

Tożsamość (w) przestrzeni

Сущность пространства

пространство сущности

Studia dedykowane

Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi



TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ

SCRIPTA)|C ŁUŻNIANA
Tom II

TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

**СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ**

**Studia dedykowane
Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi**

**Pod redakcją
Matyldy Chrzęszcz,
Kseni Dubiel
i Heleny Duć-Fajfer**



Kraków

Matylda Chrząszcz

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

📧 <https://orcid.org/0000-0003-4313-5995>

✉ matylda.chrzaszcz@uj.edu.pl

Ksenia Dubiel

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

📧 <https://orcid.org/0000-0002-7512-2235>

✉ ksenia.panas@uj.edu.pl

Helena Duć-Fajfer

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

📧 <https://orcid.org/0000-0001-9436-3846>

✉ helena.duc-fajfer@uj.edu.pl

© Copyright by individual authors, 2022

Recenzenci

dr hab. Andrzej Dudek, prof. UJ

Prof. Natalia Vesselova, University of Ottawa

Opracowanie redakcyjne

Irena Gubernat (j. polski), Yanina Ryier (j. rosyjski)

Projekt okładki

Lesław Sławiński

ISBN 978-83-8138-730-9 (druk)

ISBN 978-83-8138-731-6 (PDF)

<https://doi.org/10.12797/9788381387316>

Na okładce: mapa Moskwy, 1726 (www.rijksmuseum.nl)

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: publishing@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>



Fot. Barbara Szczukin

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'B. Szczukin'.

TABULA GRATULATORIA

- Zbigniew Babik, Uniwersytet Jagielloński
Vsevolod Bagno, Rosyjska Akademia Nauk /
Российская академия наук
Krzysztof Bak, Uniwersytet Jagielloński, Uni-
wersytet Sztokholmski / Stockholms
universitet
Katarzyna Bazarnik, Uniwersytet Jagielloński
Zofia Berdychowska, Uniwersytet Jagielloński
Krzysztof Bielawski, Uniwersytet Jagielloński
Piotr de Bończa Bukowski, Uniwersytet
Jagielloński
Dariusz Brodka, Uniwersytet Jagielloński
Jerzy Brzozowski, Uniwersytet Jagielloński
Renata Bura, Uniwersytet Jagielloński
Anna R. Burzyńska, Uniwersytet Jagielloński
Magdalena Wasilewska-Chmura, Uniwersytet
Jagielloński
Wojciech Chlebda, Uniwersytet Opolski
Urszula Cierniak, Uniwersytet Humanistyczno-
Przyrodniczy im. Jana Długosza w Często-
chowie
Andrzej Dudek, Uniwersytet Jagielloński
Katarzyna Dybeł, Uniwersytet Jagielloński
Adam Fałowski, Uniwersytet Jagielloński
Lazar Fleishman, Uniwersytet Stanforda / Stan-
ford University
Dorota Gil, Uniwersytet Jagielloński
Pavel Glushakov, Ryga
Marek Hałaburda, Uniwersytet Papieski Jana
Pawła II
Agata Hołobut, Uniwersytet Jagielloński
Gabriella Elina Imposti, Uniwersytet Boloński /
Università di Bologna
- Jadwiga Janaszek, Kielce
Maria Jodłowiec, Uniwersytet Jagielloński
Beata Kałęba, Uniwersytet Jagielloński
Jerzy Kapuścik, Uniwersytet Jagielloński
Lubov Kiselova, Uniwersytet w Tartu / Tartu
Ülikool
Jadwiga Kita-Huber, Uniwersytet Jagielloński
Anna Klimkiewicz, Uniwersytet Jagielloński
Maria Kłańska, Uniwersytet Jagielloński
Agnieszka Kocik, Uniwersytet Jagielloński
Alexandr Korablev, Doniecki Uniwersytet
Narodowy / Донецкий национальный
университет
Lesława Korenowska, Uniwersytet Pedagogicz-
ny w Krakowie
Lucyna Korycińska, Uniwersytet Jagielloński
Katalin Kroó, Uniwersytet Loránda Eötvösa /
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Olga Kuptsova, Moskiewski Uniwersytet Pań-
stwowy / Московский Государственный
университет
Halina Kurek, Uniwersytet Jagielloński
Tatjana Kuzovkina, Uniwersytet Talliński / Tal-
linna Ülikool
Andrzej de Lazari, Uniwersytet Łódzki
Bohdan Łazarczyk, Uniwersytet Jagielloński
Lidia Macheta, Uniwersytet Jagielloński
Dina Magomedova, Rosyjska Akademia Nauk /
Российская академия наук
Izabella Malej, Uniwersytet Wrocławski
Agnieszka Malska-Lustig, Uniwersytet
Jagielloński

