

**ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА\***

Институт кино и телевидения (ГИТР)  
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

**ResearcherID: ABI-7254-2020**

**ORCID: 0000-0002-8554-8053**

**e-mail: olessia\_75@mail.ru**

**ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕТРОВ**

Институт кино и телевидения (ГИТР)  
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

**ResearcherID: PHD-7079-2026**

**ORCID: 0000-0001-5008-559X**

**e-mail: vetrov.interprete@mail.ru**

**АНДРЕЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ МАРТЫНОВ**

Институт кино и телевидения (ГИТР)  
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

**ResearcherID: PHD-7568-2026**

**ORCID: 0009-0007-7390-6005**

**e-mail: andersonrego@yandex.ru**

*Для цитирования*

Строева О.В., Ветров Д.Н., Мартынов А.В. Мотив дуальности и дегуманизации тела в контексте лакано-делёзовского дискурса на примере фильма Корали Фаржа «Субстанция» (2024) // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 131–161. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-131-161. EDN: OLFHQD

# Мотив дуальности и дегуманизации тела в контексте лакано-делёзовского дискурса на примере фильма Корали Фаржа «Субстанция» (2024)\*\*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу фильма Корали Фаржа «Субстанция» в контексте лакано-делёзовского анализа и проблематики дегуманизации тела под влиянием медиакультуры. Мотив двойственности представляет собой архетипический сюжет, повторяющийся в разных формах искусства со времен архаики, поскольку связан с вечной темой отчуждения тела как одновременно внешнего и внутреннего объекта. Проблема принятия зеркального двойника и медийности тела взаимосвязаны, так как репрезентируют власть Другого, являющегося Символическим порядком.

Задача исследования — проанализировать конструкцию знаково-символического пространства фильма «Субстанция» в параллели с подобными экспериментами в авторском кинематографе (фильмы «Бескрайний бассейн» Б. Кроненберга и «Неоновый демон» Н. Рефна), а также сравнить с театральной постановкой Юрия Григоровича «Легенда о любви», где происходит гармонизация дуальности, а не саморазрушение героини. В качестве методологии привлекаются концепции Ж. Лакана, Ж. Делёза, С. Жижека, Ж. Бодрийера, рассматриваемые в философско-культурологическом ключе в целях более широкой интерпретации кинопроизведения, выходящей за рамки заявленной режиссером феминистской повестки.

В результате исследования авторы приходят к выводу, что фильм «Субстанция» как интуитивный транслятор важных философских смыслов создает новую художественную модель пересечения лакано-делёзовского дискурса, возникающую под влиянием процессов символического перепроизводства в современной медиакультуре.

**Ключевые слова:** дуальность, дегуманизация, «Субстанция», тело, Лакан, Делёз, боди-хоррор, медиакультура, символический порядок, зеркальный двойник, Другой

\*\* Статья основана на докладе, представленном Строевой О.В. на международной конференции «География искусства» в Российской академии художеств, май 2025 г.

**OLESYA V. STROEVA\***

GITR Film and Television School  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: ABI-7254-2020**

**ORCID: 0000-0002-8554-8053**

**e-mail: olessia\_75@mail.ru**

**DMITRII N. VETROV**

GITR Film and Television School  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: PHD-7079-2026**

**ORCID: 0000-0001-5008-559X**

**e-mail: vetrov.interprete@mail.ru**

**ANDREI V. MARTYNOV**

GITR Film and Television School  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: PHD-7568-2026**

**ORCID: 0009-0007-7390-6005**

**e-mail: andersonrego@yandex.ru**

*For citation*

Stroeve, O.V., Vetrov, D.N., & Martynov, A.V. (2025). Duality and the dehumanized body in a Lacanian-Deleuzian framework: A case study of Coralie Fargeat's *The Substance* (2024). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 131–161. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-131-161>, <https://elibrary.ru/OLFHQD>

---

\* Corresponding author.

# Duality and the dehumanized body in a Lacanian-Deleuzian framework: A case study of Coralie Fargeat's *The Substance* (2024)\*\*

**Abstract.** This article analyzes Coralie Fargeat's film *The Substance* through the lens of Lacanian-Deleuzian theory and the problem of bodily dehumanization under the influence of media culture. The motif of duality is an archetypal narrative recurring across art forms since antiquity, as it touches upon the perennial theme of the body's alienation as both an external and an internal object. The issues of accepting one's "mirror twin" and the body's mediatization are interlinked, as both represent the power of the Other—that is, the Symbolic Order.

The study aims to analyze the construction of the film's semiotic space, drawing parallels with similar experiments in auteur cinema (e.g., Brandon Cronenberg's *Infinity Pool* and Nicolas Winding Refn's *The Neon Demon*), while also contrasting it with Yuri Grigorovich's ballet *The Legend of Love*, which harmonizes duality rather than leading to the heroine's self-destruction. Methodologically, it employs concepts from Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, and Jean Baudrillard, considered from a philosophical and cultural-studies perspective to develop an interpretation of the film that extends beyond the director's stated feminist agenda.

The authors conclude that *The Substance*, as an intuitive transmitter of significant philosophical meanings, creates a new artistic model for the intersection of Lacanian and Deleuzian discourses—a model that emerges under the influence of symbolic overproduction in contemporary media culture.

**Keywords:** duality, dehumanization, *The Substance*, body, Lacan, Deleuze, body horror, media culture, symbolic order, mirror twin, the Other

\*\* The article is based on a report presented by O.V. Stroeve at the International Conference *Geography of Art* at the Russian Academy of Arts, May 2025.

## ВВЕДЕНИЕ

Тема дуальности или раздвоения личности (в том числе зеркального отражения) остается актуальной в искусстве и культуре во все времена, т. к. является архетипической и одновременно травмирующей, что определяет ее трагически экзистенциальный характер. Мотив двойственности связан прежде всего с отчуждением тела как объекта, одновременно ощущаемого как внутренняя и внешняя граница между Я и миром. Неудивительно, что фильм «Субстанция» (*The Substance*, 2024, реж. Корали Фаржа) вызвал такой неожиданный резонанс у публики, несмотря на то что его можно отнести в большей степени к авторскому кинематографу, нежели к массовому. Фильм завоевал награды на Каннском кинофестивале и других престижных конкурсах, номинировался на премию Оскар, получив высокие оценки критиков<sup>1</sup>.

Картина демонстрирует жестокий мир киноиндустрии условного Голливуда, где главная героиня в исполнении Деми Мур принимает экспериментальный препарат для возвращения молодости, что резонирует с разными аспектами современной культурной повестки — здесь и проблема трансгуманизма, и биоэтики, и феминизма. Кароли Фаржа в своем интервью говорит следующее: «“Субстанция” явно на 300 % феминистский фильм, для меня это действительно сильное политическое высказывание. Картина говорит о том, как воспринимаются женщины в обществе, о насилии, с которым нам все еще приходится сталкиваться в повседневной жизни на каждом уровне»<sup>2</sup>. Очевидно, что жанр «боди-хоррора» выбран режиссером неслучайно, ведь страшные последствия вмешательства в природу и одержимость телом должны производить эффект жуткого. Корали Фаржа является поклонницей Дэвида Кроненберга, Дэвида Линча, Джона Карпентера. Также она говорит о влиянии на свое творчество следующее: «Или, допустим, фильмы, которые идут еще дальше, вроде “Обеда нагишом”, который настолько образный и ставит вас в такие странные отношения со всем, что касается тела. Будто это нечто странное, настолько странное, что больше похоже на столкновение с Чужим или с зомби — что человеческое естество может настолько же пугать» [Ibid]. Что касается академических исследований, появившихся в течение 2025 года, большинство из них рассматривают «Субстанцию» в контексте феминистических идей (Peng, 2025; Villani, 2025) или с позиции геронтологии (Carr, 2025).

