

ОРИГІНАЛ	ПЕРЕКЛАД
<p style="text-align: center;">Film Review</p> <p style="text-align: center;">BODY DOUBLE AS BODY POLITIC: PSYCHOSOCIAL MYTH AND CULTURAL BINARY IN <i>FATAL ATTRACTION</i></p> <p style="text-align: center;">EMILY FOX KALES</p>	<p style="text-align: center;">Рецензія на фільм</p> <p style="text-align: center;">ПОДВІЙНА ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ПОЛІТИКА ТІЛА: ПСИХОСОЦІАЛЬНИЙ МІФ ТА КУЛЬТУРНА БІНАРНІСТЬ У «ФАТАЛЬНОМУ ПОТЯЗІ»</p> <p style="text-align: center;">ЕМІЛІ ФОКС КАЛЕС</p>
<p>When <i>Fatal Attraction</i> appeared in 1987 it was generally dismissed as a formulaic Hollywood horror movie. The narrative is all too predictable (particularly for those familiar with Adrian Lyne's other work): a happily married Manhattan attorney Dan Gallagher (Michael Douglas) engages in a weekend sexual encounter with a single woman named Alex Forrest (Glenn Close) while his family is out of town. The woman refuses to relinquish the relationship and threatens to destroy his domestic life.</p> <p>Neither Lyne nor screenwriter James Deardon are interested in investigating the dynamics of marital infidelity or the motivations driving the husband's behavior. Instead the film retreats to the conventions of the horror-film genre precisely because it is unable to resolve cultural conflicts and sexual</p>	<p>Коли у 1987 році вийшла стрічка «Фатальний потяг», вона загалом не сприймалася як типовий голлівудський фільм жахів. Сюжет надто передбачуваний (особливо для тих, хто знайомий з іншими роботами Адріана Лайна): щасливий одружений адвокат з Мангеттена Ден Галагер (Майкл Дуглас) на вихідних вступає в статеві зв'язки з самотньою жінкою Алекс Форест (Гленн Клоуз), поки його родина за містом. Жінка не бажає розірвати стосунки й погрожує зруйнувати його сімейне життя.</p> <p>Ані Лайн, ані сценарист Джеймс Дірдон не зацікавлені у вивченні розвитку родинних стосунків чи мотивації, що обумовлює поведінку чоловіка. Натомість фільм залишається в традиціях жанру жахів, оскільки він не</p>

<p>anxieties that are split off and ‘projected’ on to the cinema screen.</p> <p>Just as dreams, fairytales and myths require interpretation to yield their underlying psychosocial significance, so too the monstrous alien forces and violent images of the typical ‘slasher’ movie contain unconscious and unresolved material that are never commented upon in any conscious way. In its inability to express or wrestle with ambivalence using insight capacities the popular genre film thus exhibits the ‘blind spot’ that has led to the characterization of the screen itself as ‘something of a symptom’ by film theorist Mayne (1990, p. 41).</p>	<p>вирішує культурні конфлікти й сексуальні фобії, котрі «проектуються» на великий екран відокремлено.</p> <p>Подібно до того, як мрії, казки й міфи потребують інтерпретації, щоб розкрити їх базові психосоціальні значення, схожим чином жахливі армії прибульців та жорстокі образи типового хоррор-фільму містять несвідомий і табуований матеріал, що аж ніяк не є очевидним. Використовуючи можливості маскуваня в стрижні популярного жанру, фільм, неспроможний відобразити або побороти суперечності, демонструє «сліпу пляму», що привела до характеристики самого екрану кінокритиком Майном (1990, стор. 41) як «щось на кшталт симптому».</p>
<p>In this context, reading the film as cultural myth, manifesting the contemporary collective psyche and socio-political reality of its time, proves a more productive enterprise. <i>Fatal Attraction</i> belongs to a group of Hollywood films that emerged in the postfeminist period of the nineteen eighties and early nineties which might well be called ‘backlash’ films, a popular cultural response to changes in women’s economic and political status.</p> <p>Such films as <i>Sea of Love</i> (1990), <i>Basic Instinct</i> (1992), <i>Black Widow</i> (1987), <i>Disclosure</i> (1994) and <i>Working Girl</i> (1988)</p>	<p>У цьому контексті, прочитання фільму як культурного міфу є більш продуктивним підходом, що слугує доказом колективної психічної та соціально-політичної реальності свого часу. «<i>Фатальний потяг</i>» належить до групи голлівудських фільмів, що з’явилися в постфеміністичний період 1980 – поч. 1990-х рр., який цілком може бути названий періодом «негативних» фільмів – популярною культурною реакцією на зміни в економічному й політичному статусі жінок.</p> <p>Такі фільми, як «<i>Море кохання</i>» (1990), «<i>Основний інстинкт</i>» (1992), «<i>Чорна вдова</i>» (1987), «<i>Викриття</i>»</p>