- Elżbieta Mańczak-Wohfeld, Uniwersytet Jagielloński
- Maria Maślanka-Soro, Uniwersytet Jagielloński
- Gabriela Matuszek-Stec, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Michalak-Pikulska, Uniwersytet Jagielloński
- Roman Mnich, Uniwersytet Warszawski
- Galina Nefagina, Akademia Pomorska w Słupsku
- Arkadiy Neminushchiy, Uniwersytet Dyneburski / Daugavpils Universitāte
- Jakub Niedźwiedź, Uniwersytet Jagielloński
- Sylwia Nowak-Bajcar, Uniwersytet Jagielloński
- Ryszard Nycz, Uniwersytet Jagielloński
- Tereza Obolevitch, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Magdalena Ochniak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Oczkowa, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Olaszek, Uniwersytet Łódzki
- Alexander Ospovat, Uniwersytet Kalifornijski / University of California
- Agnieszka Palej, Uniwersytet Jagielloński
- Ewelina Pilarczyk, Uniwersytet Jagielloński
- Irina Prokhorova, Moskiewski Uniwersytet Państwowy / Московский Государственный университет
- Elżbieta Przybył-Sadowska, Uniwersytet Jagielloński
- Wacław Rapak, Uniwersytet Jagielloński
- Renata Rodak, Uniwersytet Jagielloński
- Rozalia Sasor, Uniwersytet Jagielloński
- Yuliya Sergo, Udmurcki Uniwersytet Państwowy / Удмуртский государственный университет
- Elżbieta Solak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Sosień, Uniwersytet Jagielloński
- Elena Sozina, Uralski Uniwersytet Federalny / Уральский федеральный университет
- Ewa Stala, Uniwersytet Jagielloński
- Lidia Sudyka, Uniwersytet Jagielloński
- Jan Szczepaniak, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Włodzimierz Szturc, Uniwersytet Jagielloński
- Dorota Szumska, Uniwersytet Jagielloński
- Stanisław Śnieżewski, Uniwersytet Jagielloński
- Wanda Świątkowska, Uniwersytet Jagielloński
- Marietta Turyan, Sankt Petersburg
- Anna Walczuk, Uniwersytet Jagielloński
- Jadwiga Waniakowa, Uniwersytet Jagielloński
- Halina Waszkielewicz, Uniwersytet Jagielloński
- Władysław Witalisz, Uniwersytet Jagielloński
- Natalia Vesselova, Uniwersytet Ottawski / University of Ottawa
- Grażyna Zając, Uniwersytet Jagielloński
- Marcin Ziomek, Uniwersytet Jagielloński

Spis treści

TABULA GRATULATORIA	5
BARBARA SZCZUKIN, MAŁGORZATA SZCZUKIN Biogram z bliskiej perspektywy nakreślony	7
HELENA DUĆ-FAJFER Wasilij Gieorgijewicz Szczukin – wszechstronny badacz i erudyta.....	11
SPIS PUBLIKACJI	19
WSTĘP.....	37
Введение	39
PRZESTRZEŃ GEOGRAFICZNA	41
ANDRZEJ ROMANOWSKI Pogranicze polsko-rosyjskie (do roku 1863). Zagadnienia i postacie	43
MAGDALENA DĄBROWSKA Ziemie niemieckie oczyma rosyjskich podróżopisarzy przełomu XVIII i XIX wieku – miejsca wspólne, miejsca różne (wokół <i>Listów Rosjanina podróżującego po Europie od 1802 do 1806 roku</i> Dmitrija Gorichwostowa)	55
Кристина Воронцова Польша в русской литературе постсоветского периода: обзор проблемы	67
Дечка Чавдарова Образ Коми в воспоминаниях болгарских строителей и лесорубов	77
Джон Даглас Клэйтон Гурзуф как <i>locus amoenus</i> в житнетворчестве А.С. Пушкина.....	89
Виктор Скрунда К истории русской меньшинственной идеи в межвоенной Польше (РОМ, 1934)	101

PRZESTRZEŃ PSYCHOLOGICZNA	111
URSZULA TROJANOWSKA	
„Schody w pustkę” – przestrzeń i sen w opowiadaniu <i>Szatniarz</i> Jeleny Dołgopiat.....	113
Ксения Касаткина	
Психологическое пространство «подполья» в повести Ф.М. Достоевского <i>Записки из подполья</i>	125
Сергей Доценко	
Обезвөлвалпал А.М. Ремизова как модель «внутренней эмиграции»...	139
Валерий Мильдон	
Эней и Анна. Пространства судьбы в <i>Энеиде</i> и <i>Анне Карениной</i>	151
Ксения Дубель	
Эго – Гео. Пространство личности или личность пространства? Заметки о ранних стихах Гео Шкурупия	163
MARIA MALEWSKA	
Pamięć i tożsamość w utworze Pavla Amnuela <i>Spowiedź</i>	173
PRZESTRZEŃ TEKSTUALNA	185
Аркадий Гольденберг	
Хронотоп праздника в метасюжете Гоголя.....	187
HELENA DUĆ-FAJFER	
Przestrzeń rosyjskości w literaturze łemkowskiej.....	201
Людмила Луцевич	
Хронотопический континуум поэмы Александра Пушкина <i>Цыганы</i>	217
Ольга Гриневич	
Полемика с усадебным текстом Л.Н. Толстого в романе М. Степновой <i>Сад</i>	231
Юрий Доманский	
Слово «сцена» в паратексте <i>Вишнёвого сада</i> А.П. Чехова. К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном в драматургическом тексте.....	243
Татьяна Автухович	
Экфрасис как способ формирования пространства смысла.....	255