---

<sup>1</sup> Список наград см. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_accolades\\_received\\_by\\_The\\_Substance](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_accolades_received_by_The_Substance) (05.10.2025).

<sup>2</sup> Полностью интервью см.: (Горбачевская, 2024).



**Рис. 1. Канн, Франция: Корали Фаржа позирует с призом в номинации «Лучший сценарий» за фильм «Субстанция» во время церемонии закрытия 77-го Каннского кинофестиваля, 25 мая 2024 года. Фото Стефана Кардинале**

*Fig. 1. Cannes, France. Coralie Fargeat holds the Best Screenplay award for The Substance at the closing ceremony of the 77th Cannes Film Festival, May 25, 2024.*

*Photo by Stephane Cardinale<sup>3</sup>*

**Методология исследования.** При всем уважении к замыслу и интенциям автора мы будем рассматривать текст кинопроизведения как нечто самостоятельное, вступающее в диалог со зрителем, занимая таким образом феноменолого-герменевтическую позицию для интерпретации смыслов, возникающих непосредственно при восприятии фильма. Кроме того, мы изучим фильм «Субстанция» в качестве столкновения и переплетения лакано-делёзовского дискурса, который органично ложится на каркас фрейдистско-юнгеанской модели. Жак Лакан и Жиль Делёз имели разные мировоззренческие платформы, в какой-то степени даже антагонистические (Лакан — гегелианец и фрейдист, Делёз — неомарксист, антигегелианец, вместе с Феликсом Гваттари основатель шизоанализа в противовес психоанализу), однако их объединяет общее постструктуралистское начало — дискурс символического порядка. Традиционно считается, что Лакан — самый радикальный представитель структурализма, мыслитель негативности и отчуждения, в то время как Делёз воспринимается как его яркий противник, виалист и мыслитель творческих возможностей желания. Однако современные

<sup>3</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.gettyimages.com> (05.10.2025).

философы нередко предпринимают попытки их примирить. Так, например, в книге «Лакан и Делёз. Дизъюнктивный синтез», состоящей из 12 эссе современных словенских ученых, в том числе знаменитого Славоя Жижека, разрушается миф об их чуждости или враждебности. «Затрагивая такие темы, как барокко, перверсия, влечение к смерти, онтология/топология, лицо, лингвистика и формализм, эссе выделяют ключевые отправные точки для дискуссии между идеями Лакана и Делёза. Предлагаемые направления исследования предполагают не простое уравнивание их идей, а «дизъюнктивный синтез», который признает их различия, но при этом настаивает на их позитивном и взаимо-информативном прочтении» (Nedoh & Zevnik, 2018, p. 12).

Одно из самых знаменитых высказываний Лакана гласит: «Бессознательное — это дискурс Другого». Сам философ пояснял этот афоризм так: «под бессознательным необходимо понимать воздействия, оказываемые речью на субъекта», т. е. само бессознательное есть продукт воздействий на субъекта знаково-символической реальности (Evans, 1996, p. 219). При этом сама реальность эта является тем, что вытеснено и что возвращается в символах бессознательного (симптомах, шутках, ошибочных действиях, снах и пр.). «Конечно, субъект может показаться рабом языка, но еще больше рабствует он дискурсу, в чьем всеохватывающем движении место его — хотя бы лишь в форме собственного имени — предначертано с самого рождения» (Лакан, 1997, с. 31). Здесь, в отличие от Зигмунда Фрейда, Лакан настаивает на том, что бессознательное — это не инстинкты, оно тоже структурировано через язык, иначе нам бы его было не осознать, то есть оно не врожденное, а приобретенное. Таким образом, бессознательное тоже становится символическим, внешним и интерсубъективным. «Ключевой позицией бессознательного, которая воплощается в том числе и в фигуре Другого, является удовольствие. Субъект может отождествиться с ним только в особом экстастическом опыте, в котором нужно отринуть все телесное и плотское — в особенности сексуальное желание и наслаждение» (Лапатин, 2024, с. 37).

Делёзовская концепция производства Я путем трех синтезов (коннективный, дизъюнктивный и конъюнктивный) также неразрывно связана с шизофренической потребностью присваивания образа, навязываемого извне, что обеспечивает «сборку», т. е. целостность. Машина желания — это человек эпохи потребления, встроенный в капиталистическое производство образов, а стадия дизъюнктивного синтеза, она же тело без органов, власти машинного производства противостоит (Делёз, Гваттари, 2021, с. 17). Жижек считает, что у Делёза можно обнаружить две конкурирующие онтологии: «смысл как эффект» — хорошая онтология, «смысл как производство» — плохая, более политизированная онтология, возникшая под влиянием Гваттари

в «Анти-Эдипе». Смысл как «эффект» хорош, потому что он лакановский: событие — это вторжение Реального в область причинности: «Основная предпосылка онтологии Делёза [в “Логике смысла”] заключается именно в том, что телесная причинность не является полной. При возникновении Нового происходит нечто, не поддающееся описанию на уровне телесных причин и следствий. Это нечто — событие, то есть «точка бессмыслицы, поддерживающая поток смысла... [которая] заполняет пробел телесной причинности». Пробел этот влечет за собой «позитивное понятие нехватки, “порождающего” отсутствия», «непреодолимую трещину в здании Бытия» (Žizhek, 2004, p. 27–41).

Как пишет Д. В. Смит: «Несмотря на первоначальные опасения Делёза по поводу реакции Лакана на “Анти-Эдип”, Лакан, очевидно, не отверг книгу. Напротив, не только прочтение книги стало очевидной основой его “вызова” к Делёзу, но и, похоже, “Анти-Эдип” повлиял на его собственные размышления. Жижек предполагает, что более поздние работы Лакана (после семинара XI в 1964 году) отмечены возросшим интересом к теории влечений и антиэдиповым темам (Žižek, 2004, pp. 102, 176)<sup>4</sup>. Учитывая сложный статус влечений, которые можно найти в «Анти-Эдипе» (например, тезис о том, что «влечения являются частью самой инфраструктуры»), можно предположить, что Лакан видел в Делёзе не антагонистического критика и даже не потенциального носителя ортодоксальности (в духе Миллера), а, скорее, весьма оригинального попутчика» (Smith, 2004, p. 636).

Таким образом, **гипотеза** предпринятого исследования может быть сформулирована следующим образом: актуализация дискурсов Лакана и Делёза в современном киноязыке (в том числе преодоление модели бессознательного Фрейда) происходит под влиянием идеи символического перепроизводства, реализуемого посредством власти медиакультуры и дегуманизации тела. Ближе всего к данному подходу — исследование Генриетты Крупа (Krupa, 2025), привлекающее в качестве философской базы для анализа фильма концепцию «абъекта» Юлии Кристевой — ученицы Лакана, рассматривавшей абъекцию как стадию, предвещающую «стадию зеркала», а абъект как «отпавший объект», не являющийся ни объектом, ни субъектом, но обладающий чертами обоих. Исходя из гипотезы, **цель** настоящей статьи — проанализировать символическое (неомифологическое) пространство фильма «Субстанция» в контексте лакано-делёзовского дискурса, соотнеся с подобными экспериментами в авторском кинематографе, например, с фильмами «Бескрайний бассейн» Б. Кроненберга и «Неоновый демон» Н. Рефна, а также с театральной постановкой советского периода — балетом

<sup>4</sup> Ссылка автора цитаты.



Юрия Григоровича «Легенда о любви». **Новизна** заключается в самой постановке **проблемы** переплетения лакановского и делёзовского дискурсов в кинопроизведении. **Теоретическая значимость** определяется тем, что выявленная модель может быть рассмотрена в дальнейшем при анализе других современных кинопроизведений.