<p>depict women who either through sexual seduction or professional power seek to dominate and destroy a male protagonist by their drive to possess, devour or annihilate him.</p> <p>Psychoanalytic interpretations of the cinematic convention of the predatory woman stalking a helpless male (Lurie, 1981–2; Modelski, 1988; Gabbard and Gabbard, 1993) have suggested that Hollywood mainstream cinema, for the most part produced and directed by males (although <i>Fatal Attraction</i> was co-produced by a woman, Sherry Lansing), are projections of male anxiety about their ‘castration’ and loss of potency—i.e. loss of exclusive dominance and entitlement in the workplace, the bedroom, the military and other institutional domains. As such, these films represent a form of cultural myth-making which seeks to regain a sense of control over the social forces threatening traditional patriarchal order and stability.</p>	<p>(1994) та <i>«Ділова дівчина»</i> (1988) зображують жінок, які або через сексуальне зваблення або корпоративну владу прагнуть домінувати і зламати головного героя-чоловіка відповідно до їх бажання володіти, поглинути чи знищити останнього.</p> <p>Психоаналітичні тлумачення кінематографічної умовної хижої жінки, яка переслідує безпорадного чоловіка (Лурі, 1981–2; Модельські, 1988; Габбард, 1993), припустили, що основний напрям в кіно в Голлівуду здебільшого виробляється і керується чоловіками (хоча і <i>«Фатальний потяг»</i> був співпродюсований жінкою, Шеррі Ленсінг) – це проєкції чоловічого страху щодо їх «кастрації» та втрати потенції, тобто втрати виняткового домінування та права на робочому місці, спальні, військовій та інших інституційних сферах. Як такі, ці фільми є формою створення культурних міфів, які прагнуть відновити почуття контролю над соціальними силами, що загрожують традиційному патріархальному ладу та стабільності.</p>
<p>The myth in these backlash films is embodied in the cinematic image of the female predator, who represents the monstrous or murderous nature of feminine power, and the social message behind the myth is that women who have large appetites for competition, exertion of will and assertion of their own needs must indeed be monsters—unnatural, grotesque and most</p>	<p>Міф у цих скептично-негативних фільмах втілюється в кінематографічному образі хижої жінки, який являє собою жахливий чи смертоносний характер жіночої сили, а соціальний посил, що стоїть за міфом, полягає в тому, що жінки, які мають великі прагнення до конкуренції, волевиявлення і утвердження власних потреб, дійсно</p>

<p>decidedly ‘unfeminine’. Ultimately, they must be destroyed and contained if order—i.e. male-dominated order—is to be restored.</p> <p>Thus <i>Fatal Attraction</i>’s use of the horror-genre template goes beyond cinematic convention to serve as an expression of the unconscious need to kill off the invading monster who would destroy not only hearth and home but also the fundamental organization of power and dominance in domestic life, where a man’s home is indeed <i>his</i> castle. The female ‘monster’ in <i>Fatal Attraction</i> becomes, in the most literal and symbolic sense, a man’s worst nightmare.</p>	<p>повинні бути монстрами – неприродні, гротескні та найбільш рішучі – «нежіночні». Насамкінець, вони мають бути знищені – тобто чоловіче домінування має бути відновлене.</p> <p>Таким чином, шаблон жанру жахів, який використовує «<i>Фатальний потяг</i>» виходить за рамки кінематографічної домовленості, щоб слугувати виразом несвідомого в необхідності вбити монстра, який вдерся і знищить не тільки домашнє вогнище і будинок, але й основу організації влади та домінування у сімейному житті, де будинок людини є дійсно його замком. Жіночий «монстр» у «<i>Фатальному потязі</i>» стає найбільш буквальним і символічним сенсом – найгіршим кошмаром чоловіка.</p>
<p>Beyond the psychosocial context, however, which must also include acknowledgment of mounting anxiety in the nineteen eighties about the AIDS epidemic, it is the film’s projected subjectivity of husband/lover Dan Gallagher as he relates to the two women in his life that best reflects the gendered binary informing the cultural construction of the feminine.</p> <p>And since that construction historically splits the maternal and the sexual— the good and bad woman of the traditional Madonna/whore dichotomy—the Kleinian paranoid-schizoid position (1946) provides the most useful psychoanalytic model</p>	<p>Однак поза психосоціальним контекстом, який також має включати в себе визнання зростаючої тривоги впродовж 1980-х років стосовно епідемію СНІДу, у фільмі закладена суб’єктивність – чоловік / коханць Ден Галагер, оскільки він має відношення до двох жінок у своєму житті, що найкраще відображає гендерну бінарність, яка інформує про культурне конструювання жіночого.</p> <p>І, оскільки ця конструкція історично розщеплює материнське та сексуальне – гарну та погану жінку з традиційної дихотомії Мадонна / повія – параноїдно-шизоїдна позиція Кляйн (1946) забезпечує найбільш</p>

to apply to an investigation of the unconscious anxieties of both the film and its audience.

Gallagher's inability to fuse the aggressive and nurturant parts of his psyche or to merge his disparate needs for safety, security and order, on the one hand; and the drive for sexual excitement, destruction and the orgiastic possibilities within the darker side of disordered experience, on the other, thus appears on the screen not only as a projection of his own subjectivity but also of his culture's split construction of sexual difference.

Alex Forrest's sexual promiscuity and aggression, her dangerous manipulation and seductiveness, is continually contrasted to Gallagher's wife Beth, the domesticated 'good' woman who represents the moral center of the family and source of maternity, order and stability.

The cinematic vehicle that serves as a visual code expressing this split is the motif of the double, in which *mise en scene*, cinematography and narrative structure illuminate the polarization that the two females images represent. In the primitive psychic territory the film recreates, where the experience of persecution cannot co-exist with safety or love, the two women shadow each other as embodied projections of the husband/lover's inability to manage aggression while maintaining relationship and trust.