PRZESTRZEŃ URBANISTYCZNA.....	267
KATARZYNA SYSKA	
O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa	
<i>Obłok przypominający delfina.....</i>	269
BOGUSŁAW ŻYŁKO	
O pewnej reprezentacji wieczności (Uwagi o <i>Rzymie</i> Mikołaja Gogoła).....	281
DZMITRY KLIABANAU	
Topos Rzymu jako element „mitu Husowskiego” Władzimira Arłoua	
(na materiale powieści <i>Czasy dżumy</i>).....	293
Михаил Строганов	
<i>Город пышный, город бедный</i> и его родственники	305
Павел Лавринец	
Поэтосфера Вильнюса как города храмов	317
Валентина Брио	
Вильнюсские дворики как особенный городской локус	329
Наталия Няголова	
Топос «города греха» в литературной урбанистике болгарской	
«оттепели». Предварительные заметки.....	343
Михаил Тимофеев	
Что делает наши ландшафты такими разными, такими	
привлекательными? (Английский индустриальный пейзаж	
XVIII-XX веков).....	355
PRZESTRZEŃ PODRÓŻY	367
МАТЫЛДА CHRZĄSZCZ	
Podróż do źródeł tożsamości. <i>Wschód</i> Andrzeja Stasiuka	369
МИСЛАЉ МИЛЦАРЕК	
<i>Wyspa</i> Gołowanowa albo o poszukiwaniu sensu w Arktyce.....	379
Александр Вавжинчак	
Путь как судьба. Повесть Виктора Астафьева <i>Перевал</i>	393

PRZESTRZEŃ WIZUALNA	405
Якуб Садовски	
Интеллигент в пространстве анимации. Мультфильмы по рассказам Эдуарда Успенского.....	407
Евгения Строганова	
Женщина с книгой в портретной живописи второй половины XVIII – первой половины XIX в. Модель и пространство. Заметки к теме	421
Наталья Мариевская	
Социальные пространства в динамике сюжета. Анализ драматургии современного фильма.....	435
Наталья Злыднева	
Концепт «путь-дорога» в русской живописи. наброски к теме	449
INDEKS OSÓB	461
Указатель имён.....	467

Наталья Мариевская 

Всероссийский государственный институт кинематографии имени
С.А. Герасимова

Социальные пространства в динамике сюжета Анализ драматургии современного фильма

Пандемия на время отвлекла нас от главных кинематографических событий 2020 года, теперь уже кажущегося таким далеким, неизмеримо повысив уровень тревожности во всем мире и среди всех слоев общества. И тем не менее, то, что произошло девятого февраля на объявлении номинантов на премию Оскар, и сегодня вызывает удивление: сразу три фильма, претендующих на победу в номинации «Лучший фильм года» – это фильмы об опасном вторжении униженных и оскорбленных на территорию богатых и знаменитых. Неважно, что эти фильмы совершенно разные по стилистике и тональности: ностальгический и синефильский фильм Квентина Тарантино *Однажды в Голливуде*, исполненный мрачной и болезненной эксцентрики *Джокер* Тодда Филлипса, непринужденно перетекающий из одного жанра в другой *Паразиты* Пон Джун-Хо – все три фильма обладают отчетливым сходством. В каждом из них богатым и знаменитым угрожает смертью некто, пришедший сюда со стороны, оттуда, из тревожащего и пугающего мира нищеты. Исход этой ситуации в каждом из этих фильмов разный, но всякий раз мы сталкиваемся с особым рода озлоблением, потребностью нанести сокрушительный удар тому, кто стал для героя источником унижения.

Невольно возникает понятие, введенное Фридрихом Ницше для обозначения реакции униженных и оскорбленных на свое положение в обществе. Это понятие ресентимента. Так в *Генеалогии морали* он пишет:

Восстание рабов в морали начинается с того, что ресентимент сам становится творческим и порождает ценности: ресентимент таких существ, которые не способны к действительной реакции, реакции, выразившейся бы в поступке, и которые вознаграждают себя воображаемой мстью¹.

Впрочем, совсем недавно слово ресентимент [выделено автором – Н.М.] оказалось на слуху по совершенно другому поводу: российский и американский искусствовед и культуролог М.В. Ямпольский в своих рассуждениях о современной России называет её страной победившего ресентимента:

Одна из поражающих воображение метаморфоз российского общества связана с вулканическим ростом агрессивности одновременно с отказом от признания реальности, погребенной в одночасье под идеологическими фикциями. Объяснить это явление непросто. Его часто списывают на беспрецедентную обработку масс телевизионной пропагандой².

Итак, ресентимент становится приметой времени, актуальной темой в искусстве, яркой приметой неблагополучия неолиберальной эпохи. Что пытается сказать о растущем напряжении в обществе современное искусство? Что нового попытались сказать о ресентименте сегодняшнему зрителю создатели этих фильмов? О серьёзности их намерений говорит то особое напряжение, с которым каждый режиссер ищет форму для своего высказывания. К необычному разорванному построению фабулы прибегает Тарантино, лишь пунктиром намечая события биографии главного героя – вышедшего в тираж актера Рика Далтона. Обращает на себя внимание «выпавший» из повествования эпизод его женитьбы на знойной итальянке. Фабула словно грубо членится на две неравновеликие и, на первый взгляд, несвязанные между собой части. Этот разлом не может не вызывать недоумения неискушенного зрителя. Он не может появиться непреднамеренно в фильме такого мастера, как Квентин Тарантино.