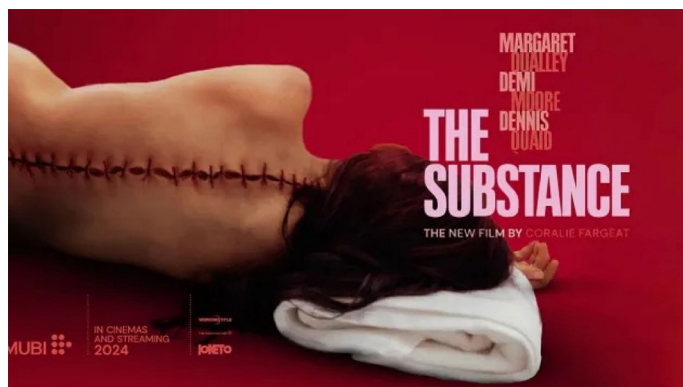


Рис. 2. Постер к фильму «Субстанция» (2024), реж. Корали Фаржа

*Fig. 2. Poster for The Substance. (2024). Directed by Coralie Fargeat<sup>5</sup>*

### **Анализ символического языка фильма «СУБСТАНЦИЯ» (2024) В КОНТЕКСТЕ СТОЛКНОВЕНИЯ ЛАКАНО-ДЕЛЁЗОВСКОГО ДИСКУРСА**

Фабула фильма «Субстанция» довольно проста: под действием экспериментального препарата происходит раздвоение личности героини на два тела — молодое и старое, но с единым сознанием. Художественное пространство подчеркнуто денатурализовано, поскольку автор с первых кадров пытается объяснить зрителю, что все происходящее — символическое и воображаемое (т.е. речь идет о визуализации трансцендентального поля), куда в конце концов прорывается нечто экзистенциальное, олицетворением которого становится страшное существо — своего рода аморфное и текучее тело без органов. Дуальное отношение между Эго и зеркальным образом — это воображаемое, однако личность формируется только посредством

<sup>5</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.proficinema.com/questions-problems/reviews/detail.php?ID=395995> (15.12.2015).

идентификации с этим двойником, при этом отчуждение является основополагающим для порядка воображаемого. Весь этот процесс и визуализируется в фильме «Субстанция», когда «лучшая версия себя» начинает уничтожать старое тело. Воображаемое, по Лакану, оказывает на субъекта очаровывающее воздействие, т. к. оно укоренено в отношении субъекта к собственному телу (или к образу собственного тела). Эта очаровывающая сила воображаемого как соблазняет, так и обессиливает, а также проявляется в отношениях между полами, что показано в фильме через мужчину — бывшего одноклассника, который пытается вырвать героиню из оков ее собственного воображения, но сделать это ему не удастся.



**Рис. 3. Дем Мур в роли Элизабет. Скриншот из фильма «Субстанция»**

***Fig. 3. Demi Moore as Elisabeth. Still from The Substance<sup>6</sup>***

Отражение в зеркале — трансцендентный другой с маленькой буквы (двойник или копия)<sup>7</sup>, все равно внешний, находящийся за границей сознания, образ которого приходится присваивать. Но то, что становится феноменом, соединяясь с внутренним образом трансцендентального Я, имманентно, статично и идеально. Однако главная проблема интериоризации образа тела состоит в том, что Я утрачивает свою целостность. «Здесь теряется часть наслаждения, наслаждения целостностью, которую забирает с собой абстрактно выделенная часть субъекта, которая затем и представляет собой инстанцию Другого, обладающего желанием, удовольствием»

<sup>6</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

<sup>7</sup> У Лакана различаются «Другой» с заглавной буквы и «другой» со строчной («А» во французском варианте), что имеет значение для составления структуралистских формул. Другой с «А» — Символический порядок, другой с «а» — зеркальный двойник.

(Захаров, 2023, с. 82), что наглядно продемонстрировано в фильме «Субстанция». Героиня постоянно смотрит в зеркало, сравнивая свой зрелый образ с огромной фотографией, висящей на стене в гостиной, где она молода и прекрасна. Эта раздвоенность вызывает маниакальное желание вернуться к символическому идеальному образу, и оно реализуется благодаря экспериментальному препарату, на котором написано: «Помните, что вы единое целое», как напоминание об этом вечном недостатке целостности. Лакан пишет: «Главными иллюзиями воображаемого являются целостность, синтез, автономия, двойственность и, более всего, подобие. Воображаемое, таким образом, представляет собой порядок обманчивых поверхностных явлений, видимых феноменов, скрывающих лежащую в их основе структуру; одними из таких феноменов являются аффекты» (Evans, 1996, p. 84)<sup>8</sup>.



**Рис. 4. Постер к фильму «Бескрайний бассейн» (2023, реж. Брэндон Кроненберг)**

***Fig. 4. Poster to Infinity Pool. (2023). Directed by Brandon Cronenberg<sup>9</sup>***

Напрашивается параллель с фильмом «Бескрайний бассейн» 2023 года (реж. Брэндон Кроненберг), где на европейском курорте отдыхающим в качестве развлечения предлагается совершать различные аморальные и криминальные поступки, но во время суда к казни приговаривают сгенерированных биологически двойников. Символом дуальности в фильме выступают

<sup>8</sup> Оригинал: «The imaginary is the realm of image and imagination, deception and lure. The principal illusions of the imaginary are those of wholeness, synthesis, autonomy, duality and, above all, similarity. The imaginary is thus the order of surface appearances which are deceptive, observable phenomena which hide underlying structure; the affects are such phenomena» (Evans, 1996, p. 84).

<sup>9</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/hollywood/157233/poster/149562/> (15.12.2025).

страшные маски со смазанными лицами. В финале происходит своего рода обнуление героя через экзистенциальные переживания и убийство своих ипостасей (возникает также отсылка к фильму «Бассейн» 1969 года и теме безнаказанности убийцы). В концепции Лакана дуальное отношение между эго и двойником в основе своей нарциссично, поэтому нарциссизм является еще одной характеристикой порядка воображаемого, а он всегда сопровождается агрессией: «...Нарциссическое удвоение, в конце концов, вызывает агрессию по отношению к двойнику, к любой форме тождества, хоть в какой-то мере чреватой различием. Как заметил Ги Розолато, результатом этого нарциссического столкновения является жертвоприношение, уничтожение двойника или того, что его порождает, во имя идеального образа...» (Ямпольский, 2010, с. 75–76).

Город может тоже стать большим Другим и предстать «как инородное пространство, обладающее властью над сферой желаний человека, связанное с бессознательными интенциями и выражающее себя через определенную знаковую систему» (Малая, 2016, с. 39). Другой — это диктат знаковых систем (языковой, символической), он принципиально инаков по отношению к человеку как непостижимое не-Я, трансценденция мира и другого человека. В фильме пространство города подчеркнуто схематично, оно намеренно условно и ограничено перемещениями героини из собственной студии в тайное место, где она получает препарат. Давление со стороны Символического порядка, представленного и искусственным окружением города, и телестудией, а также фигурой символического отца — продюсера, создает внутренний конфликт, подробно описанный Лаканом.

Однако финал истории оказывается абсолютно делёзовским: после гибели Элизабет (Деми Мур) тело Сью (Маргарет Куолли) начинает разрушаться; в панике она решает создать очередную версию себя, но на свет появляется гротескный гибрид — «монстр Элизасью». В ярком платье и маске Элизабет монстр выходит на сцену, однако вскоре маска спадает, и зрители в ужасе созерцают ее истинное обличье. В хаосе один из зрителей отрубает голову Элизасью, и из тела вылезает другая голова, после чего изуродованное тело заливает кровью весь зал. Героиня превращается буквально в «тело без органов» — деперсонифицированное, не имеющее четких очертаний, брызжащее кровью, распадающееся, но свободное от власти Символического порядка. Делёзовская концепция имманентности вступает в силу: все существует в рамках одного плана бытия без трансцендентных оснований, субъект воспринимается как вечное становление, а смыслы — это события или реактивные силы плана имманентности.