результативну психоаналітичну модель для застосовування у дослідженні несвідомих тривог обох фільм та їх глядачів. Неспроможність Галагера поєднувати агресивні та нестабільні частини своєї психіки, чи поєднати його неоднорідні потреби в безпеці, захисті та порядку, з одного боку; і привід для сексуального ажіотажу, руйнування та дику енергію межах темної сторони невпорядкованого досвіду, з іншого, таким чином, з'являється на екрані не тільки як проекція власної суб'єктності, а також культурний розрив у побудові сексуальних відмінностей. Сексуальна розбещеність та агресія Алекс Форест, її небезпечна маніпулятивність та спокусливість, постійно протиставляється дружині Галагера, Бет, домашній «гарній» жінці, яка є моральним центром родини, джерелом материнства, порядку та стабільності.

Кінотеатр, що служить візуальним кодом, що виражає цей розрив, є мотивом роздвоєності, в якій режисура, кінематограф та нарративна структура висвітлюють поляризацію, яку представляють образи обох жінок. На первинній психічній території фільм відтворює, де досвід переслідування не може співіснувати з безпекою чи коханням, дві жінки, тіні одна одної, як втілені проекції нездатності чоловіка / коханця керувати агресією, зберігаючи відносини та довіру.

Each woman is associated with two contrasting worlds, the urban and the pastoral, a doubling that is played out in the film's settings and imagery. In the opening shot, the camera slowly pans across the New York cityscape of rooftops and watertowers silhouetted against a lurid orange sunset, while an eerily silent soundtrack is broken only by sounds of traffic rising from below — the rush of a train, honking cars—as the camera closes in on a window in an apartment building to reveal the Gallaghers getting dressed for a party, a scene designed to immediately establish the family's happy equilibrium.

Gallagher's wife Beth uses her sexuality to cajole her reluctant husband into buying a suburban domestic refuge, whereas Alex uses it for seduction and sexual possession. The new family home is imaged in the film as a veritable pastoral idyll—complete with lush foliage, spacious gardens and the proverbial white picket fence. Inside, the hearth burns cheerily; the little daughter romps with the family dog; homey colonial furniture and paintings adorn the spotless kitchen. In stark contrast to this tidy bucolic paradise, Alex Forrest dwells in an urban Hades: she lures Dan to her loft in the bowels of the city, a meat-packing district where fires burn in trash barrels ghoulishly illuminating raw and bloody carcasses. Shadowy figures of nighttime revelers emerge and disappear into dimly lit alleys.

Кожна жінка асоціюється з двома контрастними світами – міськими та пасторальними, подвоєння, яке розігрується в оформленні і образах фільму. В перших кадрах камера повільно котиться міськими пейзажами Нью-Йорка – дахам і водогінним вежам, вимальовується на тлі сяючого помаранчевого заходу, в той час як жахливо тихий саундтрек розбивається тільки звуками зростаючого трафіку – потяга, що поспішає, автомобілів, що сигналять, поки кадр не зупиняється на вікні багатоквартирного будинку, щоб показати, що Галагери одягнені для вечірки, сцена, покликана негайно встановити щасливу рівновагу родини.

Дружина Галагера, Бет, використовує свою сексуальність, щоб задобрити свого впертого чоловіка на купівлю заміського будинку, тоді як Алекс використовує його для спокуси та сексуального володіння. Новий сімейний будинок відображається в фільмі як справжня пастирська ідилія, наповнена пишною зеленню, просторими садами та білосніжним парканом. В середині жваво горить вогнище; маленька донька грається з собакою родини; домашні старовинні меблі та картини прикрашають бездоганну кухню. На відміну від цього охайного буколичного раю, Алекс Форест мешкає в міському пеклі: вона спокушає Дена до її мансарди в середині міста, м'ясокомбінат, де горять вогні в смітєвих бочках, що густо освітлюють сирі

	і криваві туші. Похмурі фігури нічних гуляк з'являються і зникають в погано освітлених алеях.
<p>After dancing all night at a nightclub, Alex engages Gallagher in a wild sexual orgy while riding up a huge creaking freight elevator. In short, Alex Forrest is a denizen of the urban underworld—and looks the part. Her fingernails are long and painted red; her hair is a wild tangle of loose curls; and in one scene she greets Gallagher wearing an undergarment straight from a bordello wardrobe; she is depicted as the ‘wicked woman’, a modern-day siren who would lure the innocent husband from his happy home.</p> <p>The doubling motif underscores the duality between the two women in Gallagher’s life in another major aspect of the feminine, that of the maternal. Much of the narrative revolves around Alex’s insistence that she is pregnant with Gallagher’s child, for which she demands his responsibility as she continues to stalk him and his family. The film contextualizes the possibility of her maternity as unnatural and highly suspect — she will stop at nothing to get her man—and she is so pathological and monstrous in her rage at rejection that the prospect of maternity is designed to repulse the viewer. The doubling of the maternal as nurturant and sinister, reflecting the Kleinian (1953) ‘good breast/bad breast’ split projection of loving and destructive self objects, occurs in a peak moment in</p>	<p>Після танців до світанку в нічному клубі Алекс втягує Галагера до дикої сексуальної оргії під час підйому на величезному скрипучому вантажному ліфті. Одним словом, Алекс Форест виглядає неначе є частиною міського кримінального світу. Її нігті довгі й пофарбовані червоним; її волосся – це дикий пучок вільних кучерів; і в одній зі сцен вона зустрічає Галагера в нижній білизні прямо з гардероба публічного будинку; вона зображується як «грішна жінка», сучасна сирена, яка виманить невинного чоловіка з його щасливої оселі.</p> <p>Мотив подвоєння підкреслює дуальність між двома жінками в житті Галагера в іншому важливому аспекті жіночого, материнського. Значна частина сюжету обертається навколо вимоги Алекс до того, що вона вагітна дитиною Галагера, для якої вона вимагає його відповідальності, тому вона продовжує переслідувати його та його родину. Фільм контекстуалізує можливість її материнства як неприродного і дуже підозрюваного, її нічого не зупинить, щоб отримати її чоловіка, і вона так патологічно і жахливо розлючена через чоловічу відмову, що перспектива материнства покликана відштовхнути глядача. Бінарність материнства як виховного і зловісного, згідно з «хорошими / поганими грудьми» Кляйн (1953),</p>

the film when Alex disappears with Gallagher's daughter.