Поражает сложная временная форма, избранная для своего произведения Тоддом Филлипсом, прекрасно владеющим прозрачным (чтобы не сказать примитивным) языком массового кинематографа, ранее создавшем

¹ Ф. Ницше, *Генеалогия морали*, пер. с нем. В.А. Вайнштока, ред. В.В. Битнер, Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», Санкт-Петербург 2020, с. 29.

² М. Ямпольский, *В стране победившего ресентимента*, [в:] <https://www.colta.ru/articles/specials/4887-v-strane-pobedivshego-resentimenta> (15.08.2021).

такие хиты, как молодежная комедия *Дорожное приключение* (2000) или *Мальчишник в Вегасе* (2009). Причины, по которым Пон Джун-Хо выбирает непростую жанровую форму для своего фильма, тоже связаны со стоящими перед ним художественными задачами.

Обращает на себя внимание еще одно важное обстоятельство. Проблема социального неравенства уже ставилась в фильме Тарантино *Джанго освобожденный* (2012) и в фильме Пон Джун-Хо *Сквозь снег* (2013).



1. «Сквозь снег» (*Snowpiercer*, кор. 설국열차). 2013. Режиссер Пон Джун-Хо

Таким образом, ресентимент оказывается проблемой, стоящей в фокусе внимания обоих режиссеров уже длительное время. И это заставляет пристальней взглянуть в сюжет фильмов, ставших ярким событием кинематографической жизни 2019 года. Можно сказать, что реакция на них парадоксальна³. С одной стороны, все они оказались замечены как критикой, так

³ Так, в авторитетном журнале «Искусство кино» помещена рецензия на фильм *Однажды в Голливуде*, написанная в таком шутивно-снисходительном тоне, словно и писать-то об этой картине как-то неудобно: «Пока все старятся, лечатся и умирают, Тарантино, как последний искренний ребенок мирового кинематографа, с увлечением прыгает по тем же классикам, по неизвестным каверам на хиты „Ретро FM“, по обильным замороженным аллюзиям, про которые даже Квентин сам наверняка не очень помнит, к чему все это у него отсылает (и я точно не знаю, ведь всем известно, что Тарантино знает кино лучше любого критика). [...] И вообще, *Однажды в Голливуде* – фильм до поры размеренный, как перегретый калифорнийский денек». В заключительных словах этой рецензии художественное высказывание окончательно обесценивается: «Каннский фестиваль 2019 года запомнится как калейдоскоп попыток ухода от реальности, и у ретрограда Тарантино получилось,

и зрителями. С другой – и критики, и зрители словно бы избегают говорить о существовании заключенного в них авторского высказывания. Сделаем предположение, что критики просто не находят адекватного инструментария для препарирования фильмов ресентимента, и поэтому вынуждены отмахнуться, правда, под разными предлогами, от анализа их содержания. Способ интерпретации этих картин может быть выведен из выделения в них сходных элементов. Прежде всего, это маргинальный герой. Маргинальный в том смысле, что он вполне не принадлежит ни миру бедности, ни миру богатства. Это персонажи границы. В интервью Тод Филлис подчеркнул, что это фильм

видимо, лучше всех». См.: Е. Беликов, «Однажды... в Голливуде»: Квентин Тарантино снова переписывает историю кинематографа, [в:] <https://kinoart.ru/reviews/odnazhdy-v-gollivude-kventin-tarantino-snova-perepisyvaet-istoriyu/> (19.04.2022).

Фильм Тарантино не только не рассматривается как высказывание о ресентименте, он вообще не рассматривается рецензентом как имеющий какое-либо актуальное содержание. К одному из крупнейших режиссеров современности походя приклеивается ярлычок впавшего в детство ретрограда. Можно было бы проигнорировать рецензию как неловкость, частность, о которой лучше вообще не вспоминать. Но она вполне отражает общий тон рецензий на фильм, не поддавшийся серьезному анализу, а по существу ему и не подвергавшийся.

Сходная ситуация возникла и вокруг картины Тодда Филлипса. Коммерческий успех *Джокера* поражает. Фильм вызвал бурную, хоть и противоречивую реакцию со стороны зрителей и критиков. Но как в восторженных, так и в негативных отзывах их авторы упорно соотносят фильм с вселенной комиксов, настойчиво объявляя его бенефисом актера Хоакина Феникаса. При этом вопрос о том, что именно играет Хоакин Феникс, как-то не возникает. Этот подход надежно охраняет содержание *Джокера* от серьезной интерпретации.

Фильм *Паразиты* Пон Джун-Хо от интерпретации охраняет уже не родство с масскультом и не изощренность формы, а как раз мнимая простота. Приведем показательный пример рецензии на фильм корейского режиссера: «Пон Джун-Хо не стесняется лобовой метафоричности и не боится однозначных трактовок. Более того, он открыто иронизирует над собой, голосом одного из героев заявляет, что, мол, да, вы правы, «это всё метафора». Режиссёра не интересуют скрытые смыслы и сложные аллегории – (чтобы это понять, достаточно прочесть синопсис), а насколько далеко заведёт Пон Джун-Хо свою «чехарду со стилем и образами». См.: Е. Гугнин, «*Паразиты*» — не мы: рецензия на лучший фильм Каннского кинофестиваля, [в:] <https://www.film.ru/articles/parazity-ne-my/> (19.04.2022).

