

«Бедные-несчастные» Й. Лантироса: Фауст в кукольном городе

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Оксана А. Штайн

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия,
shtaynshtayn@gmail.com*

Аннотация. Фильм Й. Лантироса «Бедные-несчастные» соединяет в себе триллер о безумном ученом и комедию подмен в духе паллиаты. Доказывается, что помимо общей эстетики биопанка, сборка фильма впервые у этого режиссера осуществляется благодаря внедрению принципа реткона (*retroactive continuity*). На каждом новом повороте сюжета мы встречаем фигулярное мышление, варьирующее учение психоанализа об отложенном эффекте (*Nachträglichkeit*) травмы. Комические мотивы встроены в ситуацию подмененного сознания, когда море осознается как замкнутое, а дом – как разомкнутое пространство. Телесность героини в парижских эпизодах оказывается наиболее универсальной фигурой ее бытия, она уже научилась замыкать и размыкать собственное тело, благодаря чему и может перезапустить все сюжеты, осуществив ретроактивность самого своего бытия. Героиня выступает как идеальный магический гость, реорганизующий в том числе посмертное существование своего создателя. Лантирос создает новый тип триллера как философии гостеприимства, раскрываемой через ретроактивное использование комедийных приемов.

Ключевые слова: триллер, биопанк, сериальность, психоанализ кино, телесность, звуковая организация фильма, комическое

Для цитирования: Марков А.В., Штайн О.А. «Бедные-несчастные» Й. Лантироса: Фауст в кукольном городе // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 136–144.
DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-136-144

‘Poor Things’ by Y. Lanthimos.
Faust in a puppet town

Aleksandr V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia,
shtaynshtayn@gmail.com

Abstract. Y. Lanthimos’s *Poor Things* combines a thriller about a mad scientist and a palliata-inspired comedy of swaps. It is proved that apart from the general biopunk aesthetics, the assembly of the movie is carried out for the first time by this director through the introduction of the retcon (retroactive continuity) principle. At each new turn of the plot we encounter figurative thinking, varying the teachings of psychoanalysis about the afterwardsness (*Nachträglichkeit*), sustainability. Comic motifs are embedded in a situation of substituted consciousness, where the sea is realized as enclosed and the house as an open space. The heroine’s corporeality in the Parisian episodes turns out to be the most universal figure of her being; she has already learned to lock and unlock her own body, thanks to which she can restart all the plots, realizing the retroactivity of her very being. The heroine acts as an ideal magical guest, reorganizing also the posthumous existence of her creator. Lanthimos creates a new type of thriller as a philosophy of hospitality, exposed through the retroactive application of comedic techniques.

Keywords: thriller, biopunk, seriality, psychoanalysis of cinema, corporeality, sound organization of the film, comic

For citation: Markov, A.V. and Shtayn, O.A. (2024), “‘Poor Things’ by Y. Lanthimos: Faust in a puppet town”, *RSUH/RGGU Bulletin. «Philosophy. Sociology. Art Studies» Series*, no. 2, pp. 136–144, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-136-144

Фильм Йоргоса Лантиоса «Бедные-несчастные» (*Poor Things*, 2023) принадлежит к вариациям «Волшебной горы» Т. Манна, как ряд других произведений ковидных и постковидных лет, например роман Георги Господинова «Времеубежище» (2020). Сцены на корабле в фильме, система персонажей, сама идея замкнутого пространства прямо отсылают к миру дискуссий между цинизмом и гуманизмом в романе Манна. Все эти новейшие произведения – вовсе не вариации или адаптации мысли немецкого писателя: они

относятся к первоисточнику как «событие» к «фигуре» в системе Э. Ауэрбаха, изложенной в его статье 1938 г. [Ауэрбах 2022]. Роман Манна для них не *прецедентен*, а *фигурален* – тогда как современные произведения стремятся создать уже непосредственное бесповоротное событие.