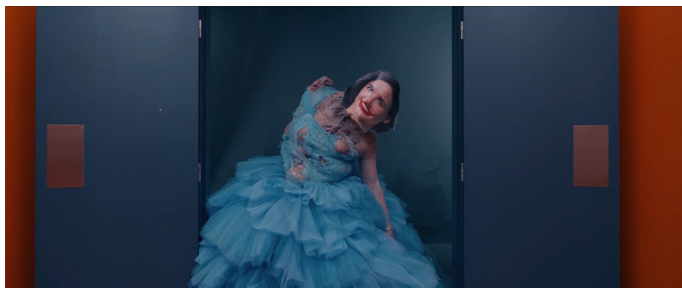


Рис. 5. Скриншот из фильма «Субстанция»

*Fig. 5. Still from The Substance<sup>10</sup>*

#### **АНАЛИЗ КОНСТРУКЦИИ НЕОМИФА В ФИЛЬМЕ «СУБСТАНЦИЯ»: ХРОНОТОП И АРХЕТИПЫ**

Фильм «Субстанция» можно отнести к разряду современных неомифов, поскольку героиня и ее окружение не только максимально архетипичны и символичны, но и деконструированы. Ключевую роль в формировании *специфического хронотопа* играют сцены, происходящие в ванной комнате главной героини. В этом аскетичном белоснежном помещении происходит обряд инициации персонажа Элизабет Спаркл (Деми Мур) и рождение ее молодой ипостаси Сью (Маргарет Куолли). В мифологическом сознании такое превращение и в целом всеобщее оборотничество связано с принципом партиципации, описанным Люсьеном Леви-Брюлем (похожим сюжетом является история рождения Афины из головы Зевса). Ванная комната превращается в узловую символическую локацию, служащую переходной точкой между двумя ипостасями одной личности: Элизабет и Сью представляют собой неразрывное единство, что порождает сложности в их идентичности. Линейная структура сюжета предполагает соблюдение важного правила: «одна неделя для одной, другая для другой», что отсылает к архетипичному сюжету Кору (Персефоны) или Золушки, где у героини также присутствует мотив метаморфозы на ограниченное время, что связано, в свою очередь, с мотивом смерти-возрождения и природными циклами. Первоначально

<sup>10</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

Элизабет следует предписанию, но искушение оставаться в молодом обли-  
чии, представленном Сью, начинает оказывать влияние на ее выбор. Это  
приводит к серьезным последствиям, о которых ее предварительно преду-  
преждали — основное тело, именуемое «матрица», начинает подвергаться  
изменениям, проявляющимся через некроз тканей, что соответствует жан-  
ровой специфике картины.



**Рис. 6. Скриншот из фильма «Субстанция»**

***Fig. 6. Still from The Substance<sup>11</sup>***

С течением времени квартира главной героини также претерпева-  
ет изменения. Первоначально интерьер ясно указывает на принадлеж-  
ность Элизабет: фотографии, постеры и другие атрибуты подчеркивают ее  
былую славу, а также отсылают к роману Оскара Уайлда «Портрет Дориана  
Грея». Рекламный баннер, расположенный напротив панорамного окна,  
демонстрирует изображение телевизионной программы Элизабет, что  
способствует созданию образа ее статуса в обществе. С появлением Сью  
образы Элизабет заменяются фотографиями новой героини, а рекламный  
баннер также претерпевает изменения. В ванной комнате появляется по-  
тайная дверь в помещение, где Сью сохраняет свою «матрицу», скрывая  
от окружающих правду о своей жизни, что может символически интерпре-  
тироваться как область бессознательного. Важно отметить и планировку  
квартиры: в целом сама по себе она имеет круговую форму с длинными,  
подобными лабиринту, тесными коридорами, что является символом ее  
нарциссизма.

Следует обратить внимание не только на квартиру главной героини,  
но и на другие разнообразные локации, представленные в фильме, а так-  
же на неопределенный мифологический временной контекст, в котором

<sup>11</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213>  
(15.12.2025).

разворачивается сюжет. Автор намеренно создает образ вечно солнечного Лос-Анджелеса — города, олицетворяющего мечты и амбиции. Тем не менее в рамках сюжета этот масштабный мегаполис изображен с неожиданной камерностью, что придает происходящему более интимный и личный характер. Для этого есть причина, т. к. натурные сцены снимались вовсе не в Калифорнии, а на юге Франции, но автор подражает эстетике Голливуда, поэтому зрители не замечают подмены. Что касается времени действия, то автор постоянно запутывает нас с помощью костюмов, интерьеров и прочих маркеров эпохи. Так, Элизабет является ведущей популярной фитнес-передачи (аэробики), однако в реалиях двадцатых годов XXI века сложно представить, что такое шоу может выходить в эфир — подобный винтажный образ медиакультуры больше характерен для телевидения 1980-х. Костюмы Элизабет также напрямую указывают нам на данный контекст, в ее образах доминируют однотонные яркие предметы гардероба, словно она не живой человек, а модель с обложки. Это касается как повседневных образов, так и спортивных костюмов, в которых героиня работает перед камерами. В то же время мы можем видеть, как Элизабет водит вполне современный автомобиль и использует смартфон. Все эти элементы можно отнести к художественным приемам конструирования неомифологического, символического пространства (в последнее время в кинофантастике стал популярен такой прием смешивания технологичности и винтажности<sup>12</sup>). Появление Сю меняет образ «альтернативных восьмидесятых», что четко прослеживается в гардеробе молодой девушки: появляются короткие топы и байкерские костюмы из черной лаковой кожи, а также элементы современности. Таким образом, мифологическое время в фильме характеризуется исключительными событиями, разновременностью и цикличностью, и его логика подчинена высшей цели — трансформации героини.

---

<sup>12</sup> Авторский тезис о винтажности как художественном приеме в современной научной фантастике основывается на концепции номадизма, но поскольку развернутая аргументация не входит в задачи данного исследования, см. подробнее в статье, где рассуждения эти представлены (Строева, Аронин, 2025, с. 6–21).



**Рис. 7. Скриншот из фильма «Субстанция»**

***Fig. 7. Still from The Substance<sup>13</sup>***

*Архетипы* представлены в фильме различными элементами, в первую очередь, это образ *Нарцисса* и *мотив зеркала*: Элизабет воплощает архетип Нарцисса, поскольку одержима своей красотой и внешностью. Помимо того, что это иллюстрация стадии зеркала по Лакану, формирование двойника и т. д., архетип работает и как символ гипертрофированной одержимости своим образом, приводящим к саморазрушению и внутреннему опустошению. Это, в свою очередь, приводит к социальной изоляции персонажа, что ярко иллюстрируется интерьером квартиры Элизабет, которая больше напоминает аквариум, нежели уютный дом. Так же, как и любой антигерой, Элизабет лишена трансформации; иными словами, все испытания оставляют ее неподвижной, и в этом заключается ее трагедия, ведь она погибает, так и не изменившись.

*Символика Змеи в образе Сью*. В свою очередь, Сью является много-слойным персонажем, и легко заметить, как часто в кадрах со Сью мелькают визуальные символы Змеи. Во-первых, первое появление змеиного образа можно расценивать как сброс старой кожи, т. к. она не покрыта кровью и внутренностями матрицы; выделения эти напоминают, скорее, слизь змей после линьки: поначалу змея, сбрасывающая свою кожу, становится символом обновления, эволюции и самосовершенствования. Во-вторых, Сью регулярно носит синий шелковый халат с изображением китайского золотого дракона, что, в свою очередь, можно трактовать как воплощение «Инь» — женского начала или же, если обращаться к Юнгу, Анимой. Ведь именно Сью, а не Элизабет, привлекает внимание всех мужчин. В-третьих, сцена с появлением Сью в кожаном костюме черного цвета с молнией на спине метафорично вызывает ассоциации с древнеегипетским богом

<sup>13</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).



