

УДК 791

ББК 85.374

Мариевская Наталья Евгеньевна

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры
драматургии кино, Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия,

Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0000-0002-8404-0370

ResearcherID: AAD-3835-2020

79035096731@yandex.ru

Ключевые слова: художественное пространство, динамическая
поэтика, пространство власти, структура смысла



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-174-203

Для цит.: Мариевская Н.Е. Структура художественного пространства
фильмов о власти // Художественная культура. 2025. № 3. С. 174–203.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-174-203>.

For cit.: Marievskaya N.E. The Structure of the Artistic Space in the Films
About Power. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3,
pp. 174–203. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-174-203>. (In Russian)

Мариевская Наталья Евгеньевна

Структура художественного пространства фильмов о власти

Marievskaya Natalia E.

D.Sc. (in Art History), Associate Professor, Professor of the Drama
of Cinema Department, S.A. Gerasimov All-Russian State University
of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8404-0370

ResearcherID: AAD-3835-2020

79035096731@yandex.ru

Keywords: artistic space, dynamic poetics, space of power, structure
of meaning

Marievskaya Natalia E.

The Structure of the Artistic Space in the Films About Power

Аннотация. Статья посвящена анализу художественного пространства фильмов о власти, в которых поэтика нерасторжимо связана с политикой. При простоте и наглядности такой анализ является ключом к смыслу кинопроизведения, шагом к пониманию содержащейся в нем философии власти. В статье продолжена методика пространственного анализа, основанная на выделении в его художественной структуре значимых областей: пространства власти (области обитания властителей), пространства подвластных, сакрального пространства. При исследовании фильма важно определить качественные характеристики каждой области, свойства и функции границ этих областей. В различных кинопроизведениях характер взаимодействия между областями будет существенно отличаться. Для понимания сюжета фильма важно исследование динамики взаимодействия областей, а также возможностей и условий перехода из одной области в другую. Перевод из области подчинения в пространство власти рассмотрен в статье как сюжет инициации. Выход из пространства власти в сакральную область раскрывает метафизику власти, скрытую в сюжете фильма.

Abstract. The article is devoted to analysing the artistic space of films about power, in which poetics is inextricably linked to politics. Such an analysis is a key to the meaning of a film and a step towards understanding the philosophy of power contained in it. The article continues the method of spatial analysis based on the identification of significant areas in the artistic structure of a film: the space of power (the area of rulers), the space of subordinates, and the sacred space. When studying a film, it is important to determine the qualitative characteristics of each area, the properties and functions of its boundaries. In each specific film, the nature of interaction between the areas differs significantly. In order to understand the plot of a film, it is important to study the dynamics of interaction between the areas, as well as the possibilities and conditions for transition from one area to another. Transition from the space of subordination to the space of power is considered in the article as an initiation plot. The exit from the space of power into the sacred space reveals the metaphysics of power hidden in the plot of a film.

Введение

Мотив власти чрезвычайно притягателен для кинематографа и для искусства вообще: «Власть — вот действительный и неизбежный источник отношений между людьми. Мы видим ее повсюду: в школе и у домашнего очага, на рынке и в административных учреждениях, и, само собой разумеется, в государстве, и в церкви. “Одни люди должны подчиняться каким-либо другим людям” — такой единственный категорический императив, общий для всех верований» [Московичи, 2019, с. 226].

Сюжеты, основанные на борьбе за власть или на ее утрате, на кровавых мятежах и бескомпромиссной борьбе за свободу, обладают огромной энергией, их конфликтный потенциал поистине безграничен. Французский философ Ф. Лаку-Лабарт (P. Lasoue-Labarthe) прямо утверждает, что поэтика с самого начала возникает из политического дискурса [Лаку-Лабарт, 2019, с. 9]. Мотив власти дает возможность создания объемных характеров и захватывающей интриги, мощных перипетий. Только за последние годы кинематограф сделал целый ряд ярких высказываний о природе и характере политической власти: «Власть» (Vice, 2018) режиссера Адама Маккея (Adam McKay), «Джокер» (Joker, 2019) Тодда Филлипса (Todd Phillips), «Не смотрите вверх» (Don't Look Up, 2021) Адама Маккея, «Трагедия Макбета» (The Tragedy of Macbeth, 2021) Джоэла Коэна (Joel David Coen), «Треугольник печали» (Triangle of Sadness, 2022) Рубена Эстлунда (Ruben Östlund), «Сказка»⁽¹⁾ (2022) Александра Сокурова. Этот список, безусловно, не претендует на полноту. Важно, что каждый из этих фильмов стал значимым культурным художественным событием. Крупнейшие режиссеры современности каждый по-своему, языком трагедии, комедии, фантасмагории, пытаются достучаться до зрителя, высказав что-то важное об устройстве современной социальной реальности. Что именно стало содержанием этих фильмов? Удалось ли им сказать о власти что-то новое?

Реакция на эти фильмы парадоксальна: вызвав в обществе яркий эмоциональный отклик, эти картины словно ускользают от

интерпретации. Приведем некоторые высказывания критиков. Фильм Рубена Эстлунда «Треугольник печали» не предполагает сложности интерпретации: во-первых, потому что это комедия, притом комедия эксцентрическая, а значит рассчитана на определенную эмоциональную реакцию зрителя; во-вторых, как комедия сатирическая она отсылает к узнаваемым социальным реалиям. Но в глазах критика режиссер предстает таким нерасторопным неудачником: «...Главная проблема с “Треугольником печали” не в нем самом, а в том, что изменился мир. Фильм снимался еще до того, как история сделала новый виток, и многие высмеянные в нем проблемы, возникшие в обществе достатка и процветания, не то что стали неактуальными — они отошли на второй и даже двадцать второй план (кажется, что если бы фильм создавали сейчас, русский олигарх сменил бы прописку). Эстлунду просто не повезло» [Загвоздкина, 2022]. Выходит так, что режиссер промахнулся со своим высказыванием. А в чем это высказывание состояло и почему оно устарело в новых реалиях?