Согласно Ауэрбаху, христианская модель истории подразумевала, что событием было то, что запечатлено текстом Нового Завета как уже непосредственная икономия спасения. А то, что мы считаем историческими событиями, было случаями, существовалоfigурально, внутри порядка проповеднической риторики и предвещало истину. «Земное событие – это подлинное предзнаменование, или *figura*, некоей отдельной части божественной реальности, которая свершится и прямо исполнится в грядущем» [Ауэрбах 2022, с. 492]. Это весьма отличается от наших представлений об историческом факте как неотменимом, который обслуживается утверждением (пропозицией) историка и оказывается сразу же смыслом этой пропозиции. Средневековая система рассуждений о прошлом и будущем, реконструированная Ауэрбахом, подразумевает разрыв между модальностью и пропозицией – случай мог произойти в древней истории, но смысл его раскрылся на Голгофе и одновременно/одномоментно раскроется на Страшном суде.

Так и здесь «Волшебная гора» оказывается некоторым набором случаев, системных оппозиций между настоящим и будущим, болезнью и здоровьем, цинизмом и гуманизмом, спонтанностью и расчетливостью. Тогда как фильм Лантимоса или роман Господинова создают событие как некоторую чистую и окончательную открытость. Событие определенным образом замыкает всю систему времен: делает необратимым то, что казалось выбором. Так, в фильме Лантимоса различные травматические события делают необратимыми реакции героини, которая учится не только говорить, ходить и танцевать, но и в конце концов полностью идет по стопам своего создателя – ее система реакций и оказывается системой необратимого производства всех событий, в свете которого мы смотрим и на все предшествующие случаи.

Мысль Ауэрбаха развивалась в плотном контексте психоанализа. Фигурой в классическом психоанализе можно считать травму, а событием – ее отложенный эффект в будущем (*Nachträglichkeit, afterwardsness*). Психоаналитик действует как ритор, ищащий эти фигуры. В фильме Лантимоса отложенный эффект гиперматериализуется: так, в конце мы, узнавая причину самоубийства Виктории, жестокость ее мужа-генерала, сразу же узнаем эту жестокость как представленную буквально на стенде экрана. Под дулом пистолета Алфи Блессингтон требует от Беллы-Виктории согласиться

на инфибуляцию. По отдельности каждый предмет может быть прочитан как психоаналитический символ. Но когда эти символы встроены не в последовательность событий, а в напряженный пучок модальностей, переходящих друг в друга, от желания до принуждения и уничтожения, – то перед нами уже не травматическая ситуация, не случай, а событие, меняющее и наше отношение к предыдущим событиям.

Психоаналитический контекст не ограничивается поворотами сюжета. Белла афатична, называет своего творца Годвина (Godwin) просто бог (God), сохраняя почтительную интонацию. Это вполне вписывается в круг идей Жака Лакана и Романа Якобсона об имени Отца как творческой инстанции и о неизбежности творческой афазии поэта-творца как соперничества с Отцом. Якобсон оспаривал мысль Лакана о том, что афазия делает невозможной пропозицию, предложение, создающее завершенный смысл – ведь для Якобсона некоторые пропозиции, например говорить о будущем как о чем-то безусловном, принципиально невозможны по лингвистическим и семиотическим, а не логическим законам.

Если Лакан рассуждает о модальностях высказывания и показывает, как Имя Отца присваивает все эти модальности как порождающие саму ситуацию бытового существования, то Якобсон более идеалистичен и телеологичен (и даже теологичен [Файбышенко 2001]): он говорит о логике пропозиций. Афазия бывает метафорической и метонимической: например, метафоры романтизма и метонимики реализма [Якобсон 1996, с. 48]. В обычном потоке речи, с бытовыми пропозициями, метафоризация и метонимизация «работают безотказно, но при внимательном рассмотрении обнаруживается, что под влиянием культурной модели, определенных индивидуальных черт, или особой манеры речи, преимуществом пользуется либо один, либо другой из этих двух процессов» [Якобсон 1996, с. 46]. Заметим, что Якобсон использует общее учение русских формалистов об *автоматизации приема*, но превращает его в учение о сложной манере речевого поведения, телеологичной по своей природе – ясно, что и с культурной моделью, и с индивидуальными чертами прежде всего связываются какие-то задачи, это не наследие прошлого, которое вполне автоматизировалось, а телеология будущего.