Апофисом. Апофис, как символ хаоса и разрушения, может представлять темные стороны мужского начала (Анимус), такие как агрессия, подавление и конфликт. Женщина сталкивается с этими аспектами Анимуса внутри себя, что может включать осознание своих страхов и инстинктов, которые необходимо интегрировать для достижения внутреннего равновесия. Прямое противостояние матрицы Элизабет и ее ипостаси Сью можно рассматривать как метафору змея Уробороса, трактуемого Эрихом Нойманном как гермафродитное существо, доминирующего в архаической мифологии и коллективном бессознательном, являющегося олицетворением Великой Матери (Нойманн, 2021). Концепция Уробороса, представляющего вечный цикл жизни и смерти, также может быть применена в отношении Сью. Сью, стремясь избежать старения и смерти, создает свою собственную ловушку, где она пытается избежать неизбежности. Но в итоге смерть и разложение становятся неотъемлемой частью ее существования.

*Комплекс Электры Сью.* Элизабет является метафорической матерью Сью, а продюсер Харви, в свою очередь, является ее метафорическим отцом. Можно предположить (из отсылки в имени на печально известного продюсера Харви Вайнштейна), что между ним и Элизабет вполне могла быть интимная связь, не отрицающая интерес Харви и его желание заполучить красотку для своего шоу. Поэтому с появлением Сью мы видим как «дочь» заменяет собой «мать», что в последствии вызывает соперничество между ними, подобно сюжету в мифе об Электре. Кроме того, мы можем рассмотреть Элизабет как женщину, которая пропустила свой возрастной кризис и застряла в пубертате, т. к. не прошла через биологическое событие — рождение ребенка. И тогда получается, что с появлением Сью она вынуждено взрослеет, однако Сью представляет собой такую же пубертатную личность, как и Элизабет, что вызывает между ними конфликт с трагическими последствиями для обеих.

*Деконструкция мифологического клише.* В первую очередь, стоит отметить нетипичную метаморфозу героини. Если сравнивать «Субстанцию» с мотивом Кору-Персефоны или Золушки (Снегурочки), где есть мотив метаморфозы в «лучшую» версию себя на ограниченное время, то можно выделить два различия. Во-первых, обычно метаморфозы предполагают собой привязку к световому дню или определенному времени года. В киноленте же выделена целая неделя, что довольно много в сравнении с другими примерами превращений. Во-вторых, самой деконструкцией можно считать тот факт, что тело Элизабет не помолодело с помощью препарата, а родило из своей плоти новое молодое тело Сью. Мотив метаморфозы предполагает изменения физические или психологические, но создания новой оболочки не типично для данного клише. Сама идея рождения нового тела из плоти

Элизабет представляет собой не просто физическое превращение, а создание новой реальности, где старое «я» и новое «я» могут существовать одновременно. Это поднимает философские вопросы о том, что значит быть собой и какой частью своего «я» мы можем пренебречь, принимая новые формы. Такое восприятие метаморфозы переосмысляет стандартные клише о трансформации: вместо того чтобы подчеркивать идею о том, что новое «я» является улучшенной версией старого, «Субстанция» акцентирует внимание на многослойности человеческой идентичности и сложности внутренних изменений. Таким образом, в «Субстанции» метаморфоза героини становится не только процессом изменения, но и глубоким отражением внутренней ее борьбы и стремления к самоидентификации. Увеличенная длительность метаморфозы и уникальная природа рождения нового тела как альтер-эго создают инновационный подход к знакомому мотиву, поднимая более сложные и многогранные вопросы о том, что значит быть человеком и как мы воспринимаем себя в ходе трансформаций, в том числе трансгуманистических.

**ПРОБЛЕМА ДЕГУМАНИЗАЦИИ ЖЕНСКОГО ТЕЛА В СОВРЕМЕННОМ  
КИНЕМАТОГРАФЕ И ГАРМОНИЗАЦИЯ ДУАЛЬНОСТИ В БАЛЕТЕ  
ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА «ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ»**

Фильм «Субстанция» транслирует проблему трансгуманизма и дегуманизации женского тела на стадии вырождения образа тела в статус симулякра, к чему не раз обращались кинематографисты<sup>14</sup>. Так, в 2005 году вышел российский фильм «Пыль» режиссера Сергея Лобана, который в некоторой степени предвосхитил проект Корали Фаржа, отражая лакановский тезис о воображаемом, оказывающем на субъекта очаровывающее воздействие. Подобная модель была создана и в картине «Неоновый демон» Николаса Виндинга Рефна (2016), где режиссер воспроизводит символический мир моды, а тело главной героини — фэшн-модели, становится дегуманизированным объектом символического обмена, теряя само-тождественность. Славой Жижек назвал подобный эффект «местом невозможной субъективности»: «...зритель внезапно вынужден

<sup>14</sup> Тема трансгуманизма раскрыта, например, в сериалах «Разделение» (2022) и «Черное зеркало» (2011–2024). Детальный их анализ в контексте философии сознания представлен в нескольких публикациях одного из авторов данной статьи. См.: (Строева, 2018a; Строева, 2018b; Строева, Аронин, 2025).

признать, что в данном пространстве диегетической реальности не может быть субъекта, находящегося в точке, из которой снят эпизод»; таким образом, конструируется место «невозможной субъективности, придающей объективности оттенок невыразимого, чудовищного зла» (Жижек, 2014, с. 134–135).



**Рис. 8. Кадр из фильма «Неоновый демон» (2016), реж. Николас Виндинг Рефн**

***Fig. 8. Still from The Neon Demon. (2016). Directed by Nicolas Winding Refn<sup>15</sup>***

Д.Н. Ветров, анализируя фильм, пишет следующее: «...ключевым явлением в кинотексте Рефна является некое “шоу”, в котором Джесси [главная героиня] сперва выступает субъектом зрелища, а затем его участником. Примечательно, что зрителю, несмотря на говорящее за себя явление (шоу — «показ, демонстрация»), оно практически остается недоступным. В первом случае, из того, что удастся различить на экране в жестком мерцании стробоскопа: лишь парящее в воздухе скованное бондажом тело акробата, и реакции персонажей, данных крупными и средними планами; и реакции эти (раскрытые от удивления рот и глаза, сменяющиеся улыбкой и восторженным полусмехом) явно не соответствуют тем фрагментам шоу, что доступны зрителю. Диегезис сцены оказывается явно шире, чем ее визуализация: создается ощущение, что кинотекст оперирует скопическим режимом, выделяющим два пласта визуального: что зритель видит, и что ему видеть не дозволено» (Ветров, 2019, с. 147). Нечто подобное происходит на последнем шоу в фильме «Субстанции», только с помощью приемов физиологического

<sup>15</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://daily.afisha.ru/cinema/2404-neonovyy-demon-nikolasa-vindinga-refna-strasnaya-skazka-pro-modeley/> (01.10.2025).

боди-хоррора — буквального разложения и распада тела: в кадре мы видим публику, на которую обрушиваются потоки крови (о чем говорилось выше).

Таким образом, фильмы Фаржа и Рефна визуализируют проблему дегуманизации женского тела, что является следствием тиражирования медиаобразов в контексте всепоглощающей власти символического порядка. Кинометафоры актуализируют тему дегуманизации на конкретных примерах функционирования медиаиндустрии, однако тенденция эта распространяется и на современную культуру в целом.