Юмор имеет свойство быстро устаревать — то, что было смешно вчера, не смешно сегодня. Допустим, что такое могло произойти. Но вот другой пример. Свой фильм «Сказка» сам режиссер Сокуров назвал самым важным и, возможно, последним фильмом в своей жизни [Равин, 2022]. Тут снисходительный тон неуместен. Картина вызвала общий восторг кинокритиков, удостоившись множества восклицаний. Авторы рецензий охотно говорят о новаторстве режиссера в области киноязыка, не предлагая, однако, интерпретации ее содержания. Фильм видится как искусно сделанная головоломка. И все-таки недостаточно назвать фильм фантасмагорией, чтобы отказаться от анализа его смысла.

Джоэл Коэн строит свое высказывание о власти, опираясь на сюжет классического произведения. Однако само обращение Коэна к трагедии У. Шекспира «Макбет» (1606) уже вызвало недоумение. В самом деле, текст Шекспира был многократно экранизирован. Назовем, пожалуй, самые известные: в 1948 году выходит фильм «Макбет» О. Уэллса, в 1957 году — «Трон в крови» Акиры Куросавы по мотивам пьесы, а в 1971 году — «Макбет» Романа Полански. Существуют и более отдаленные отсылки к «Макбету» в кинематографе: фильм Лукино Висконти «Гибель богов» (1969) возник как сплав мотивов «Макбета» с исторической реальностью нацистской Германии. Литературоведы

(1) Фильм не получил прокатного удостоверения в РФ.

находят мотивы «Макбета» в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» (1900), интерпретируя ее сюжет как историю узурпации власти. Так или иначе, «Макбет» отбрасывает тень на многие произведения литературы и кинематографа. Чтобы взяться за экранизацию пьесы Шекспира в подобных обстоятельствах, нужны веские причины. И безусловно, новая интерпретация сюжета власти Джоэлом Коэном должна была стать сенсацией. И что же? Без труда можно найти рецензии, где фильм называется очередной прямолинейной экранизацией Шекспира. Приведем фрагмент рецензии Ричарда Броуди (Richard Brody) из The New Yorker: «Это особая форма кинематографической пытки, когда великие исполнители застревают в неудачной постановке, потому что внутреннее удовольствие от их созерцания омрачается ощущением расточительности, артистизма, которым пренебрегают из-за режиссерского своеволия или тщеславия. Дензел Вашингтон в роли Макбета и Фрэнсис Макдорманд в роли Леди Макбет соответствуют узкому взгляду фильма на шекспировский кинематограф, который сводит величие к раздражительности, а поэзию — к декорациям» [Brody, 2021].

Звучит так, словно талантливые актеры мучаются в провальной постановке бездарного режиссера. Справедливости ради надо сказать, что существуют положительные рецензии фильма. Он был номинирован на премию «Оскар» и даже получил ряд наград за операторскую работу. Смущает снисходительный тон равно как хвалебных, так и негативных рецензий, их авторы словно торопятся разделаться с фильмом, наклеив на него тот или иной ярлык, чтобы избежать разговора о его смысле.

Сделаем предположение, что в приведенных примерах структура смысла не стала предметом анализа. И есть ли необходимость подобного анализа? Так ли, например, прямолинейна и примитивна интерпретация Джоэлом Коэном текста Шекспира?

Назвав картину не «Макбет», а «Трагедия Макбета», Коэн уже отклоняется от Шекспира, что говорит о выстраивании по крайней мере не прямолинейных отношений с первоисточником. Очевидно, акцент делается на внутреннем конфликте героя, на его глубинном переживании. Этим Макбет уже очеловечивается в глазах зрителя. Вспомним, что трагический катарсис предполагает ужас и сострадание. Вспомним, что, например, в экранизации «Макбета» Куросавы

акцент делается на последствиях для царства от воцарения на троне недостойного правителя, отсюда и название — «Трон в крови». Почему Коэн предлагает сострадать Макбету и в чем видит основание для сочувствия?

Это не единственный вопрос к фильму, хотя он настойчиво требует ответа. В «Трагедии Макбета» появляется прямо-таки загадочная сцена, отсутствующая у Шекспира. Кавдорский тан обвинен в предательстве и должен быть казнен. Казнь в пьесе происходит вне сценического действия. В фильме же мы видим силуэт коленопреклоненного Кавдорского тана, склонившего голову в ожидании удара карающего меча. Вот этот меч и протягивает тан Росс Макбету, чтобы тот собственноручно отсек голову изменнику.

Тут странно все. Прежде всего, совершенно невозможное предложение Макбету исполнить роль палача. Многозначительный взгляд тана Росса. Макбет не принимает меч, он благодарит его за службу и скрывается в шатре. Тан Росс отрубает голову изменнику. Что означает эта сцена? Зачем она вообще потребовалась режиссеру?

Это лишь одна из немногих загадок сценария фильма, без разгадки которой невозможно ответить на вопрос о существовании высказывания Джоэла Коэна. Это только один пример. Но он очень показателен. Прямолинейность оказывается лабиринтом, скрывающим свои тайны. Сделаем предположение, что структура смысла в этом фильме о власти, как и в других, не стала предметом анализа, очевидно, за отсутствием подходящего алгоритма.

Одним из возможных способов понимания смысла подобных фильмов может стать пространственный анализ кинопроизведения. Отношения власти мыслятся пространственно, и это находит свое отражение в языке: «мир — хижинам, война — дворцам», «в лабиринтах власти». Человека, обладающего властью, часто называют «главой»: «глава департамента», «городской голова» и др. Главенствовать, быть главой и означает властвовать. М.Е. Салтыков-Щедрин, создавший галерею литературных портретов властителей, пишет о власти языком пространственной метафоры: «Взгляни на первую лужу — и в ней найдешь гада, который ироиством своим всех прочих гадов превосходит и затемняет. Взгляни на древо — и там усмотришь некоторый сук больший и против других крепчайший, а следственно, и доблестнейший. Взгляни, наконец, на собственную свою персону — и там прежде всего

встретишь главу, а потом уже не оставишь без приметы брюхо и прочие части» [Салтыков-Щедрин, 1975, с. 30]. То, что смысл фильма может быть выявлен посредством пространственного анализа, по сути, не требует доказательств. Затруднение вызывают принципы и сам алгоритм подобного анализа. Покажем, что для проведения подобного анализа необходимо выделить в художественном пространстве фильма особые области и исследовать динамику отношений между ними.