Here the editing continuously cuts from shots of the panic-stricken 'real' mother searching for her abducted child to the false mother taking the child on a wild rollercoaster ride in an amusement park. The little girl screams in combined terror and delight at the thrilling danger of the ride—yet another doubling: this time of her father Dan's ambivalent attraction to the wild freedom Alex represents. As the imposter-mother drops off the child after their escapade, she asks for a goodbye kiss. The child dutifully responds, as if she accepts this stranger as a sufficiently recognizable facsimile of her 'real' mother.

The relationship with Alex Forrest forces Gallagher to confront his own sexual animalism and aggression as she displays her own. Here the images of the film suggest the conflicted subjectivity of its protagonist through doubling of scene and setting as the camera cuts constantly between the two worlds of the urban loft and the suburban home. The first sexual encounter with Alex, depicted as a moment of wild abandon, takes place in Alex's loft kitchen—literally on the sink filled with dirty dishes. Later Gallagher returns to the same kitchen,

роздроблену проєкцію люблячих і людей, схильних до саморуйнування, відбувається в піковий момент, коли Алекс зникає з донькою Галагера.

В даному місці редакція постійно скорочує кадри «справжньої» матері, що перебуває в паніці й шукає її викрадену дитину, на користь фальшивої матері, яка бере дитину на доволі небезпечне катання на гірках у парку розваг. Маленька дівчинка кричить у поєднаному терорі і захоплюється хвилюючою небезпекою катання – ще одне подвоєння: в цей час її батько Ден амбівалентно тяжіє до дикої свободи, якою є Алекс. Як мати-самозванка відпускає дитину після своєї авантюри, вона просить на прощання поцілунок. Дитина покірливо відповідає, ніби вона приймає цього незнайомця як досить впізнаване факсимільне зображення її «справжньої» матері.

Стосунки з Алекс Форест змушують Галагера протистояти власному сексуальному потягу й агресії, коли вона демонструє свої. В цьому моменті кадри фільму свідчать про суперечливу суб'єктність його головного героя через підсилення сцени та художнім оформленням, коли камера досвід з Алекс, зображено як момент дикої розпусти, відбувається в мансардній кухні буквально на раковині, наповненій брудними стравами. Пізніше Галагер повертається на ту саму кухню, на цей раз в гнітючому

this time in a murderous rage, and the ensuing struggle with Alex for a kitchen knife generates the same sexual energy as when they had made love. His face contorts with brutal fury as he grips her neck and smashes her head against the bathroom tile while the sounds of breaking glass and furniture are amplified in the best horror-genre tradition. Both are sweating and gasping for breath, much like they were depicted in the earlier scene of sexual passion; here once again, Alex turns on the faucet in the kitchen sink and splashes water on her face, providing yet another doubling image. And, after Gallagher releases her, Alex's face takes on a smile of gratification as if she has just had an orgasm.

The return to the loft kitchen also allows us to 'double back' in time to trace Gallagher's descent into increasingly more unrestrained behavior. As he struggles to push back against the desire of forbidden untapped passions and aggressive drives, his only resolution to the conflict would appear to be to destroy the woman who embodies these desires. As Cowie points out in her discussion of the *femme fatale* in film noir:

The violent retribution so often enacted upon the *femme fatale* by the plot and/or the male hero bears witness not so much to patriarchal ideology as to the man's inverse desire to control

гніві, а подальша боротьба з Алексом за кухонний ніж - породжує таку ж сексуальну енергію, як і тоді, коли вони кохалися. Його обличчя викривляється в жорстокій люті, коли він стискає її шию і розбиває голову об плитку ванної, а звуки розбиття скла та меблів посилюються в кращій традиції жанру жахів. Обидва вони пітніють і задихаються, так само як вони були зображені на попередній сцені сексуальної пристрасті; в цій сцені Алекс ще раз повертається до крана в кухонній мийці, бризки води на її обличчю забезпечують ще один бінарний образ. І після, Галагер відпускає її, обличчя Алекс розпливається в посмішці задоволення, як ніби у неї щойно був оргазм.