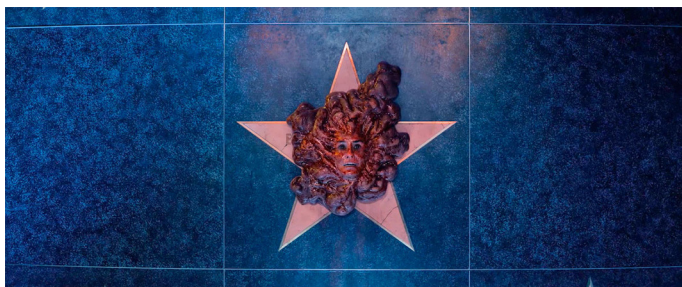


Рис. 9. Скриншот из фильма «Субстанция»

*Fig. 9. Still from The Substance*<sup>16</sup>

Тема символического раздвоения личности с сопутствующим мотивом зеркала в культуре вечна: в мифологии — это легенда о Нарциссе, в сказочном фольклоре — история мачехи Белоснежки и зеркальца или, в переложении А.С. Пушкина, «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» («Свет мой, зеркальце! скажи / да всю правду доложи»), в литературных произведениях Оскара Уайльда — трагедия Дориана Грея или уродливого карлика из «Дня рождения Инфанты», умирающего от разрыва сердца при виде своего зеркального отражения. Психологический анализ феномена двойничества в романе «Портрет Дориана Грея», основанного на явлении бинарного архетипа, был предпринят в статье Г.Р. Консона, где автор пишет о том, что «в результате раздвоения сознания Дориан, находившийся в состоянии постоянного одновременного контраста, жил как бы двумя жизнями: гедонистической и страдальческой... Трагизм второй волны разработки заключается в еще большем, по сравнению с экспозицией, накоплении энтропии, которая в бинарном архетипе человека-дьявола нарушила и без того зыбкое соотношение прекрасного и уродливого, в результате чего ужасное

<sup>16</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/4860213> (15.12.2025).

в характеристике Дориана стало доминирующим» (Консон, 2014, с. 1158). Очевидно, что мотив зеркала — сюжет архетипический, демонстрирующий глубинные процессы формирования личности со всеми сопутствующими парадоксами и противоречиями. Традиция исследования темы двойничества достаточно обширна, поэтому было бы оригинально привлечь к нашему анализу менее известное воплощение мотива — балет Юрия Григоровича «Легенда о любви» на либретто Назыма Хикмета, который демонстрирует тему дуальности через двух сестер с финальной гармонизацией раздвоенности через жертву<sup>17</sup>. Параллель фильма с балетом интересна еще и в контексте рассмотрения аспектов визуального воплощения телесности, соотношения аполлонического и дионисийского элементов. Кроме того, несмотря на то, что это совершенно разные произведения, рожденные в разных культурах, социальных контекстах и эпохах, они тем не менее связаны архетипическим сюжетом, а также проблематикой переосмысления темы дуальности, приводящей либо к гармонизации, либо к разрушению личности, что актуально в контексте современного номадизма и постгуманистического кризиса.



**Рис. 10. Сцена из балета «Легенда о любви» в постановке Юрия Григоровича**

***Fig. 10. Scene from the ballet A Legend of Love. Directed by Yuri Grigorovich<sup>18</sup>***

<sup>17</sup> «Легенда о любви» — второй балет Юрия Григоровича — был впервые показан 23 марта 1961 года в Ленинградском театре оперы и балета им. С.М. Кирова (ныне Мариинский). Либретто по мотивам собственной одноименной пьесы сочинил, как отмечено выше, драматург Назым Хикмет, музыку — композитор Ариф Меликов. Информация с сайта Большого театра: URL: <https://bolshoi.ru> (15.12.2025).

<sup>18</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://bolshoi.ru/en/performances/ballet/Legend-of-Love> (15.12.2025).

Действие балета разворачивается во дворце царицы Мехменэ Бану, где царит скорбь, так как при смерти младшая ее сестра Ширин, но появляется незнакомец, который берется излечить принцессу, за что он требует от царицы отказаться от своей красоты ради спасения сестры. После мучительных колебаний царица соглашается, и незнакомец возвращает Ширин к жизни. На дворцовой площади молодой художник Ферхад встречается с царицей Мехменэ Бану и принцессой Ширин, и обе они в юношу влюбляются. Однако он, естественно, отдает предпочтение прекрасной Ширин, которая соглашается с ним на побег из дворца. Узнав об этом, Визирь сообщает новость царице, которая в пылу ревности приказывает изловить беглецов. Царица ставит перед Ферхадом невыполнимую задачу: получит Ширин в жены, только пробив гору и дав людям воду во время засухи. Ферхад выбирает долг и уходит в горы, все склоняются перед его великим самопожертвованием, а Ширин остается во дворце.

Объект любви обеих сестер — Художник — олицетворяет собой Символический порядок, а красивая сестра — воображаемый образ Я. Настоящий образ Я (царица, пожертвовавшая собой) стремится воссоединиться со своим старым зеркальным образом — прекрасным и идеальным, что и происходит в конце, а Художник выбирает общественное благо. Несчастный конец оказывается счастливым, т. к. Эго обретает свою целостность, в то время как в фильме «Субстанция» целостность разрушается, происходит буквальный распад личности, тело перестает иметь очертания, образ Я не может обрести идентичность и погибает, появляется полифоническое тело или тело-без-органов. Является ли оно образом бессознательного? На первый взгляд, может показаться, что это привычный хтонический монстр, но в фильме нет образа бессознательного, поскольку надо всем властвует Символический порядок. Он организует тела, внедряя в них механизм — случайно героиня занимается ритмикой вне времени, как и в балете — искусстве аполлоническом — тело становится эстетическим объектом, будто лишаясь своей телесности. Так, у Григоровича абстрактное тело балерины становится инструментом для создания орнамента, арабской вязи и каллиграфии, а цветовое решение сценографии выверено с необыкновенной точностью. Восточная притча, по которой написано либретто, представляет собой переработанный миф, поэтому сюжет здесь не является в полной мере нарративом, а, скорее, символически и архетипически демонстрирует структуру психики. Если жанр боди-хоррора предполагает в большей степени использование эстетики дионисийского тела с достаточным количеством физиологии и крови, а также красного цвета, то в балетной постановке цветовая символика также разделяется на красное и голубое, где первое — это дионисийская трагедия, а второе — иллюзия аполлонического начала.



**Рис. 11. Сцена из балета «Легенда о любви» в постановке Юрия Григоровича**

***Fig. 11. Scene from the ballet A Legend of Love. Directed by Yuri Grigorovich<sup>19</sup>***

В фильме цветовая символика играет немаловажную роль: Элизабет воплощает собой идеализированное прошлое, поэтому можно утверждать, что ее образ, а также все, что ее окружает, несет в себе аполлоническое начало, описанное Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки». Эта сущность лучше всего проявляется в сценах съемок передачи «Sparkle your life»: она выступает в сине-голубом купальнике, звуковое сопровождение гармонирует с визуальной эстетикой шоу, которое, несомненно, привлекает внимание к женской телесности, но лишенной ярко выраженного сексуального подтекста. Также следует отметить, что музыкальная тема шоу отсылает к звучанию восьмидесятых, что лишь подтверждает тезисы о его аполлонической природе. В отличие от этого, шоу Сью «Pump it up» является полной противоположностью и несет дионисийское начало, представляющее собой порыв, опыт, который разрушает ограничения и устанавливает гармонию через хаос. Конфликт между Сью и Элизабет рождается не только на визуальном, но и на аудиальном уровне. Здесь мы видим, как Фаржа сталкивает заводное и легкое фанковое звучание с перегруженным и тусклым электронно-танцевальным жанром, создавая мощный контраст, который подчеркивает противостояние двух подходов к жизни и самовыражению. Таким образом, трагедия конфликта между Сью и Элизабет раскрывает не только противостояние их идентичностей,

<sup>19</sup> Источник изображения: URL / See the image source: <https://bolshoi.ru/en/performances/ballet/Legend-of-Love> (15.12.2025).