Как раз такая телеология и осуществляется в фильме: Белла, как сложенный из тела женщины и мозга ребенка организм, рано открывает для себя собственное тело, его пористость и возможность извлечения наслаждения из любого случая, но всякий раз она ставит себе задачи. В этом смысле наставница ее на корабле, пожилая асексуальная Марта, как раз оказывается тем самым постоянным

превращением наслаждения в метафору, тогда как социалистические увлечения Беллы в Париже – это метонимический реализм, по Якобсону.

Белла Бакстер вовсе не преодолевает свои желания, не выстраивает цепочку пропозиций или действий, но просто пересоздает индивидуальные наслаждения в возможность говорить: как уже *план события, а не фигуры*. В конце концов она и создает событие, пересаживая Алфи мозг козы, то есть превращая медицину как фигуру власти над телами и страстями, какой она была для Годвина, уже в реальность, когда и ее тело может быть только телом спасенным, и тело Алфи всякий раз встречает сопротивление, оказывается в аду комического поругания. Не случайно сад его дома напоминает причудливые сады Боболи, сады маньеризма, где прежние оппозиции снимаются чистым эффектом призрачности.

Такая телеология поддерживается и всем визуально-костюмным рядом фильма: дом Годвина напоминает раковину, причудливые океанские глубины и морское дно, пористый храм чувств, в который попала утопленница. Пока она утопленница, она афатична и оказывается внутри своего же ребенка, внутри его погруженности в психоаналитическое океаническое чувство и утробную жидкость. Все эксперименты Годвина и его ассистента Макса – это собственно работа с грудой органов, это не исправление отдельных органов, а их перекладывание, необычный взгляд с высоты на хаос. Изображение разрядов, идущих в голову, или прутьев венского стула крупным планом подтверждает эту агрессию взгляда. Афазия Беллы, ее фразы в духе «Австралия опасна людьми и другими животными» показывает, что она как раз пытается овладеть и метонимическим (опасная страна), и метафорическим (животное – другое чем человек) порядками пропозиций, но делает это неудачно.

Сам Годвин, жертва экспериментов своего отца, оказывается как бы виновником этих неудач, и то, что героиня в конце и прощается со своим создателем как гостья, а не как член семьи, и позволяет впервые установить отношения гостеприимства там, где до этого был только биопанковский эксперимент, визуально подчеркиваемый и асимметрией дома Годвина – желая житьечно, всегда и продолжаться в своих созданиях, Годвин может только постоянно требовать желаний от других. Шутка про закуляцию, которая потребует «столько электричества, сколько потребляет Северный Лондон», то есть промышленный, а не торговый Лондон, говорит о таком накоплении желания, будто сокровищ на дне морском, таким сокровищем становится Фелисити, другое создание Годвина, которая всем похожа, но не может открыть своего тела, начать гостить в нем.

Тогда как Лиссабон (с возможными отсылками к знаменитому фильму Алена Таннера о размыкании изнанки ностальгии) соответствует скорее стилю *belle époque*, парижскому как бы глобальному стилю, стилю столицы XIX столетия, по слову Вальтера Беньямина, а обстановка на корабле напоминает конструктивизм. То есть Белла сама для себя создает разомкнутое пространство, требующее иначе посмотреть и на ее афазию, и на ее взросление. Лиссабон устроен как театр, и открытие с Дунканом разных сексуальных поз, как бы разных движений внутри лабиринтов и декораций театра и есть овладение метафорой и метонимией на поле борьбы самого тела. Но за этим должна следовать эмансипация тела, в свете которой то, что нам казалось только послушностью Беллы, оказывается частью ее работы с собственным будущим – она лелеет различные части своего тела, чтобы потом поручить их будущим встречам.