Обратимся к классическому определению власти, данному Максом Вебером: «Власть состоит в способности индивида А добиться от индивида Б такого поведения или такого воздержания действия, которое Б в противном случае не принял бы и которое соответствует воле А» [цит. по: Алексеева, 2010, с. 418]. Из определения следует резкое противопоставление А и Б и несимметричность их отношений. Это элементы разных множеств, и различие между ними находит пространственное выражение. Это хорошо видно в окружающей нас реальности, в архитектуре городов, в строении административных зданий. Что означает, что два персонажа являются подвластными? Это означает, что они размещаются в одной пространственной области — *пространстве подвластных*. То же самое справедливо в отношении двух любых персонажей представителей власти: они элементы одного пространства — *пространства власти*.

Выделение этих областей в структуре фильма и является первым шагом к пространственному анализу так называемого политического фильма, в более общем случае — любого фильма, в основе сюжета которого лежит отношение власти и подчинения.

Пространство власти

Пространство власти — это место, где находится властитель (или властители), где оберегается его тайна и создается его величие: неприступные замки и блистающие дворцы, сумрачные тайные комнаты и роскошные апартаменты, пустые и гулкие тронные залы. Таков замок короля Артура в «Легенде о Зеленом рыцаре» (The Green Knight, 2020) Дэвида Лоури (David Lowery) или замок сэра Бертилака, под крышей которого главный герой сэр Гавейн оказывается полностью во власти хозяина, подвергающего испытаниям его рыцарскую честь. Таковы замки Кавдорского тана и шотландских королей в «Трагедии

Макбета» Джоэла Козна. Выделить их как пространства власти не представляет затруднения.

Но оно может быть не вполне очевидным. Там, где власть утверждается с нуля в чистом, свободном от всякого разделения месте, например в девственной природе, пространство власти возникает на наших глазах. Именно эту ситуацию моделирует в своей комедии «Треугольник печали» Рубен Эстлунд. Главной перипетией в сюжете фильма становится крушение роскошной круизной яхты в результате нападения террористов. Немногие уцелевшие пассажиры добрались до благословенного берега. Теперь, предоставленные сами себе на пустынном берегу, томимые голодом и жаждой, они пребывают в полной растерянности. Все они равны между собой. Но только до тех пор, пока на берег не выбрасывает лодку с уборщицей Эбигейл на борту. С ее появлением жизнь несчастных налаживается. В лодке сохранился небольшой запас воды и чипсов. Эбигейл и сама может добыть из океана рыбу. Она организует всех для приготовления ужина. Эбигейл имеет возможность распоряжаться ресурсами по своему усмотрению, что она и делает, прежде всего в интересах своей власти. Она быстро подчиняет себе маленькую колонию беспомощных людей, чьи профессиональные навыки и миллионы на банковских счетах больше ничего не стоят. Оранжевая спасательная лодочка становится тем, чем является королевский дворец — пространством власти. Попасть сюда можно только по приглашению (а вернее, приказу) самой Эбигейл. Она и приказывает явиться туда главному герою фильма супермодели Карлу для любовных утех. После недолгих колебаний Карл становится любовником пожилой мойщицы туалетов: «Я люблю тебя — ты даешь мне рыбу». Лодка получает название «лодка любви». Граница пространства власти оформляется, укрепляется и становится непреодолимой для всех, кроме избранных (причем буквально избранных властителем), прямо на глазах зрителя. Потерпевшие крушение миллионеры могут только высмеивать бедолагу Карла, втайне завидуя ему. Собственно, реализуется весьма значимая функция пространства власти: отделить власть предрешающих от прочих. Обитая в отдельном пространстве, они становятся особенными. Итак, пространством власти может оказаться не только дворец, но и спасательная лодка. Таким образом, пространство власти может

быть рассмотрено в динамике его возникновения. И, по сути, им может стать по воле драматурга любая область пространства.

Эта область будет иметь еще одну важную функцию. Она ограждает властителя от последствий его решений. Отсюда, из этого ограниченного мира, реальность видна совершенно иначе. В этом пространстве проще принимать решения, которые затрагивают всех остальных. Для вчерашнего стажера Дика Чейни, героя фильма Адама Маккея «Власть», однажды наступает тот сладостный момент, когда он получает свой первый кабинет в Белом доме. Он окидывает его торжествующим взором и вдруг обнаруживает, что здесь нет окон. Мир снаружи становится для него недоступным. Эта серая непроницаемая стена и есть та граница, которая отделяет человека власти от остального мира. Взамен он получает новую реальность. Став самым влиятельным вице-президентом в истории Америки, Дик Чейни никогда не столкнется с последствиями своих решений. Иногда, впрочем, сможет увидеть их на экранах мониторов. Власть не допускает прямого вторжения внешней реальности в свои дела. Дик Чейни принимает это как данность, мотив наглухо закрытых дверей, за которые нет доступа посторонним, вообще ключевой в этой картине.

Пространство власти обретает тайну властителя. Ответ на вопрос, что скрывает пространство власти, может стать ключевым для понимания авторского замысла. Так, в спасательной лодочке таится десяток бутылок пресной воды и сумка с хлебной соломкой — это все сокровища Эбигейл. Тайной Макбета оказывается мрачный колодец, в котором ведьма видит будущее, бросая в него мерзкие предметы для своего колдовства. Тайной овального кабинета в фильме «Не смотрите наверх» является пустота и глупость властителей: «Они недостаточно умны, чтобы быть злодеями». В фильме «Власть» тайна тщательно оберегается и состоит в том, что главная цель власти — сама власть, а цель властителя — приумножение своей власти. Эту истину и получает Дик Чейни от своего наставника.

При анализе фильмов о власти необходимо выделять границу пространства власти. Внутри выделенной области значимыми оказываются отношения периферии и центра, при этом выделение пространственного ядра может выявить смысловую доминанту сюжета.

Наличие границы у пространства власти ведет к формированию в структуре фильма двух областей — внешней и внутренней. Во

внешней области находятся подвластные, те, без которых никакая власть невозможна. Каковы сюжетные функции этого пространства?