Повернення до кухні на горищі-мансарді також дає нам змогу «повернутися у часі», щоб простежити як Галагер спускається до все більш нестримної поведінки. Як він намагається втриматись від бажання табуєваних нереалізованих пристрастей й агресивних бажань, його єдине рішення цього конфлікту, мабуть, полягає в знищенні жінки, яка втілює ці бажання. Як зазначає Кові в дискусії щодо жіночої долі у *фільмі-нуар*:

Жорстока відплата, яка так часто застосовується до фатальної жінки з сюжету, та / або чоловічий герой свідчить не стільки про патріархальну ідеологію, скільки про зворотне бажання чоловіка контролювати і карати

<p>and punish the object of desire who has unmanned him by arousing his passive desire. (1993, p. 125).</p>	<p>об'єкт бажання, який не підживлює його, викликаючи чоловіче пасивне бажання (1993, с. 125).</p>
<p>And indeed, Alex ‘unmans’ Gallagher after arousing that desire. At their very first encounter at an office cocktail party she taunts him for his domestication: ‘Better run along’, she teases as his wife beckons from across the room. The ensuing scene shows him very much domesticated: his desire for sex with his wife must be postponed for household chores—walking the dog, attending to his daughter; later he stares longingly at his wife’s body in her underwear as she dresses for dinner but his initiation of lovemaking is interrupted by the arrival of their guests.</p> <p>Although the film takes pains to idealize the erotic possibilities of the marriage, it never allows for their sexual fulfillment; and, in fact, there are no scenes showing the conjugal couple making love. Beth Gallagher remains an elusive object of desire, thus representing the ‘immaculate’ maternal aspect of the feminine split off from the sexual.</p>	<p>І справді, Алекс «каструвала» Галагера після того, як в нього з’явилося це бажання. Під час їх найпершої зустрічі на коктейль-вечірці, вона знущається з його одомашнення: «ліпше тікайте», вона дражнить, як його дружина мається по всій кімнаті. Наступна сцена демонструє йому, що він великий домосид: його бажання спати зі своєю дружиною слід відкласти на домогосподарські роботи – вигулювання собаки, відвідування доньки; пізніше він з сумом пильно дивиться на тіло своєї дружини в нижній білизні, коли вона одягається на вечерю, але його ініціатива любовних забав перервалася візитом їхніх гостей.</p> <p>Хоча фільм змушує ідеалізувати еротичні можливості шлюбу, він ніколи не допускає їх сексуальної реалізації; і, фактично, немає ніяких сюжетів, які б показали подружню пару, яка б кохалась. Бет Галагер залишається невловимим об’єктом бажання, таким чином, репрезентуючи «бездоганний» материнський аспект жіночого розколу сексуального.</p> <p>І, навпаки, Алекс Форест як заохочує сексуальне бажання Галагера, так і змушує його ризикувати безпекою своїх сімейних зв’язків; вона є обізнаною, дорослою,</p>

Conversely, Alex Forrest both encourages Gallagher's sexual desire and challenges him to risk the security of his domestic ties; she is the knowing adult, the sophisticated woman of the world, who sees his vulnerability and mockingly chastises him for 'being a naughty boy'. Initially Gallagher is intrigued and allows the seduction, but he is also frightened by his new lover's wild energy and exhausted by her sexual appetite. His impotence to stop her advances is most apparent in the scene where he discovers she has gained entrance to his New York apartment and stands helplessly trapped as Alex brazenly weaves her spider's web of deception with his unsuspecting wife.

Gallagher is indeed lost in this Forrest-spun web; he is, after all, a 'babe in the woods' in her experienced hands. As Alex continues to stalk her prey, invading his suburban sanctuary, killing the family's pet rabbit and blowing up his car—yet another assault on his masculinity—the film's cinematic elements dramatize Gallagher's heightened fear and sense of loss of control over his domain: the telephone's shrill ring shatters the peace of his Edenic home, the editing and pacing of scenes becomes more jagged and the camera angles tilt and distort spatial planes, employing Dutch-angle shots to reflect not only Alex's psychological imbalance but also Gallagher's own confusion at a world fast spinning out of his control.

витонченою жінкою світу, яка бачить свою вразливість і знущується над ним, висміюючи його за те, що він «неслухняний хлопчик». Спочатку Галагер заінтригований й спокушається, але водночас його лякає дика пристрасть нової коханки, сексуальний апетит якої виснажує його, немов вичавлений лимон. Його безсилля опиратися ініціативі, є найбільш очевидним в сцені, де він зрозумів, що вона має ключі від його квартири в Нью-Йорку й стоїть безпомічно в пастці, в той час як Алекс нахабно плете павутину обману з його дружиною, яка нічого не підозрює.

Галагер дійсно загубився в цих тенетах Форест; він, врешті-решт, наче «дитина в лісі» в її досвідчених руках. Оскільки Алекс продовжує стежити за своєю жертвою, вдершись у його заміську святиню, вбиваючи домашнього кролика родини та виводячи з ладу його машину, – ще одна атака на його маскулітність – кінематографічні елементи фільму драматизують посилений страх й відчуття втрати контролю Галагера над його володіннями: пронизливий телефонний дзвінок розбиває спокій у його щасливому будинку, редагування та темп сцен стає більш строкатим, а кути камери нахиляють і спотворюють просторові площини, використовуючи голландський кут, щоб відтворити не тільки психологічний дисбаланс Алекс, а й