Затруднение перед интерпретацией фильма скрывается здесь за позицией: «Все и так понятно, так о чем говорить?» Но если всё, как пишет рецензент, и так понятно по синопсису, то зачем снимать фильм? Если все так просто и однозначно, то почему бы не обратить внимание на содержание фильма? Как объяснить, например, удар ножом, в ярости нанесенный отцом семейства Кимов в сердце своего выдержанного и любезного работодателя? Ведь не господин Пак только что убил его дочь? И о какой лобовой метафоре идет речь? Метафора, как будто устанавливающая тождество между бедняками и паразитами, вовсе не кажется такой уж прямолинейно прозрачной. В самом деле, можно ли назвать паразитами членов семейства Кимов, если каждый из них вполне справляется со взятыми на себя обязанностями, то есть, все работают на семейство Паков в поте лица.

не о Джокере, а о том, как человек может им стать: «Мы даже не делаем Джокера, мы рассказываем историю о том, как стать Джокером»⁴.

В самом начале фильма Джокер еще не является Джокером – это нежный одинокий мечтатель Артур Флек, трогательно заботящийся о своей престарелой матери. Артур пройдет целую серию сложных превращений прежде, чем обретет кровавую улыбку клоуна-убийцы. Заметим, что и это превращение не станет окончательным. А пока персонаж живет в гнусной, отвратительной ему самому труппе, однако он множеством нитей связан с сияющим миром богатства и процветания. В фильме эта связь задается сразу напряженным ожиданием матери Артура писем от его предполагаемого отца миллиардера Томаса Уэйна.

Один шаг отделил семью Кимов из фильма *Паразиты*, обитающую в тесном подвале, от крупного успеха. На стене их убогого жилища с унитазом, расположенным под самым потолком, как величайшая драгоценность красуется серебряная медаль, полученная матерью в спортивных соревнованиях. Но и годы тренировок, и это несомненное достижение не позволили ей выбраться из подвала. Там, наверху, мир принадлежит победителям, а не почти победителям. Вторым там нет места. Именно эту медаль, заключенную в рамочку под стекло, и будут спасать Кимы во время угрожающего их жизни наводнения. Да и юные члены семьи Кимов полны честолюбивых амбиций, которые они готовы начать реализовывать при любом удобном случае.

Маргиналом в указанном смысле является и Рик Далтон. Его карьера неуклонно движется к завершению, обитанию в мире Голливудских небожителей неумолимо подходит конец. Дружбой со своим неизменным дублером-каскадером Клиффом Бутом он прочно связан с миром неудачников, живущих в трейлерах.

Фильмы ресентимента отличает неоднородное художественное пространство и маргинальный герой, соединяющий его различные области. Это структурное сходство определяет пространственный анализ как основной подход к выявлению глубинного смыслового содержания этих фильмов. Анализ моделей социального пространства, создаваемых современным кинематографом, представляет чрезвычайный интерес по двум причинам: во-первых, в связи с тем, что искусство кино активно обращается к производству остросоциальных конфликтов, а значит, активно формирует

⁴ Ch. Edwards, *Joker Doesn't "Follow Anything" from the Comics*, „Digital Spy”, 8.07.2019, [в:] <https://www.digitalspy.com/movies/a28326238/joaquin-phoenix-joker-doesnt-follow-comics/> (19.04.2022).

социальные пространства в структуре фильма; во-вторых, в связи с известной простотой и наглядностью этого анализа: кино – искусство визуальное, и пространственные отношения проявляются в нем довольно отчетливо. Если деньги в кино все реже выступают в качестве значимой художественной детали и перестают быть вещью, наделенной отчетливыми физическими свойствами, то их скрытая неотменяемая власть проявляется в организации социального пространства: имеющие деньги и не имеющие их живут в разных мирах, между ними формируется четкая граница.



2. «Паразиты» (кор. 기생충). 2019. Режиссер Пон Джун-Хо

Выявим основные черты пространства, в котором обитают богатые и знаменитые. Это мир, который призван вызвать иллюзию гармонии, своего рода Эдем, в котором может пребывать только достойный. Пространство богатства создается через образы райского сада. Дивный цветущий сад окружает дом миллиардера Тома Уэйна в фильме *Джокер*, изысканный восточный сад с зелеными лужайками и причудливо изогнутыми деревьями виден из огромных окон дома, построенного великим архитектором Нам Гуном, прекрасен шепот ночных садов, окружающих дома знаменитостей в фильме *Однажды в Голливуде*.

В таких садах могут обитать только прекрасные, воспитанные, исполненные благородства люди. Гости семейства Паков, спонтанно собравшиеся на детском утреннике, настолько хороши, что не могут не вызвать удивления у юного Ки У: «Надо же, приехали без подготовки и все равно такие красивые. Такие естественные».

В этих садах легко и приятно быть добрым. Как замечает мать Ки У, они добрые, потому что богатые: «Деньги – это уют. Раз – и все разгладит, ни

одной складочки». Власть этого пространства велика, попавший сюда волшебным образом преобразуется. Все члены семейства Кимов, как по волшебству, демонстрируют сдержанную элегантность хорошо воспитанных слуг: репетиторов, экономки, водителя.