Адам Маккей вводит в свой фильм рассказчика — простого парня Курта, которого никогда не увидит Дик Чейни, потому что Курт живет по ту сторону границы, во внешней области. Этот славный парень и терпит все последствия политических решений Дика Чейни. Это он безропотно отправляется на войну в Ираке. Но однажды его сбивает машина. Случайно. В этот момент сердце Дика Чейни совершенно истрепалось в борьбе за власть. Нужна пересадка. Мы видим готовое к пересадке, еще живое сердце Курта. Операция проходит успешно. Жизнь вице-президента восстановлена. Теперь в его груди бьется сердце простого и добродушного парня. Борьба за власть продолжается. Развернутая метафора оказывается вполне прозрачной: власть буквально живет биением сердца своего электората, за счет его жизни. Курт — человек из толпы. Но именно так описывает массового человека Освальд Шпенглер: «Всяк живет со дня на день со своим малым нетороватым счастьем и терпит. Массы гибнут в борьбе завоевателей за власть и добычу сего мира, однако выжившие заполняют бреши своей первобытной плодовитостью и продолжают терпеть» [Шпенглер, 2022, с. 147].

У Маккея пространство подвластных — это пространство, населенное массой. Именно отношение сегодняшней власти с массовым человеком лежит в основе сюжетного напряжения этого фильма. Без такого, как Курт, власть таких, как Чейни, невозможна.

Александр Сокуров в «Сказке» предлагает наиболее радикальное разделение пространства власти и пространства массы. В его концепции даже смерть не уравнивает людей. И в предстоянии перед Богом у властителей свое особое место. В посмертном пространстве они размещены режиссером сверху над человеческими волнами, бурлящими у их ног. Если здесь возможно говорить о динамике, то только о внезапных проявлениях индивидуальности, противостоящих обезличенности массы. Ирония Сокурова здесь созвучна иронии философа и драматурга Элиаса Канетти (Elias Salomon Canetti), написавшего объемный труд «Масса и власть»: «Сам Господь Бог раз и навсегда произнес над людьми, в том числе над теми, кому только предстоит жить, смертный приговор. От его настроения зависит, приводить его в исполнение сейчас или позже. И никому не придет

в голову противиться — сопротивление бесполезно. Земным владыкам не так легко, как Богу» [Канетти, 2023, с. 345]. Вероятно, поэтому в это пространство у дверей божественных чертогов помещен страдающий Христос. Его жизнь так же зависит от бесконечной воли Бога-отца, как и всех остальных. Сокуров сопоставляет власть небесного Бога с властью земных богов. И в том и в другом случае «настоящие подданные те, кто позволяет себя убивать» [Канетти, 2023, с. 345]. Безропотно позволяющий себя убивать — таков массовый человек у Сокурова.

Подобных жертв от массы как будто не требуется в демократической Америке, изображенной в фильме «Не смотрите наверх» Адама Маккея. А что требуется? От масс (а в фильме мы видим огромные бушующие толпы внемлющих госпоже президенту) требуется отказ от реальности. Буквально не смотреть наверх. Нужно смотреть под ноги. Тот, кто делает шаг вперед, смотрит под ноги так, как с большой энергией и демонстрирует госпожа-президент. Эта идея с восторгом принимается толпами людей. Они с воодушевлением скандируют: «Не смотрите наверх, не смотрите наверх!» Смотреть под ноги — означает не видеть надвигающуюся опасность, летящий прямиком к Земле гигантский астероид. В сущности, в любом случае, слиться с массой — означает передать ответственность за свою жизнь (и смерть) кому-то еще. В фильме Маккея «Не смотрите наверх» человек массы — тот, кто готов принять навязанную властью реальность даже ценой жизни.

Пространство массы должно излучать восторженное восхищение властью и чувствительность ко всем импульсам, исходящим из ее пространства. В «Джокере» Тодда Филлипса толпа бунтует, идет многодневная забастовка мусорщиков и город буквально тонет в нечистотах. Однако толпа по-прежнему восприимчива к сигналам власти. После показа новости о человеке в маске клоуна, убившего троих из чистой публички в вагоне метро, толпа, как по команде, надевает маски клоунов. А потом и вовсе делает своим вожаком Артура, то есть человека, наименее пригодного на эту роль. Артур может только мученически улыбаться, размазывая кровь по лицу. Бунт, как и следует ожидать, захлебывается, деструктивная энергия толпы гаснет. В этом эпизоде отчетливо улавливается пародийное истолковывание фильма Чарли Чаплина «Новые времена» (1936). Фильма, который демонстрируется на экране в одном из эпизодов «Джокера». Бунт масс деструктивен и легко управляем.

То, что фильм «Легенда о Зеленом рыцаре» — это фильм о власти, не вызывает никаких сомнений. Уже в прологе мы видим главного героя, сэра Гавейна, сидящим на троне, а на голову ему опускается корона. Она внезапно вспыхивает и превращает голову героя в пылающий факел. Все последующее действие, по сути, — расшифровка этой таинственной метафоры. Здесь действие предельно сконцентрировано на герое. Но и здесь за пределами дворца короля Артура мы встретим тех, кто должен склонять голову перед властью. Они жадно внимают легендам о подвигах и с восторгом смотрят кукольное представление, в котором сэр Гавейн разит мечом Зеленого рыцаря. Режиссер наделяет средневековых обывателей чертами массового человека, жадного до зрелища и вполне безразличного к невидимому духовному подвигу: «Массы — это те, кто ослеплен игрой символов и поработен стереотипами, это те, кто воспримет все что угодно, лишь бы это оказалось зрелищным» [Бодрийяр, 2008, с. 192]. Когда сэр Гавейн отправится в Зеленую часовню, к месту своего настоящего подвига, люди превратятся в молчаливые тени, скользящие навстречу, а потом и вовсе исчезнут.