В Лиссабоне Дункан открывает Белле тонкость эпидермиса и сверхчувствительность, но именно она оборачивает это, потому что открывает для себя, что пресыщенный развратом Дункан всегда раздражителен. То, что он считал своими властными высказываниями, оказывается только случаями. Но то, что она по-настоящему это открыла, выясняется на корабле, напоминающем и «Пассажи» Беньямина, и конструктивистскую архитектуру, иначе говоря, завод. Там она открывает законы сексуальной жизни, устойчивость отдельных телесных реакций, для нее это уже не случайные чудесные удовольствия, как игры для ребенка, а индустрия тела, завод.

И здесь Белла опять оборачивает ситуацию: для нее корабль становится Волшебной Горой, первым разомкнутым миром. Именно там она делает свою сексуальность разомкнутой и направленной на событие, кодирующей его, что «твердость» или «изменчивость», ощущение своего же интимно меняющегося тела останется навсегда.

Мы вспоминаем, что метафора – это троп, присущий лирической поэзии, а метонимия – доминирующий троп в поэзии эпической. В этой связи, лирический поэт, замечаем мы, пытается представить себя как говорящего, тогда как эпический поэт принимает на себя роль слушающего и должен рассказывать о делах, о которых узнал по слухам. Здесь опять, на другом уровне, мы наблюдаем параллельное отношение кодирования со сходством, а декодирования со смежностью; и это совершенно соответствует проявляющейся в афазии большей стабильности отношений сходства при кодирующих процессах, и отношений смежности при декодирующих [Якобсон 1996, с. 62].

На корабле Белла – лирический поэт, она кодирует свое тело как устойчивое, изменчивое, открытое, тем самым создавая метафорически будущие свойства мира, в котором возможно наслаждение без насилия.

Тогда как в Париже, который представлен как кукольный домик, она оказывается эпическим поэтом, Фаустом, слушающим. Сексуальная жизнь в борделе ей неприятна, но впервые она фиксирует последовательность историй, может рассказать не только чужую историю, истории клиентов, но и истории пансексуальной бандерши-бабушки Суини и социалистки Туанетты. Каждый новый оборот на каждом новом этапе в фильме Лантимоса отвечает уже не просто «нарушению константности мира»¹, но ретроактивной непрерывности. Мы узнаем, как по-новому Белла поступила со своим телом, по-новому изъяла его из сети случаев, и как поэтическому обретение речи в широком смысле, включая обретение телесной пластики и социально-политической позиции, потребовало смотреть на ее прежние этапы жизни не как на события, а как на случаи.

Принцип ретроактивной непрерывности (*retroactive continuity*, реткон) обычен для сериалов, делящихся на сезоны. Этот принцип означает, что хотя герои, их социальное существование, культурный контекст и прочее остаются теми же, то есть мотивации и реакции ожидаются в каждом новом сезоне, тем не менее в новом сезоне, на новом повороте всей системы событий, раскрываются те свойства одного или нескольких героев, которые заставляют иначе посмотреть и на поведение героев в предыдущих сезонах или сериях. Сама структура событий начинает видеться иначе: например, то, что в предыдущем сезоне выглядело как конфликт, теперь считывается как соперничество. Также, особенно в графических романах, могут появляться новые улики, уточнения и дополнения, которые перечеркивают то событие, которое появилось в предыдущем выпуске. Самый известный реткон в советской литературе – воскрешение Остапа Бендера в «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова.

Ключ к этому явлению находится в полемике Джона Дьюи 1930 года с зарождающимся бихевиоризмом. Дьюи утверждает, что бихевиоризм не делает различия между поведением как умением вести себя и поведением как реакцией на меняющиеся обстоятельства. Он пишет:

¹ Ольштынская К.А. Нарушение константности мира в кинематографической реальности Йоргоса Лантимоса: Выпускная квалификационная работа магистра: рукопись. [научный руководитель Марков А.В.] М.: РГГУ, 2022. 245 с.