Пон Джун-хо показывает чудовищную метаморфозу, произошедшую с бывшей экономкой, выставленной за ворота рабского сада. Из уверенной в себе женщины с элегантной прической и плавной поступью она моментально превратилась в избитую опухшую нищенку. В пространстве богатства ровно светит приглушённый свет. Звучит прекрасная музыка. Здесь наслаждаются высоким искусством. Маркером элитарности служит, например, опера. Оперная ария звучит на детском утреннике в семействе Пак. В пространстве успешных богатых звучит чистый и беззаботный смех. Только богатые люди с чистой совестью могут так радостно и безмятежно смеяться, как смеется Том Уэйн со своим счастливым семейством в роскошном золоченом зале на сеансе фильма Чарли Чаплина *Новые времена*.

Бедные, разумеется, могут оказаться в пространстве богатых, но только в качестве слуг. В этом случае от них требуется быть невидимыми, незаметными. Требуется красиво вписаться в этот мир, не нарушая общей гармонии, а, напротив, всячески укрепляя и поддерживая ее. Слуги носят красивые укладки, скромные костюмы. Они все понимают. Строго говоря, они вовсе не люди, а только функции. Они легко заменяемы на других. И самое главное, на них не должно быть стигматов бедности. Игра состоит в том, чтобы гармонии пространства богатства ничто не угрожало. Секрет обитания в этом мире состоит в том, чтобы не знать о том, что рядом существует пространство бедности. Или вести себя так, как будто его нет.

Райский сад надежно отгорожен от внешнего мира. И чтобы проникнуть сюда, нужно настоящее волшебство. Тут волшебная палочка из реквизита Артура не сработает, разве что камень для созерцания, притягивающий богатство. С появления этого камня и начинается история семейства Ким. Этот самый камень, как по волшебству, увлекает персонажей в их, казавшейся поначалу такой веселой, авантюру. Им же и разбивают голову Ки У.

Подробному допросу подвергается и Рик Далтон, прежде чем докажет все права быть гостем в саду особняка юной супруги Романа Полански Шэрон Тейт. Ворота откроются только после того, как он назовет свою знаменитую роль в вестерн-сериале *Закон охоты*.

Но мир бедности существует. Он дает о себе знать. Забастовками мусорщиков, неуловимым запахом метро, исходящим от слуг, назойливым приставанием хиппи, торгующих травкой на перекрестках. Этот мир и в самом

деле отвратителен. Он угрожает идиллическому существованию избранных. Отвратителен он тем, что это мир изгоев. Вероятно, самое яркое отличие пространства бедности в постиндустриальную эпоху заключается в том, что это уже не пространство труда, а пространство выживания. Если в фильме Чаплина *Новые времена* (1936) важными образами были завод, конвейер, порт, то теперь это мир людей, полностью вытесненных социумом на обочину, на человеческую свалку.

Его обитатели – это не рабы, это – выживающие. Между этими категориями огромная разница: выживающие лишены солидарности, которую дает совместный труд, лишены самоуважения, лишены возможности самостоятельно поддерживать свое физическое существование. Очень ярко Пон Джун-Хо показал это еще в пост-апокалипсическом фильме *Сквозь смех* (2013). Производство необходимых для существования выживших протейных батончиков осуществляется все-то навсего одним человеком. Труд других просто не нужен. Не нужен вне зависимости от их индивидуальных стремлений и дарований. Их способности некуда применить. Эти люди перебиваются случайными заработками, собирая коробки для пиццы, приторговывая сигаретами с кислотой, стоя с рекламными щитами у входа в мрачные подворотни.

Этот мир полностью дисгармоничен. Бедность больше не подлежит идеализации, как это было во времена Чарли Чаплина. Пространство нищеты моделируется через кучность, тесноту, серии однотипных объектов. Здесь бьют лежачих только потому, что упавший не может уже оказать сопротивления. Беззащитность становится дополнительным аргументом в пользу избиения. Осмеивают и унижают слабых и больных, не доверяют добрым намерениям незнакомцев. Это тесный мир подвалов, заливаемых нечистотами, грязных трейлеров, больничных коридоров, тускло освещенных мигающими лампочками.



3. «Однажды в Голливуде» (*Once Upon a Time... in Hollywood*). 2019. Режиссер Квентин Тарантино

Живущие здесь должны, просто обязаны чувствовать себя униженными. Они не решаются, не могут быть субъектами со своей собственной волей. Но вполне могут быть объектами. Например, объектами благотворительности. Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно точно определили источник сострадания подобного рода, если речь вообще может идти о сострадании: «Нарциссические деформации сострадания, такие как энтузиазм филантропа и моральное удовлетворение работника сферы социального обеспечения суть не что иное, как глубоко прочувствованная констатация различия между бедным и богатым»⁵.

Артур Флек, герой фильма *Джокер*, до поры является объектом подобного рода филантропии. До поры, потому что власти в конце концов посчитали нужным сократить расходы на лечение подобного рода больных, попросту наплевав не только на нуждающихся в медицинской помощи людей, но и на всех, кто получал зарплату, честно работая в этой сфере.