Внешняя по отношению к пространству власти область обнаруживается и в «Трагедии Макбета». Однако решена она совершенно необычно. Здесь мы не увидим подданных, нет даже теней. Это кажется удивительным, особенно в сравнении с экранизацией Романа Поланского, очевидно стремящегося к иллюзии исторической достоверности. У Поланского есть сцена казни Кавдорского тана, но это торжественная массовая сцена, где добрый король Дункан предстает перед толпой подданных. Ничего этого нет у Коэна. За стенами замка туман. Всякие исторические черты вытеснены из пространства фильма. Все историческое как будто растворено в тумане. Это слово «туман» является ключом к пониманию того, как устроено художественное пространство у Коэна. Туман у Ж. Бодрийяра становится как раз метафорой массы, которой бессмысленно давать определение: «Такова масса, соединенные пустотой индивидуальные частицы, обрывки социального и распространяемые средствами информации импульсы: непроницаемая туманность, возрастающая плотность которой поглощает все окрестные потоки энергии и световые пучки, чтобы рухнуть в конце концов под собственной тяжестью. Черная дыра, куда проваливается социальное» [Бодрийяр, 2008, с. 188]. Метафора,

найденная философом, воплощена Козном в чувственно-осязаемых образах. От тумана нельзя ждать ни одобрения, ни осмеяния. Он никуда не движется. Здесь нет истории.

Анализ двух областей пространства, задаваемых границей пространства власти, может стать первым и необходимым шагом на пути понимания структуры смысла фильма о власти.

Даже беглый взгляд на картины последних лет дает возможность увидеть, что разделенность художественного пространства фильма на две качественно различные области моделирует важнейший конфликт современности — между массой и элитой. Перед нами концептуально разные взгляды на социальную и историческую реальность.

И тем не менее было бы совершенно неверно видеть границу между областями как тонкую прямую линию на листе бумаги. Для структуры смысла это простое и даже примитивное деление необходимо, но недостаточно.

Сюжет превращения. Драма на границе

Одно из очевидных упрощений заключается в том, что персонажи из разных пространственных областей ни при каких обстоятельствах не тождественны друг другу. В определении власти, данном Вебером, А и Б различны и принадлежат разным множествам. Может ли произойти так, что Б попадет в область власти? Иными словами, проницаема ли граница между пространством власти и пространством массы?

В фильме «Треугольник печали» есть эпизод, когда жена русского олигарха, торгующего удобрениями, предлагает милой барышне из числа обслуживающего персонала яхты искупаться в бассейне. Та испытывает сильнейший внутренний конфликт. С одной стороны — приказ пассажирки нарушать нельзя ни при каких обстоятельствах, с другой — нужно снять униформу и залезть в этот бассейн. Девушка понимает, что это означает нарушить негласный запрет. Но какой? Канетти называет это запретом на социальное превращение: «Пожалуй, важнейшими запретами на превращение являются социальные. Любая иерархия возможна только при наличии таких запретов, не позволяющих представителям низшего класса чувствовать себя близкими или равными высшему классу» [Канетти, 2023, с. 566].

Но миллионерша настаивает. Тон ее меняется. Это вовсе не безобидная шутка. Она имеет право приказать и приказывает. Она требует купания. Дальше — больше. В ее возбужденном шампанским сознании появляется идея: нужно всему персоналу яхты насладиться купанием в море. Все это происходит на яхте, пространство которой уже иерархическое — это метафора общественного устройства. На верхней палубе путешествует элита, палубой ниже — экипаж, в самом низу — уборщики. Впрочем, Эстлунд показывает, что иерархия существует даже там, где она никому не заметна. Например, в залах, где проходят модные показы. Не важно, какие идеи здесь декларируются. «Чем бренд дороже, тем очевиднее должно быть твое презрение к покупателям», — снисходительно объясняет модный журналист манекенщикам. Хмурый бренд — для богатых, задорный бренд — для бедных. Места во время модных показов строго ранжированы. И если пришли «те самые люди», все остальные просто должны встать и пересесть. Это не обсуждается. Иерархия на яхте очевидна. Теперь, когда запрет на социальное превращение нарушен, яхта должна утонуть, что вскоре и происходит.

Эпизод с нарушением социального порядка непосредственно предшествует событиям кораблекрушения, унесшего жизни членов экипажа, obsługi и русской, рискнувшей перейти границы. Логика сюжета превращает социальные процессы в метафоры.

Можно не знать о запрете на превращение и все равно столкнуться с его последствиями. Артур Флек, герой фильма Тодда Филлипса «Джокер», отверженный и психически нездоровый молодой человек, натывается на эту границу, пытаясь встретиться с человеком, которого считает своим отцом. Он пытается встретиться с Томасом Уэйном. Он приходит к его роскошному особняку, натывается на глухо закрытые ворота. Артура вовсе не смущает, что Томас Уэйн — миллиардер, кандидат в мэры Готэма. За решеткой гуляет мальчик, законный сын Томаса Уэйна. Между ним и Артуром не просто решетка, а закон о запрете на превращение. Артур показывает мальчику фокус: в его руках внезапно вспыхивает фонтан бумажных цветов. Однако тут же к решетке приходит сумрачный охранник с вопросом, зачем он принес цветы. «Но они ненастоящие», — все, что может сказать Артур в свое оправдание. В этот момент он еще не понимает, что решетка построена, чтобы оградить его от себя самого. Такие, как он, могут

попасть в этот мир только в качестве слуги. Слуги — вот кто имеет доступ в пространство власти. Надев униформу, Артур проникает в кинотеатр, где его отец по авторской иронии как раз и смотрит комедию Чаплина «Новые времена» о трогательном маленьком человеке, оказавшемся совершенно случайно во главе толпы. Артур сбрасывает куртку и решается на разговор с Томасом Уэйном. Как и следует ожидать, попытка Артура пересечь границу заканчивается катастрофой. Она стоила жизни Томасу Уэйну, а сам Артур оказывается запертым в психиатрической клинике. Нет смысла рассуждать, надежный ли рассказчик Артур или это все плод его больной фантазии. Для него дело обстоит именно так.

Пересекают границу и герои комедии «Не смотрите наверх» Адама Маккея — астрономы университета штата Мичиган Кэйт Дибаски и Рэндалл Минди. На этот раз персонажи попадают сюда по приказу из Белого дома, то есть не по собственной воле. Они пытаются предупредить правительство о грозящей Земле катастрофе: к Земле с огромной скоростью летит комета. Закон о превращении как будто не нарушен. Но происходит нечто, что совершенно озадачивает Кэйт. Ожидающий встречи с президентом генерал приносит им орешки. Генерал называет цену. Ее спутники расплачиваются. Но после Кэйт узнает, что орешки бесплатны. В течение истории о конце света она несколько раз возвращается к этой абсурдной ситуации странного и неловкого обмана. И не поймет, потому что относится к ситуации рационально. Генерал же просто подчеркивал, что это его пространство. Он здесь может поступать как ему заблагорассудится, а она, аспирантка из Мичиганского университета, — нет. Ей здесь не место. И так, на границе между миром власти и безвластия возникает конфликтное напряжение. Пересечение этой границы всегда означает сильную сюжетную перипетию. Для того, чтобы попасть в пространство А, Б должно полностью трансформироваться. Как свершается подобное превращение?