<p>This is the nightmare vision of a disruption in the social order which would render him passive victim, conquered by the sexual power and dominance of unrestrained female energy—the cinematic reification of both intrapsychic and collective cultural fear of persecution and annihilation in the form of the invading alien Other of the horror-film genre.</p>	<p>плутанину у власному світі Галагера, що швидко опинився поза його контролем.</p> <p>Це бачення порушення соціального ладу, немов у нічному кошмарі, яке зробило б його пасивною жертвою, яку завойовано сексуальною силою та пануванням нестримної жіночої енергії – кінематографічне відображення внутрішньопсихічного та колективного культурного страху перед переслідуванням та знищенням у формі вторгнення чужорідного іншого, послуговуючись жанром фільму жахів.</p>
<p>Male anxiety at the prospect of impotence in the face of such destructive energy is underscored by the climactic bathroom scene. The interplay of doubling between Gallagher’s two women finds final expression here as Alex and Beth struggle symbolically not only for the man but also for their lives. Wiping the fog from the bathroom mirror, the wife gazes at her face only to see the reflection of the Other Woman. Here the exchange of identities in the mirror image is illuminated by Rank’s early work on the doppelganger in literature in which he theorized its function as the embodiment of repressed or unacceptable aspects of the self which stalks and terrifies, just as Alex Forrest shadows the Gallaghers. Ultimately, says Rank, this ‘alien guest’ must be destroyed: ‘The impulse to rid oneself</p>	<p>Чоловіча фобія стосовно перспективи безсилля перед обличчям такої руйнівної енергії підкреслюється кульмінаційною сценою у вбиральні. Взаємозв’язок між роздвоєнням між двома жінками Галагера знаходить остаточне вираження тут, коли Алекс і Бет символізують боротьбу не тільки за чоловіка, а й за їх життя. Витираючи конденсат з дзеркала ванної кімнати, дружина дивиться на своє обличчя лише для того, щоб побачити відображення іншої жінки. Тут обмін ідентичностями у дзеркальному відображенні висвітлюється ранньою роботою Ранга в літературному персонажі, в якій він теоретизував його функцію як втілення придушених або неприйнятних аспектів самого себе, який стикається і перебуває в шоці, як Алекс Форест – тінь Галагера. Зрештою, вважає Ранк,</p>

of the uncanny opponent in a violent manner is an essential feature of the motif' (1914, p. 17).

In the ensuing battle, the knife-wielding Alex asserts her possession of the home and the man: 'What are you doing here?' she demands of the terrified wife. To add to the confusion of identity, the scene is shot with sufficient ambiguity that, despite Alex's grimace as she rips a white robe, it is difficult to discern whose body she is cutting—her own or that of her rival. It should be noted here that not only has Alex cut herself in a previous scene—slashing her wrists when Gallagher attempts to leave her loft—but also that the film works hard to establish her psychopathology as a textbook case of borderline personality disorder.

While the narrative strives to provide sufficient symptomatic evidence for the diagnosis, including demonstrations of mood instability, self-mutilation and impulsive behavior, Alex's mental illness serves an equally important function in the unconscious psychosocial unease embedded in the film: its anxiety about the power of a strong and passionate woman is contained by her marginalization as the alien 'other'. What more effective way to accomplish this process than to transform

цей «чужорідний гість» має бути знищений: «Поштовх, щоб звільнити себе від моторошного супротивника шляхом насилля, є суттєвою ознакою мотиву» (1914, с. 17).

У наступній битві Алекс, озброєна ножом, стверджує що володіє будинком і чоловіком: «Що ти тут робиш?» – вимагає від дружини. Щоб додати до ідентичності плутанини, сцена знімається з достатньою двозначністю, що, незважаючи на гримасу Алекс, коли вона розриває білу мантію, важко розпізнати, чиє тіло вона вирізає – її власне чи її суперниці. Варто зазначити, що Алекс не тільки зламала себе на попередній сцені, порізавши своє зап'ястя, коли Галагер намагається залишити її мансарду, а й те, що фільм працює над створенням своєї психопатології як приклад підручника з емоційно нестабільним розладом особистості.

Хоча сюжет прагне забезпечити суттєві симптоматичні докази для діагнозу, в тому числі демонстрації нестабільності настрою, самообмежень та імпульсивної поведінки, душевна хвороба Алекс служить однаково важливу функцію в несвідомому психосоціальному нездужанні, вбудованому в фільм: його настрої про владу сильною та пристрасною жінки міститься в її маргіналізації як чужої «іншої». Який більш ефективний спосіб досягти

<p>the initially independent and assertive professional into a madwoman, driven to acts of terror and violence? Alex's descent into insanity is signaled by two images in the film: in the first, she slashes her wrists wearing a white dress which looks very much like a hospital straight-jacket; while in the second, floating in the bathtub in another flowing white gown, she reminds us of nothing so much as the drowned Ophelia after she too has gone mad for love.</p>	<p>цього процесу, аніж перетворити споконвічно незалежну і професійно напористу в божевільну, що керується актами терору й насильства? Деградація Алекс до безумства маркується двома сюжетами у фільмі: в першу чергу, вона стискає своє зап'ястя, одягнена в білу сукню, яка дуже схожа на гамівну сорочку; а в другому, плаваючи в ванній в іншому м'якому білому халаті, вона ніщо нагадує нам так втоплену Офелію після того, як вона теж зійшла з розуму через кохання.</p>
<p>While Gallagher would appear to have regained his prior place as head of the household and protector of its occupants (he is seen locking all the doors to keep out the alien invasion from the Other Woman) it is in actuality his wife who ultimately vanquishes Alex Forrest. True to the Hollywood horror-genre formula, the monster does not die readily: Gallagher once again attempts to destroy her using the knife, before strangling and drowning her, but she rises from the watery bathtub depths for a final assault—only to be killed at last by a gun fired by Beth Gallagher.</p> <p>Indeed, all Gallagher's efforts to protect his family and home from the invading predator prove ineffective, symbolic of his inability to resolve conflicting fears and desires. In the end it is left to his wife to make good on her threat, announced in a</p>	<p>Хоча Галагер, здавалося б, повернув своє місце в ролі голови родини (його помічають, коли він зачиняє всі двері на ключ, щоб вберегтися від вторгнення чужого – іншої жінки). Насправді це його дружина, яка зрештою перемагає Алекс Форест. Щоправда, в руслі голлівудського жанру жахів, чудовисько не помре легко: Галагер ще раз намагається перемогти її за допомогою ножа, перед тим, як душили і топити, але вона піднімається з глибини ванни, наповненої водою для остаточного нападу – тільки для того, щоб бути вбитою нарешті, кулею, що випустила Бет Галагер.</p> <p>Справді, всі зусилля Галагера, спрямовані на захист своєї родини та дому від вторгнення агресора, виявляються неефективними, що символізує його нездатність справлятися з страхами та бажаннями, що виникають.</p>