но и более глубокую борьбу между Аполлоном и Дионисом, отражая основные идеи Ницше о сложности человеческой природы и необходимости диалога между двумя этими полюсами.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Таким образом, фильм «Субстанция» выступает не только в качестве манифеста феминизма, но и может быть рассмотрен как многослойный артефакт современной медиакультуры, предлагающий разнообразный эстетический опыт, а также открывающий возможности для более глубоких философских размышлений. С одной стороны, фильм занимается значимыми социальными темами, связанными с властью медиа и превращением тела в дегуманизированный симулякр в условиях потребительской культуры, а также с проблемами геронтологии и биоэтики, что лежит на поверхности. С другой стороны, проведенный анализ показал, что кинопроизведение Кароли Фаржа визуализирует пересечение лакано-делёзовского дискурса, т. е. создает новую кино-модель, которая, имея в основе своей фрейдистско-юнгевский каркас как неотъемлемую часть едва ли не любой драматургической конструкции, претендует на роль нового современного визуального клише номадизма или имманентности. Мишель Фуко сказал: «Возможно, когда-нибудь нынешний век будет известен как век Делёза»<sup>20</sup>, что воплощается в современном киноискусстве как интуитивном трансляторе важных философских концепций.

Делёзовское исчезновение субъекта — это главная характерная черта постгуманизма и трансгуманизма, если смотреть вглубь проблемы. Вечное становление субъекта под воздействием потока имманентности в условиях отсутствия трансцендентных смыслов — это следующий неизбежный шаг в эволюции Сверхчеловека Ницше, который подвергает себя деконструкции, инициируя процесс самоотрицания. В этом и состоит, на наш взгляд, главное послание фильма «Субстанция» — опасность разрушения целостности личности, которая ставит телесное и материалистическое мировоззрение во главу угла. Боди-хоррор призван напугать, но напугать не страшной картинкой, а осознанием того, что биологическое или телесное измерение недостаточно для ощущения себя человеком. Однако гармонизация личности

---

<sup>20</sup> Foucault, M. (1970). *Theatrum Philosophicum. Critique*, (282), p. 885. Цитируется по: Делёз Ж. (2011). *Логика смысла* (Я.И. Свирский, пер. с фр.). Москва: Академический Проект.



всегда возможна, равно как и баланс аполлонического и дионисийского начал в культуре, что демонстрирует балет Григоровича, проанализированный нами в параллели с фильмом, поскольку проблема дуальности тела и сознания — это естественное состояние человека.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ветров, Д.Н. (2019). Тело фэшн-модели как симулякр в контексте фильма «Неоновый Демон». *Артикульт*, (3), 146–152. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-3-146-152>, <https://elibrary.ru/aodexg>
2. Горбачевская, Н. (2024, 19 сентября). Режиссерка Корали Фаржа о боди-хорроре «Субстанция»: Быть жертвой тирании красоты. *Film.ru*. <https://www.film.ru/articles/rezhisserka-korali-farzha-o-bodi-horrore-substanciya-byt-zhertvoy-tiranii-krasoty> (05.10.2025).
3. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2021). *Капитализм и шизофрения. Том 1: Анти-Эдип*. Киев.
4. Жижек, С. (2014). *Киногид извращенца: Кино, философия, идеология*. Екатеринбург: Гонзо.
5. Захаров, А.Д. (2023). Фундаментальная расщепленность субъекта и обращение к Другому с позиции психоаналитической теории как условие общественной жизни. *Социально-гуманитарные знания*, (12), 81–86. <https://elibrary.ru/umpoze>
6. Консон, Г.Р. (2014). Дориан Грей — убийца-интеллектуал в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». *Психология и психотехника*, (11), 1153–1161. <https://doi.org/10.7256/2070-8955.2014.11.12973>, <https://elibrary.ru/tccchw>
7. Лакан, Ж. (1997). *Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда*. Москва: Русское феноменологическое общество.
8. Лапатин, В.А. (2024). Понятие Единого в свете лаканианского психоанализа. *Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология*, 40 (1), 29–40. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2024.103>, <https://elibrary.ru/jpapod>
9. Малая, Е.К. (2016). Город как Другой: одушевление города в современной городской мифологии (психоаналитический аспект). *Проблемы современного образования*, (6), 38–51. <https://elibrary.ru/xgsqub>
10. Нойманн, Э. (2021). *Великая мать*. Москва: Добросвет.
11. Строева, О.В. (2018а). Проблематика диалектики тела и сознания в новейших научно-фантастических сериалах. *Вестник ВГИК*, (2), 62–71. <https://elibrary.ru/rtpkvr>

12. Строева, О.В. (2018b). Феноменология тела в контексте постгуманизма (на примере популярных сериалов жанра киберпанк). *Наука телевидения*, 14 (1), 41–56. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.1-41-56>, <https://elibrary.ru/ywfaqfe>
13. Строева, О.В., Аронин, С.В. (2025). Мифологизация сознания в философии и научной фантастике (на примере сериалов «Черное зеркало» и «Разделение»). *Медиакультура*, 1 (1), 6–21. <https://elibrary.ru/yjtizz>
14. Ямпольский, М. (2010). *Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности*. Москва: Новое литературное обозрение. <https://elibrary.ru/qwwupt>
15. Capp, R. (2025). The Substance: When looks can kill. *The Gerontologist*, 65 (3). <https://doi.org/10.1093/geront/gnaf005>
16. Evans, D. (1996). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge.
17. Krupa, H. (2025). The monstrous feminine re-imagined: The Substance. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 16 (1), 58–90. <https://doi.org/10.32001/sinecine.1617469>
18. Nedoh, B., & Zevnik, A. (Eds.). (2018). *Lacan and Deleuze: A disjunctive synthesis*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474408301>
19. Peng, M. (2025). The social predicament of female characters in body horror films: A case study of The Substance. *Bulletin of Gakushuin Women's College*, (27), 387–399. [https://glim-re.repo.nii.ac.jp/record/2003170/files/joshidaigaku\\_27\\_387\\_399.pdf](https://glim-re.repo.nii.ac.jp/record/2003170/files/joshidaigaku_27_387_399.pdf)
20. Smith, D.W. (2004). The inverse side of the structure: Žižek on Deleuze on Lacan. *Criticism*, 46 (4), 635–650. <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0019>
21. Villani, M. (2025). The Substance (2024), by Coralie Fargeat. *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 13 (1), 153–156. <https://reunido.uniovi.es/index.php/jaclr/article/view/22892#:~:text=How%20to%20Cite,More%20Citation%20Formats>
22. Žižek, S. (2004). *Organs without bodies: On Deleuze and consequences*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203699874>

## REFERENCES

1. Capp, R. (2025). The Substance: When looks can kill. *The Gerontologist*, 65 (3). <https://doi.org/10.1093/geront/gnaf005>
2. Deleuze, G., & Guattari, F. (2021). *Kapitalizm i shizofreniya: Tom 1. Anti-Edip* [Capitalism and schizophrenia: Vol. 1. Anti-Oedipus] [D. Kralechkin, Trans.]. Kiev. (In Russ.)
3. Evans, D. (1996). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge.