От тех, кого баллотирующий мэр Том Уэйн назвал менее «успешными членами общества», требуется никому не докучать и по возможности вообще не напоминать о себе. Как заметил Артур, самое трудное то, что от душевнобольного все ожидают, что он будет вести себя как здоровый. Словом, униженные должны знать свое место, то есть буквально место внизу, в подвале, или на периферии, в теплушке в хвосте поезда. «Вы ботинок,

⁵ М. Хоркхаймер, Т.В. Адорно, *Диалектика Просвещения: Философские фрагменты*, Мединум, Ювента, Москва-Санкт-Петербург 1997, с. 122.

я шляпа», – так наглядно формируется это пространственное отношение в фильме Пон Джун-Хо *Сквозь снег*.

Но есть еще одно важное требование: излучать довольство и не напоминать о себе. А это требует от обитателей райского сада постоянного воздействия на пространство бедности. Оно и осуществляется. Это воздействие должно быть желанным и необходимым. Волны тепла и света заполняют тесную квартиру Артура и его матери вместе с вечерним шоу «Late-night show» с импозантным ведущим Мюрреем Франклином.

Сразу два телевизора стоят буквально один на другом в вонючем вагончике хиппи, проводящих дни в тупом ожидании вечернего сериала. Все члены общины Чарльза Мэнсона являются самыми прилежными телезрителями. А семейство Кимов самозабвенно поклоняется богу Вай-фая, изнывая в отсутствии интернета.

Почему же Артур Флек еще до своего превращения в Джокера стреляет в телевизор, в распевającego сладким голосом джазового певца, хотя искренне простил побои мальчишкам, отнявшим у него плакат?

Излучением масс-медиа нежно и деликатно изгой вписываются в систему общего благоденствия. Но рано или поздно начинают замечать, что стали объектами манипуляции. Еще до того, как Артур подстрелил в метро троих подонков, он выстрелил в телевизор. Вспомним, мальчишки нанесли первый удар Артуру со словами: «Если нарядился в костюм клоуна, будь хорошим клоуном!» Откуда они знают, что такое хороший клоун? Откуда у начальника Артура убежденность, что клоун не носит в качестве реквизита оружие? Артур Флек понимает, что именно масс-медиа дирижируют эмоциями людей, лишая их собственного представления о том, что смешно, а что нет. Тодд Филлипс щедро дает образчики телешуток, после которых бесперебойно включается смех зрителей. Режиссер осознанно моделирует разрыв между сглаженной банальностью произнесенного и согласованной реакцией зрителей. Создается впечатление, что отработанные жесты стендап-комиков содержат властный приказ: «Смеяться!» И они смеются над очевидной банальностью. А потом также охотно солидаризируются в осмеянии большого человека, подстрекаемые смеяться над болью.

Насилие Чарльза Мэнсона и его сообщников, совершенное над обитателями Голливудских Холмов в трактовке Квентина Тарантино, – это во многом оправданная реакция, это реакция вчерашних школьников на распознанное подстрекательство к убийству, которому они подвергались с самого детства, когда, не отрываясь, смотрели сериал *Закон и порядок* с Риком Далтоном. Это тоже своего рода «выстрел в телевизор».

Глава семьи Ким – водитель Ки Тхэк – убивает ножом своего нанимателя после жестокого принуждения к участию в развлечении его малолетнего сына. Вспомним, что игра маленько Пака в индейцев подогревается телевизионной рекламой и требует от родителей покупок дорогостоящих игрушек. Глава семейства Пак заработал состояние, создавая средства массовой коммуникации. Удар ножом Ки Тхэка – это осознанный бунт и гнев против превращения его самого в таракана с предсказуемой реакцией на направленное раздражение. Это бунт не против конкретного человека (тогда он ударил бы обезумевшего убийцу своих детей, выбравшегося из подвала в разгар праздника), а против воздействия системы, против власти, утверждающей себя через развлечение.

«Выстрел в телевизор» – действие, направленное против воздействия индустрии культуры, являющееся ярчайшим проявлением протеста против духовного оскопления, которое несет индустрия культуры, тщательно следя за тем, чтобы «процесс простого воспроизводства духа случайно не привел к расширенному его воспроизводству»⁶.

«Выстрел в телевизор», можно сказать, – это выстрел в нечистую совесть общества, построенного на социальном неравенстве. Ресентимент является не формой раздражения против богатства, а проявлением активного действия, направленного на источник унижения человеческого достоинства. В фильмах ресентимента насилие зашкаливает. Тодд Филлипс, Квентин Тарантино и Пон Джун-Хо весьма изобретательны в изображении актов насилия. В этой связи возникает вопрос, считают ли они, что ресентимент опасен.

Наиболее отчетливо роль масс-медиа в формировании и нейтрализации ресентимента показана в *Джокере*. Вспомним, что именно масс-медиа активно формируют из Артура символ мятежа. Но они же одновременно и гасят протест, бесконечно тиражируя образ клоуна-убийцы, используя техники стандартизации и серийного производства продукта. Бунт становится товарным знаком. Как говорит начальник маленького рекламного агентства, в котором работает Флек: «Это хорошо для бизнеса, теперь клоуны во всех газетах».