<p>previous scene, in which she tells Alex Forrest: ‘If you ever come near my family again I’ll kill you, you understand?’ To quote Gabbard and Gabbard: ‘Once again ... Hollywood has recuperated a maternal phallic woman at the expense of a transgressively non-maternal one’ (1993, p. 436).</p>	<p>Кінець кінцем залишається його дружина, щоб знешкодити свою загрозу, заанонсована в попередній сцені, в якій вона говорить Алекс Форест: «Якщо ти коли-небудь наблизишся до моєї родини знову, то я тебе вб’ю, ти розумієш?» Цитуючи Габарда: «Знову ... Голлівуд відновив материнську фалічну жінку за рахунок трансгресивно не материнської» (1993 р., с. 436).</p>
<p>This impotence of the male protagonist to defend and defeat the female predator is connected to yet another doubling in the film subtext—that of gender duality. This appears at the outset with the film’s choice of the name ‘Alex’, which could denote a man as readily as a woman. And throughout the film she represents not only the gendered stereotype of femininity—seductive, manipulative, changeable, emotionally intense and ‘irrational’—but she is also depicted as aggressive, independent and assertive, traditionally ‘masculine’ gender traits.</p> <p>Significantly, it is when Alex manifests the male-identified traits of aggression, anger and violence that the film portrays her as monstrous and out of control. In this sense, Gallagher’s subjectivity—threatened and revolted by Alex’s ‘unfeminine’ nature—mirrors the larger cultural construction of gender identity into rigid binary codes both between as well as within genders. The power of the behavioral code within genders also finds expression in Alex’s attack on Gallagher’s sexual</p>	<p>Ця неспроможність головного чоловічого героя захищати та перемагати хижу жінку пов’язана з ще одним подвоєнням в підтексті фільму – гендерною дуальністю. З самого початку це з’являється під час вибору назви фільму «Алекс», яка може позначати чоловіка так само легко, як і жінку. І в усьому фільмі вона представляє не тільки гендерний стереотип жіночності, спокусливої, маніпулятивної, мінливої, емоційної та «іраціональної», але вона також зображується як агресивна, незалежна і напориста традиційно «чоловіча» гендерна риса.</p> <p>Показово, саме тоді, коли Алекс демонструє очевидні риси агресії, гніву та насильства, фільм зображує її як жахливу й неконтрольовану. У даній сцені суб’єктність Галагера – під загрозою повстання «нежіночної» природи Алекс – це дзеркало більшої культурної побудови гендерної ідентичності в жорсткі бінарні коди, як між статями, так і в межах статей. Сила поведінкового коду всередині статі також виражається в атаці Алекс на сексуальну орієнтацію</p>

orientation. Enraged at his rejection of her advances, she sends him a vitriolic tape in which she assaults his masculinity. She calls him a 'flaming fucking faggot' and taunts: 'I bet you don't even like girls, do you?' She goes on to suggest he is 'probably scared' of girls, a statement in this case not too far from the truth in that we have already noted that he recoils at the strength of Alex's sexual energy and erotic impulsive behavior. He listens to the accusatory tapes with grim fascination, only torn away by his wife's invitation to bed and with it the reassurance of his masculine sexuality.

Ultimately, despite the chaotic undermining of traditional gender roles and the assault on male dominance, social and familial order is restored. In the film's final scene the alien intruder is vanquished and peace descends once again upon the Gallagher home, 'framing' the tale back to the opening shot of domestic tranquility. We see Gallagher re-enter the protected confines of the white picket fence, close the stained-glass front door, which features a red heart in its center(!), and turn to embrace his wife. As soft nostalgic music swells, the camera slowly pans in and lingers on a family photo in the hall as credits roll up the screen. Gallagher's nightmare is over; he has

Галагера. Розгнівана через його відмову на її ініціативу, вона надсилає йому візерувальну стрічку, в котрій вона ставить під сумнів його маскуліність. Вона називає його «палаючим довбаним геєм» й насміхається: «Я впевнена, що ти навіть не любиш дівчат, чи не так?», вона продовжує припускати, що він «напевно наляканий» дівчатами, а висловлювання в цьому випадку теж не далеко від істини в тому, що ми вже відзначали, що він віддаляється від сили сексуальної енергії Алекс та еротичної імпульсивної поведінки. Він слухає слова обвинувачення з похмурим захопленням, розірваним лише ініціативою дружини в ліжку, і в цьому його запевняє чоловіча сексуальність.

Врешті-решт, незважаючи на хаотичний підрив традиційних гендерних ролей та посягання на чоловіче домінування, відновлено соціальний та сімейний лад. В завершальній сцені фільму чужий агресор переможений, й мир знову приходить до будинку Галагера, «повертаючи» цю казку назад до перших кадрів домашнього спокою. Ми бачимо, що Галагер повертається до безпечних огорож білого паркану, закриває вітражне скло, в центрі якого знаходиться червоне серце(!), і кидається до обійм дружини. Мірою того як м'яка ностальгійна музика посилюється, камера повільно занурюється і затримується на сімейній фотографії в залі, коли титри піднімають екран.

regained his dream of marital bliss while the primacy of domestic life is reaffirmed for the viewing audience.