Область превращения. Пространство инициации

Вернемся к загадочной сцене из фильма «Трагедия Макбета», когда тан Росс протягивает меч главному герою. В каком пространстве это происходит?

В этот момент Макбет — верный вассал короля Дункана. Мы его пока не рассматриваем как властную фигуру. Значит, он станет таном Кавдорским, после того как меч отрубит голову изменнику. Тогда войдет в пространство власти. Весь эпизод происходит на границе, в особой области, где идет испытание его властных качеств. Почему Макбет отказался от удара? Мы знаем, что в бою он вполне способен раскроить череп противнику. Что его останавливает? Что изменилось?

Макбет находится в пространстве обращения. Из вассала он должен превратиться во властелина. То есть воин с его идеей доблести и служения королю должен умереть. Властелин не сомневается в целесообразности казни ради защиты своего владычества. Более того, в готовности казнить ради власти и состоит доблесть властелина.

Трагедия Макбета состоит в том, что, не будучи властелином, он вынужден, именно вынужден, проклятием ведьм войти в пространство власти и там оставаться, не имея возможности исхода. Воин в нем, действительно, умирает. Но Макбет в пространстве инициации не рождается заново. Так и не превратившись во властелина, он не верит в свое право убивать ради власти и ищет слова, оправдываясь перед нанятыми им убийцами, оказываясь карликом в платье короля. Мы видели, как бестрепетно казнил Кавдора добрый король Дункан. И знаем о том, что Дункан, не задумываясь, казнит за измену любого, как бы дорог он ему ни был, просто по праву короля. Вот что пишет о властелине Канетти: «Он производит казни одну за другой, по мере того как множатся его сомнения. Самые надежные, можно сказать, совершеннейшие его подданные — это те, кто за него умер». Ибо каждая произведенная им казнь добавляет ему мощи [Канетти, 2023, с. 345]. Казнь превращает смерть в смерть за господина. Пророчество ведьм сделано при свидетелях. Никто иной как Банко знает, что Макбет должен стать королем. Значит, верный вассальному долгу, он просто обязан казнить Макбета. Нет никаких сомнений, что, защищая свою власть, Дункан казнит Макбета. Это так же верно, как то, что сам Макбет, став королем, должен казнить изменника Банко. Но тот подсылает к нему наемных убийц. И совсем уже странно, что он, король, оправдывается перед ними. Трагедия Макбета вытекает не из его якобы неумного стремления к власти, а из того, что он, не имея характера властителя, вынужден занять его место. Пространство власти у Шекспира — это

пространство смешения добра со злом. В этом смешении добра со злом не может жить Макбет, для которого все было предельно ясно. Дотоле вся доблесть заключалась в верности своему королю. Таким образом, создавая сцену казни Кавдора, Джоэл Коэн формирует пространство инициации, в котором Макбет не выдерживает испытания и тем самым нарушает закон превращения.

Пространство инициации, лежащее на границе с пространством власти, имеет важное сюжетное значение. Те испытания, которые предстоит пройти герою, как раз и проявляют концепцию власти, которая лежит в самой основе авторского замысла.

В фильме Дэвида Лоури «Легенда о Зеленом рыцаре» пространство инициации огромно. В нем происходит основное действие фильма. Как только юный сэр Гавейн покидает город, чтобы вернуть долг Зеленому рыцарю, он оказывается в пространстве инициации. В том, что сэр Гавейн может быть королем, с самого начала нет никаких сомнений. Во-первых, он племянник короля Артура, его наследник, во-вторых — он безо всякого труда удерживает в руках его меч. Связанный данным словом, он обязан явиться в часовню Зеленого рыцаря и дать ему отсечь себе голову. Теперь он остался совершенно один в пространстве испытаний, суть которых заключается именно в том, чтобы научиться отличать добро от зла, подлинное от мнимого, иллюзорное от реального. Пространство инициации строится как раз на смешении профанного и сакрального, живого и мертвого, прекрасного и отвратительного. Зеленый пояс, подаренный матерью оберег, превращается здесь в пояс, оберегающий героя от того, чтобы поступить так, как велит ему честь.

В финале сэр Гавейн развязывает пояс, то есть снимает себя защиту от смерти, и преклоняет голову под секирой Зеленого рыцаря. Сюжетный парадокс этого фильма в том, что нечестный поступок рушит царство, а честный (смерть из верности данному слову) — означает физическую гибель, следовательно, отказ от земной власти.

Пространство инициации может выглядеть совсем непритязательно. Но в нем очень точно раскрываются отношения героя с властью, его способность к превращению. В фильме «Власть» пространство инициации — это клочок земли под линией электропередачи, где собрались люди возле сорвавшегося со столба искалеченного электрика. В толпе стоит на тот момент отчисленный из университета за пьянку

Дик Чейни. Все ждут решения мастера — маленького начальника, но имеющего власть. Решение его таково: положить в карман стонущего человека 20 долларов и отправить в ближайшую больницу. Дик Чейни молчаливо соглашается с приказом, возможно, обрекающим человека на смерть. Но самое важное испытание он проходит уже в Белом доме, когда узнает, что у власти нет иной цели, кроме власти, и после этого присягает ей на верность. Инициация Дика Чейни успешно завершилась.

В фильме «Джокер» сразу несколько областей обладают функцией пространства инициации. Это и городской автобус, и крошечный клуб, существующий только в собственном воображении героя. И, наконец, телевизионная студия, вещающая на всю страну. Задача героя предельно проста: ему нужно рассмешить публику. Артур Флек везде терпит неудачу. Пока его не посещает догадка: смешить — это монополия власти.