Реальная власть в социуме осуществляет себя через власть навязанных стереотипов. Таким образом, сам ресентимент является частью социальной системы и для нее не опасен. И дело тут не только в том, что протест примитивно унифицируется и капитализируется, а в том, что он становится источником особого фантазматического удовольствия для обеих сторон. Признание Джокера в тройном убийстве в прямом эфире уравнивается с рекламой пива и сухого завтрака. И это признание, и убийство в студии Мюррея

⁶ Там же, с. 158.

момента́льно стали частью стереотипного вечернего развлечения. Джокер оказывается окончательно преданным и в пространстве богатства, и в природе бедности. Он пытается покинуть этот мир, двигаясь в потоке света, оставляя на полу кровавые следы. Но так и не находя выхода из лабиринта.



4. «Паразиты» (кор. 기생충). 2019. Режиссер Пон Джун-Хо

Убийство, совершенное Ким Ки Тхеком, навсегда замуравившее его в подвале дома, принадлежавшего семейству Паков, стало всего лишь занимательным сюжетом вечерних новостей. А «вонючие хиппи» погибли от огнемета, сохранившегося со времен съемок *14 кулаков Маккласки*, которым овладел наконец Рик Далтон, навсегда сливаясь со своим экранным персонажем.

Анализ художественного пространства фильмов ресентимента позволяет выявить роль масс-медиа в формировании напряжённых связей между областями богатства и областями бедности. Сам язык протеста определяется и формируется в пространстве богатства. Именно это обстоятельство обеспечивает целостность системы, основанной на неравенстве.

Фильмография

Джокер (Joker). 2019. Режиссер Тодд Филлипс, авторы сценария Тодд Филлипс, Скотт Сильвер.

Однажды в Голливуде (Once Upon a Time... in Hollywood). 2019. Режиссер Квентин Тарантино, автор сценария Квентин Тарантино.

Паразиты (кор. 기생충). 2019. Режиссер Пон Джун-Хо, авторы сценария Пон Джун-Хо, Хан Джин Вон.

Сквозь снег (*Snowpiercer*, кор. 설국열차). 2013. Режиссер Пон Чжун-Хо, авторы сценария Пон Чжун Хо, Келли Мастерсон.

Библиография

Ницше Ф., *Генеалогия морали*, пер. с нем. В.А. Вайнштока, ред. В.В. Битнер, Издательская группа Лениздат, Книжная лаборатория, Санкт-Петербург 2020, Лениздат-классика.

Хоркхаймер М., Адорно Т.В., *Диалектика Просвещения: Философские фрагменты* пер. с нем. М. Кузнецова, Медиум, Ювента, Москва–Санкт-Петербург 1997.

Ямпольский М., *В стране победившего ressentiment*, [в:] <https://www.colta.ru/articles/specials/4887-v-strane-pobedivshego-resentimenta>.

ABSTRACT

Social Spaces within Plot Dynamics: Drama Analysis of Contemporary Movies

The world of poverty and the world of wealth form absolutely different spaces that are deeply separated from each other. It is difficult to overcome their dividing line. This statement seems to be almost evident. What is less evident is that these spaces actively interact with each other forming networks of the whole through multiple communication channels. For example, for such interaction channel current media can become provoking and sustaining example of the concept of “ressentiment” introduced by Nietzsche. The research focuses on the dynamics of social spaces within film structure. Particularly, the author analyses the situation when money investment in information processing for those people who exist within the space of poverty triggers an unpredictable response which changes the space of wealth. It is spacial dynamics that has been reproduced in such films as *Joker* (2019) by Todd Phillips, *Parasites* (2019) by Pon Joon-Ho, *Once upon a time... in Hollywood* (2019) by Quentin Tarantino. Is it possible nowadays to talk about the response of the humiliated and the insulted to the world wealth’s massive impact aimed at jeopardizing the current social system based on the inequality of people?

Keywords: art space, social space, ressentiment, media

Ключевые слова: художественное пространство, социальное пространство, ressentiment, медиа

Tom jubileuszowy, który oddajemy do rąk czytelnika, stanowi wyraz najwyższego uznania wobec imponującego dorobku naukowego oraz wdzięczności za lata działalności dydaktycznej Pana Profesora Wasilija Szczukina. Publikacja jest próbą odzwierciedlenia szerokiego spektrum zainteresowań badawczych Jubilata, oscylujących wokół historii literatury i kultury rosyjskiej, metodologii badań literackich, poetyki sztuki totalitarnej, a także szeroko rozumianej geografii humanistycznej; osadza jednocześnie te pojęcia w kontekście macierzystym badacza – to jest fenomenów przestrzeni i tożsamości. Z wielką radością pragniemy podkreślić, że niniejsza księga, na którą złożyły się teksty wielu wybitnych badaczy literatury, sztuki i kultury, pragnących uhonorować Profesora Szczukina, stanowi platformę do wymiany myśli naukowców reprezentujących ośrodki naukowo-akademickie między innymi w Polsce, Izraelu, Bułgarii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Rosji, na Litwie i Białorusi, co należy uznać za jawne świadectwo swoistej niezależności nauki i jej niepodlegania różnorodnym ograniczeniom, które w danym czasie i danej przestrzeni mogą hamować kontakty i zaburzać procesy konsolidacyjne na bazie twórczej wymiany.



<https://akademicka.pl>

ISBN 978-83-8138-730-9