Хотя слово *behavior* означает и последовательное поведение, и умение вести себя, слово *conduct* проявляет аспект серийности лучше, чем *behavior*: ведь *conduct* явно указывает на факты и направленности (или векторности), а также на передачу или содействие [Dewey 1984, pp. 221–222]².

Слово «серийность» (*seriality*) означает здесь практическую последовательность и может в себя включать, например, тот же психоаналитический «отложенный эффект», заставляющий иначе посмотреть на предыдущие элементы последовательности, которые в искусстве выглядят как пропозиция: направленность, передача и содействие – это явно эффекты высказывания, а не события или случая самого по себе.

Такая ретроактивность на каждом этапе фильма Лантимоса создается ресурсами комедии-паллиаты, с неизбежными двойниками (Белла-Фелисита, Макс-Дункан и т. д.), но также и общей декоративностью и костюмированностью фильма. Подмененное сознание героини оказывается сознанием оборачивания, преодолевающего через слушание и говорение прежнюю случайную метафоричность и метонимичность бытия. Она уже принадлежит к миру не столько сконструированных, сколько спасенных существ, и не просто спасается из всех перипетий, но и во всех своих экспериментах со своим телом спасает свое тело от случайных экспериментов – от порывистости Макса, от пресыщенности либертена Дункана, от механичности отношений с парижскими клиентами.

То, что на каком-то этапе, например, индустриальность корабля выглядит как прогресс, на следующем оказывается тоже набором случаев: механистичность борделя, устроенного как шатер, временное сооружение, вроде уже современных сборных заводов- ангаров, иначе заставляет посмотреть на телесные открытия времен корабельного путешествия. Мир Фауста иначе заставляет смотреть на мир барочного театра Лиссабона, развоплощая то, что казалось событиями, в фигуры. При этом она создает собственное бессмертие как человека в райском саду, где люди и животные вместе и где страсти оказываются уже не фигурами власти, не попытками именования или ловушками подчинения, но жизнью тела, научившегося делать окружающее пространство открытым.

² Although the word “behavior” implies com-portment, as well as deportment, the word “conduct” brings out the aspect of seriality better than does “behavior”, for it clearly involves the facts both of direction (or a vector property) and of conveying or conduced.

Литература

- Ауэрбах 2022 – Ауэрбах Э. Фигура // Ауэрбах Э. Историческая топология. М.: ИД ЯСК, 2022. С. 447–496.
- Файбышенко 2001 – Файбышенко В.Ю. Поэтическая рациональность и основания гуманитарного знания: Дис. ... канд. филос. наук. М.: МГУ, 2001. 132 с.
- Якобсон 1996 – Якобсон Р. Язык и бессознательное / Сост., пер. К. Голубович и др. М.: Гnosis, 1996. 248 с.
- Dewey 1984 – Dewey J. Conduct and Experience // Dewey J. The Later Works. Vol. 5. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984. P. 218–234.

References

- Auerbach, E. (2022), “Figura”, Auerbach, E., *Istoricheskaya topologiya* [Historical topology], YaSK, Moscow, Russia, pp. 447–496.
- Dewey, J. (1984), “Conduct and Experience”, Dewey, J. *The Later Works*, vol. 5, Southern Illinois UP, Carbondale, USA, pp. 218–234.
- Faibyshenko, V.Yu. (2001), *Poetic rationality and the foundations of humanitarian knowledge*, PhD Thesis, MGU, Moscow, Russia.
- Jacobson, R. (1996), *Yazyk i bessoznatel’noe* [Language and Unconscious], Gnosis, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

Оксана А. Штайн, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; shtaynshtayn@gmail.com

Information about the authors

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn, Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia; bld. 51, Lenin Avenue, Yekaterinburg, Russia, 620083; shtaynshtayn@gmail.com