Область инициации обнимает почти все художественное пространство фильма Сокурова «Сказка»: земные вожжи ожидают допуска в пространство абсолютной власти, за величественные двери, где их встретит сам Бог. Двери открываются только перед Черчиллем, вероятно потому, что он единственный из персонажей фильма сумел оторваться от ликующей толпы, разорвать связь, нерасторжимую для прочих, и со слезами на пухлом старческом лице прошептать: «Я люблю тебя, Господи».

Таким образом, области инициации в художественном пространстве фильма о власти значимы для развертывания перипетии превращения. При анализе важно выделить условие перехода в пространство власти. Определить, в каком качестве персонаж должен умереть и какие свойства он приобретет, родившись заново.

Пространство воздействия власти на массу

В определении власти, данным Максом Вебером, на первый план выходит различие персонажей А и Б. В рассуждении о власти Аристотеля они, напротив, сближаются: «Поскольку, как мы видим, всякое государство представляет собой своего рода общение, всякое же общение организуется ради какого-либо блага (ведь всякая деятельность имеет в виду предполагаемое благо), то, очевидно, все общения стремятся

к тому или иному благу, причем больше других и к высшему из всех благ стремится то общение, которое является наиболее важным из всех и обнимает собой все остальные общения. Это общение и называется государством или общением государственным» [Аристотель, 2006, с. 22]. В этом определении власть понимается именно как общение. Пространство коммуникации власти и массы должно входить в структуру фильмов о власти. Именно в нем власть являет себя массе.

В фильме Александра Сокурова «Сказка», оказавшись на том свете, властители прошлого живут в нетерпеливом ожидании митинга, вождественной встречи с массами. При этом удивительно, как много времени они проводят в разговорах о покрое мундира или фасоне шляпы. Это важно. Узнаваемые мундиры и шляпы — это детали тщательно проработанного образа героя толпы, маски, распознаваемой каждым. Возможно ли представить Наполеона без треуголки? Гитлера — без челки и усов? Даже в загробном мире Сталин спит в мундире генералиссимуса. Маска — вот что предъявляют правители массам в пространстве коммуникации. Однако природа этой маски особая, она отличается от маски, описанной Михаилом Бахтиным: «Это — сложный и многозначнейший мотив народной культуры. Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой...» [Бахтин, 2021, с. 48]. Маска властителя иной природы. Она статична, ее нельзя снять или изменить. Она оберегает тайну властелина, его человеческую слабость. Маски для толпы — узнаваемые знаки земных богов. Наэлектризованные толпы тянут руки к своим кумирам. Они и в самом деле становятся богами, заряжаясь от электричества бушующих толп. Это переживание, близкое к эротическому. Так, персонаж Муссолини срывает с себя китель, демонстрируя лоснящийся мускулистый торс. Гитлер взволнованно восклицает: «Немцы, я нашел вас, мой народ!» Но это электричество возбуждает только на границе соприкосновения с бушующей массой. Чуть дальше от обрыва режиссер помещает унитаз с тремя бачками. Стоит «богам» отойти от его кромки, и они — уже обычные люди, торопливо справляющие физиологические надобности.

Что касается массы, она не видит этой бытовой стороны и не должна видеть. Она не чувствительна и к содержанию речей своих

кумиров, к их несвязному содержанию. И пусть Муссолини в экстазе бормочет о величии Рима, Гитлер — о любви к народу, а Черчилль обещает лишения и смерть. Толпа жаждет знаков, а не смысла (здесь режиссеру очень близок Бодрийяр). Сокуров помещает всех лидеров на трибуну мавзолея, при этом немецкие, итальянские, советские толпы сливаются в одну бушующую массу. Сокуров показывает ее чуждой национальному и политическому стихией, в которой гибнет все социальное. Но чем выше волны этой бурной стихии, тем ярче гибельное зарево.

В фильме Джоэла Коэна «Трагедия Макбета» без труда выделяется пространство коммуникации. Это зал, где король Макбет дает пир. Здесь, первый среди равных, он должен явить маску величия, образ нового короля Шотландии. Но у не прошедшего инициации Макбета как раз нет маски. Он демонстрирует свое подлинное лицо человека, смертельно испуганного тенью убитого им Банко. Слова же леди Макбет о недуге, которым тот якобы страдал в детстве, смещают все происходящее еще больше в область человеческого, в область интимного. Перед зрителями, собравшимися приветствовать короля, король не является.

Маску сексапильной красотки, покуривающей украдкой, как бы стесняющейся своей слабости, предъявляет публике госпожа президент в фильме «Не смотрите наверх». Голливудские локоны госпожи президента так же неизменны, как кисточка на бархатной шапке Муссолини. Но этого внимающей ей толпе недостаточно. Нужно что-то еще. И это «что-то» находится. Это миф о Герое. И герой является. Немного потрепанный, такой свой, с грубоватым армейским юмором. Впрочем, подвиг придется отменить по коммерческим соображениям. Но не беда. Толпа любит героев. Формирование мифа для массы — еще одна функция пространства массы и власти. Масса скорее поверит мифу, чем истории. Это понимают и персонажи фильма Сокурова «Сказка». Слова о том, что «Христос молод и добр, и потому может нам пригодиться» не случайны. Он может стать героем мифа, предложенного толпе.

Разговор о роли маски в пространстве коммуникации будет не полным, если не сказать о том, что определенная маска предписывается любому, кто желает заявить о себе в этом пространстве. В фильме «Не смотрите наверх» герои, пытающиеся выступить на телевидении,

чтобы сообщить о грядущем конце света, должны пройти особую подготовку по смене имиджа. Так провинциальный астроном доктор Минди становится сексуальным звездочетом, и теперь все, что он собирается сказать о конце света, превращается в милую вечернюю болтовню славного парня. Его спутница Кэйт Дибиаски, как оказалось, не поддается переформатированию. Она пытается говорить от собственного лица. И терпит сокрушительное фиаско. Ее перекошенное неподдельными гневом и ужасом лицо становится мотивом тысячи комических мемов.

В пространстве коммуникации власти и массы смех оказывается мощнейшим оружием. Смех начинает выполнять репрессивную функцию: «Террор смеха не только успешно заменяет репрессии там, где последние почему-либо неприменимы, но не менее успешно сотрудничает с террором репрессивным там, где тот применим» [цит. по: Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 43].