It is easy to read this final image as simply the formulaic conclusion of the horror-film genre, where the restoration of natural order typically follows the defeat of a monstrous destructive force. It is also possible to read it as the appropriate conclusion of a 'cautionary' film tale (Kael, 1994, p. 1150) that serves to warn potentially erring mates about the dangers of infidelity with strangers.

Thus the film allows the viewer to indulge in a fantasy of sexual adventure while simultaneously providing the opportunity to identify with its moral condemnation of such dangerous and destructive exploits. It is also of interest in this context to note that the film originally was scripted with a different ending in which Alex Forrest commits suicide with the knife that had Gallagher's fingerprints on it, thus implicating him in her murder. Apparently that ending met with disapproval from sample audiences (Wedding and Boyd, 1999, p. 78) and was replaced with the climactic bathroom scene and the subsequent restoration of domestic harmony.

No doubt leaving the male protagonist in danger, still controlled by Alex's malevolence from the grave, would have been too

Кошмар Галагера закінчився; він повернув свою мрію про подружнє щастя, тоді як примат родинного життя підтверджується для аудиторії.

Цей кінцевий сюжет легко прочитати як просто модельний висновок жанру фільмів-жахів, де відновлення належного порядку зазвичай відбувається після поразки жахливої руйнівної сили. Також можна прочитати його як відповідний висновок «повчальної» історії фільму (Квел, 1994, с. 1150), що слугує застереженням для друзів, що можуть помилятися в небезпечному адюльтері з малознайомими.

Таким чином, фільм дозволяє глядачеві насолоджуватися фантазією сексуальної пригоди, одночасно надаючи можливість розкрити моральний осуд таких небезпечних та руйнівних вчинків. У цьому контексті також цікаво зазначити, що сценарій фільму спочатку був написаний з іншим фіналом, в якому Алекс Форест здійснює самогубство ножом, де були відбитки пальців Галагера, що робить його співучасником вбивства. Очевидно, що закінчення зустрічалося з неприйняттям аудиторії (Весілля і Бойд 1999, с. 78), і його замінили кінцевою сценою у вбиральні та подальшим відновленням внутрішньої гармонії.

Безсумнівно, залишивши головного героя чоловіка в небезпеці, який все ще контролюється злом Алекс з

unsettling for the sensibility of the psychological undercurrent that runs through the film. If *Fatal Attraction* and other films of this period are indeed the manifestations of male anxiety at the perceived threat of loss of social and political power, then the cultural myth of the destructive and devouring predatory woman demands her clear and unequivocal defeat. The male hero may have been sorely tested and tempted, but in the end, he (and his wife) overcome the forces that would subvert the traditional order.

Thus he maintains a safe distance from the destructive half of his own internal 'double' nature which, while it may remain forever unintegrated within his psyche, gets 'projected' on to the screen of the popular horror-film genre, which here splits off aspects of sexual and gender conflict into formulaic embodiments of the 'good' maternal and 'bad' sexual woman.

In turn, Dan Gallagher's intrapsychic split is 'doubled' by his contemporary culture's inability to fuse the erotic sexual with loving nurturant aspects of the feminine. In this regard it is worth noting that in the Kleinian model (1953) the primitive paranoid-schizoid state is followed by the more developmentally advanced depressive position which allows for integration and reparative balance between libidinal and aggressive drives, and points the way toward mutuality and

могили, було б надто неспокійно для відчуття психологічного лейтмотиву фільму. Якщо «*Фатальний потяг*» та інші фільми цього періоду дійсно є проявами чоловічої фобії у сприйнятті загроз втрати соціальної та політичної влади, тоді культурний міф про руйнівну голодну хижу жінку, вимагає її чіткої і однозначної поразки. Чоловічий герой, можливо, мав надто багато випробовувань, але, врешті-решт, він (і його дружина) подолав сили, які могли б зруйнувати традиційні сімейні устої.

Таким чином, він зберігає безпечну відстань від руйнівної половини своєї внутрішньої «подвійної» природи, яка, хоча вона може залишатися вічно неінтегрованою у своїй психіці, «проеціюється» на екрані популярного жанру фільмів-жахів, в якому відокремлюються аспекти сексуального та гендерного конфліктів у моделях «доброї» материнської та «поганої» сексуальної жінки.

У свою чергу внутрішньопсихічний розкол Дена Галагера «подвоєний» нездатністю його сучасної культури поєднувати жіночі аспекти еротичного, сексуального та любов'ю до материнства. У зв'язку з цим варто зазначити, що в моделі Кляйн (1953) примітивний параноїдально-шизоїдний стан супроводжується більш розвиненою депресивною позицією, що забезпечує інтеграцію та відновлювальний баланс між лібідальними та агресивними

awareness of the relational other. Despite dismal news from Lyne's latest film *Unfaithful* (2002) perhaps we can look forward to replacing cinematic images of cultural binarism and rigid gender codes with more fluid possibilities of human sexual experience.

тенденціями й вказує шлях до взаємності та усвідомлення відносно іншого. Незважаючи на похмуре враження від останнього фільму Лайна «*Невірна*» (2002), можливо, ми можемо з нетерпінням чекати заміни кінематографічних кліше культурного бінаризму та жорстких гендерних кодів більш гнучкими можливостями сексуального досвіду людини.