4. Gorbachevskaya, N. (2024, September 19). Rezhisserka Korali Farzha o bodi-khorre "Substantsiya": Byt' zhertvoy tiranii krasoty [Director Coralie Fargeat on the body horror "Substance": Being a victim of the tyranny of beauty]. *Film.ru*. (In Russ.) Retrieved October 5, 2025, from <https://www.film.ru/articles/rezhisserka-korali-farzha-o-bodi-horore-substanciya-byt-zhertvoy-tiranii-krasoty>
5. Iampolski, M. (2010). *Skvoz' tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti* [Through a Glass Darkly: 20 chapters on uncertainty]. NLO. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qwwupt>
6. Konson, G.R. (2014). Dorian Grey—ubiytsa-intellektual v romane Oskara Uayl'da "Portret Dorian Greya" [Dorian Gray as an intellectual murder in Oscar Wilde's novel "The Picture of Dorian Gray"]. *Psikhologiya i Psikhotekhnika*, (11), 1153–1161. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2070-8955.2014.11.12973>, <https://elibrary.ru/tccwh>
7. Krupa, H. (2025). The monstrous feminine re-imagined: The Substance. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 16 (1), 58–90. <https://doi.org/10.32001/sinecine.1617469>
8. Lacan, J. (1997). *Instantiya bukvy v bessoznatel'nom ili sud'ba razuma posle Freyda* [The instance of the letter in the unconscious, or Reason since Freud]. Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo. (In Russ.)
9. Lapatin, V.A. (2024). Ponyatie Edinogo v svete lakanianskogo psikhoanaliza [The notion of the one in the light of Lacanian psychoanalysis]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Filosofiia i Konfliktologiiia*, 40 (1), 29–40. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu17.2024.103>, <https://elibrary.ru/jpapod>
10. Malaia, E.K. (2016). Gorod kak Drugoy: Odusheвление goroda v sovremennoy gorodskoy mifologii (psikhoanaliticheskiy aspekt) [The city as other: Personification of a city in the current urban mythology (a psychoanalytic aspect)]. *Problemy Sovremennogo Obrazovaniya*, (6), 38–51. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xgsqub>
11. Nedoh, B., & Zevnik, A. (Eds.). (2018). *Lacan and Deleuze: A disjunctive synthesis*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474408301>
12. Neumann, E. (2021). *Velikaya mat'* [The Great Mother] [I. Erzín, Trans.]. Dobrosvet. (In Russ.)
13. Peng, M. (2025). The social predicament of female characters in body horror films: A case study of The Substance. *Bulletin of Gakushuin Women's College*, (27), 387–399. [https://glim-re.repo.nii.ac.jp/record/2003170/files/joshidaigaku\\_27\\_387\\_399.pdf](https://glim-re.repo.nii.ac.jp/record/2003170/files/joshidaigaku_27_387_399.pdf)
14. Smith, D.W. (2004). The inverse side of the structure: Žižek on Deleuze on Lacan. *Criticism*, 46 (4), 635–650. <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0019>
15. Stroeva, O.V. (2018a). Problematika dialektiki tela i soznaniya v noveyshikh nauchno-fantasticheskikh serialakh [Mind-body dialectics in the latest science fiction TV-series]. *Vestnik VGIK*, (2), 62–71. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rtpkvr>

16. Stroeve, O.V. (2018b). Fenomenologiya tela v kontekste postgumanizma (na primere populyarnykh serialov zhanra kiberpunk) [Phenomenology of body in the context of post-humanism (on the example of popular series in the genre of cyberpunk)]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 14 (1), 41–56. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.1-41-56>, <https://elibrary.ru/ywfqfe>
17. Stroeve, O.V., & Aronin, S.V. (2025). Mifologizatsiya soznaniya v filosofii i nauchnoy fantastike (na primere serialov “Chernoe zerkalo” i “Razdelenie”) [Mythologizing of consciousness in philosophy and science fiction (on the example of the TV series “Black Mirror” and “Severance”)]. *Mediakul'tura*, 1 (1), 6–21. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yjtizz>
18. Vetrov, D.N. (2019). Telo feshn-modeli kak simulyakr v kontekste fil'ma “Neonovyy Demon” [A fashion model's body as reducible to simulacrum in “The Neon Demon” film]. *Artikul't*, (3), 146–152. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2019-3-146-152>, <https://elibrary.ru/aodexg>
19. Villani, M. (2025). The Substance (2024), by Coralie Fargeat. *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 13 (1), 153–156. <https://reunido.uniovi.es/index.php/jaclr/article/view/22892#:~:text=How%20to%20Cite,More%20Citation%20Formats>
20. Zakharov, A.D. (2023). Fundamental'naya rasshcheplennost' sub"ekta i obrashchenie k Drugomu s pozitsii psikhooanaliticheskoy teorii kak uslovie obshchestvennoy zhizni [Fundamental split of the subject and appeal to the big other in scope of psychoanalytic theory as a presupposition of social life]. *Sotsial'no-Gumanitarnye Znaniya*, (12), 81–86. (In Russ.) <https://elibrary.ru/umpoze>
21. Žižek, S. (2004). *Organs without bodies: On Deleuze and consequences*. Routledge. <https://books.google.ru/books?id=p4VY8cO9BWUC&lpg=PP1&hl=ru&pg=PA55#v=onepage&q&f=false> <https://doi.org/10.4324/9780203699874>
22. Žižek, S. (2014). *Kinogid izvrashchentsa: Kino, filosofiya, ideologiya* [The pervert's guide: Cinema, philosophy, ideology]. Gonzo. (In Russ.)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

### **ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА**

доктор культурологии, кандидат философских наук,  
профессор и заведующая кафедрой теории и истории культуры,  
проректор по научной работе,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

**ResearcherID: ABI-7254-2020**

**ORCID: 0000-0002-8554-8053**

**e-mail: olessia\_75@mail.ru**

### **ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕТРОВ**

старший преподаватель кафедры теории и истории культуры,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

**ResearcherID: PHD-7079-2026**

**ORCID: 0000-0001-5008-559X**

**e-mail: vetrov.interprete@mail.ru**

### **АНДРЕЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ МАРТЫНОВ**

аспирант кафедры теории и истории культуры,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
125284, Россия, Москва, Хорошевское ш., 32а

**ResearcherID: PHD-7568-2026**

**ORCID: 0009-0007-7390-6005**

**e-mail: andersonrego@yandex.ru**

## ABOUT THE AUTHORS

### **OLESYA V. STROEVA**

Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Philosophy),  
Professor and Head of the Department  
of Theory and History of Culture,  
Vice-Rector for Research,  
GITR Film and Television School,  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: ABI-7254-2020**

**ORCID: 0000-0002-8554-8053**

**e-mail: olessia\_75@mail.ru**

**DMITRII N. VETROV**

Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Culture,  
GITR Film and Television School,  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: PHD-7079-2026**

**ORCID: 0000-0001-5008-559X**

**e-mail: vetrov.interprete@mail.ru**

**ANDREI V. MARTYNOV**

Postgraduate in Theory and History of Culture,  
GITR Film and Television School,  
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, Russia

**ResearcherID: PHD-7568-2026**

**ORCID: 0009-0007-7390-6005**

**e-mail: andersonrego@yandex.ru**

**Авторский вклад**

О.В. Строева — руководство проектом, разработка философской проблематики исследования, концептуальный анализ произведений, формирование и редакция финального текста, автор введения и заключения, разделов: Методология, Анализ символического языка фильма «Субстанция» (2024) в контексте столкновения лакано-делёзовского дискурса, Гармонизация дуальности в балете Юрия Григоровича «Легенда о любви».

Д.Н. Ветров — изучение академических источников и концептуальный анализ.

А.В. Мартынов — автор раздела Анализ конструкции неомифа в фильме «Субстанция»: хронотоп и архетипы.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

**Authors' contributions**

Olesya V. Stroeve supervised the project, developed its philosophical problematics, and conducted the conceptual analysis of the works. She was also responsible for the final editing of the text and authored the introduction, conclusion, and the sections on Methodology, Analysis of the symbolic language of The Substance (2024) in the context of Lacan-Deleuze discourse, and Harmonization of duality in Yuri Grigorovich's ballet The Legend of Love.

Dmitrii N. Vetrov was responsible for the study of academic sources and contributed to the conceptual analysis.

Andrei V. Martynov authored the section titled Analysis of the neo-myth construction in *The Substance: chronotope and archetypes*.

All authors participated in the discussion of the final manuscript.