Толпа прекрасно считывает исходящие импульсы и смеется, бесконечно смеется в полном соответствии с предписанием власти. Через контроль над эмоциями массы пространство коммуникации превращается в пространство воздействия. Эта область может быть более или менее обширной в сюжете фильма. В ней реализуются создатели фильмов о власти, художественными средствами исследуют свойства массовой культуры.

Анализ художественного пространства фильма, основанный на строгих определениях власти, в определенной мере всегда будет неполным. Что-то важное в сюжете будет скрыто при таком анализе. Прежде всего потому, что само понятие власти, как и понятие массы, ускользает от определения: «Стремление уточнить содержание термина “масса” поистине нелепо: это попытка придать смысл тому, что его не имеет» [Бодрийяр, 2008, с. 31]. Безрезультатными могут быть попытки разгадать тайну того, что скрыто за маской властителя. Известный дефицит смысла в пространстве коммуникации власти становится источником абсурда, а вместе с абсурдом сюда прорывается иррациональное.

Словом, в сюжет о власти неизбежно вторгается иная реальность, в которой привычные причинно-следственные связи утрачивают свое значение.

Вторжение инобытия в сюжете власти. Пространственное представление метафизики власти

Таким образом, в художественном пространстве фильма, основанном на сюжете власти, появляется особая область, которую назовем «область инобытия». Характер и размеры этой области зависят от авторской концепции власти и требуют специального анализа. Например, в фильме «Власть» Адама Маккея это инобытие вторгается в жизнь персонажей, когда они в супружеской постели внезапно переходят на диалог из пьесы Шекспира «Ричард III». С этого момента, все, что мы видим на экране, несет на себе черты инобытия, ускользая от прямолинейного истолкования. С появлением текста Шекспира из фильма исчезает обыденность. В логике инобытия нет ничего странного в том, чтобы сердце рассказчика досталось умирающему Дику Чейни. Напротив, в этом есть свой особый таинственный смысл.

За обыденными событиями фильма Эстлунда «Треугольник пещеры» пульсирует инобытие. Поэтому вовсе не кажется странным, что граната, брошенная пиратами на палубу круизной яхты, была поднята трогательной парой старичков Клементиной и Уинстоном, на чьих заводах она и была произведена.

В фильме «Трагедия Макбета» все действие разворачивается в пространстве инобытия. Это ощущается с первых же кадров, когда в темноте слышится тихий шепот ведьмы. Цели создания реальности, отличной от привычного зрителю физического мира, подчинена вся проработка художественного пространства. Предметный мир растворен в ярчайшем белом свете, который сменяет непроницаемую тьму пролога.

Томас де Квинси описывает вторжение инобытия как уничтожение времени: «Дабы вторглось инобытие, обыденность должна на какое-то время исчезнуть. Убийцы и само их деяние должны быть изолированы — отделены бездонной пропастью от насущных человеческих дел и забав — безвыходно заперты в некоем темном узилище; мы должны ощутить, что течение обыденной жизни внезапно задержано — погружено в оцепенение — зачаровано сном — силой принуждено к ужасающей передышке; время должно уничтожиться, связь с внешними предметами должна быть прервана; и все это должно по собственной воле замкнуться в бессознательном прекращении

земного чувства» [Квинси, 2000, с. 332]. Оно и уничтожается, снимая простую логику. Один предмет здесь отбрасывает две тени. А Макбет не различает ведьму от ее теней и говорит с ней как с тремя разными персонажами. Впрочем, в какой-то момент их уже три.

Фильм «Легенда о Зеленом рыцаре» начинается с боя часов. Это буквально пробил час испытаний сэра Гавейна. Пора! Его существование заперто в узком просвете между «еще не готов» и «уже пора». Дальше — разящий удар. И ожидание часа расплаты, час и место назначены. Это мир предопределенности, в котором сжимается целый год до мгновения! Предопределенность уничтожает настоящее время. А потом — путь к Зеленой часовне сквозь череду испытаний в пространстве инобытия.

Сюжетные схемы «Легенды о Зеленом рыцаре» и «Трагедии Макбета» различны. В первом случае герой заперт внутри своего замка, во втором — движется к своей цели. Но в обоих случаях обнаруживается значительное сходство: в отсутствие привычного движения времени расстояния и длительности не имеют значения. Горящее письмо, брошенное в окно леди Макбет, уносится к звездам и пролетает над головой короля Дункана. Мать сэра Гавейна у себя в замке слышит голос королевы, читающей письмо перед рыцарями круглого стола. В обоих случаях пространство строится на смещении добра со злом, на сходстве несходного и мгновенности превращений.

Тень Банко превращается в ворона, а ворон становится ведьмой. Лорд Бертилак может превратиться в лиса, а череп — стать живой головой. Здесь леди Бертилак имеет то же лицо, что и возлюбленная Гавейна Эссель.

Здесь невозможно судить о подлинных размерах вещей, само слово «подлинный» не имеет смысла. Поднявшись на башню, леди Макбет возносится к самим звездам. Поразительно, как Коэну удается передать это особое ощущение бесконечности мира, наполнив его звездами, туманами, зыбучим песком и трепещущими тенями. И в центре всего этого Макбет. Это пространство концентрическое. Макбету не надо идти в лес, чтобы испытывать пророчество у ведьм. Бездна со страшными видениями открывается прямо у него в замке. Так режиссер преобразует трагедию властолюбца, которая перерастает в трагедию бытия вообще. В историю о неустранимом изъяне власти. Здесь нет благополучного финала. Да, молодой Малькольм становится

королем. Но тан Росс выхватывает из тумана выжившего сына убитого Макбетом Банко. И если верить предсказанию ведьм, он однажды станет королем. Проклятие ведьм лежит не на самом Макбете, а на власти вообще. Коэну удается через создание пространства инобытия вывести мотив власти на метафизический уровень. Функция тана Росса в этом сюжете — функция трикстера, бесстрастного и немного насмешливого испытателя добра и зла, не примыкающего, однако, ни к одной из сторон.

В сюжете о метафизике власти и рыцарской чести «Легенды о Зеленом рыцаре» мы встречаемся с целой системой трикстеров. Таковы леди и сэр Бертилак. В метафизическом пространстве встречаются ведьмы и колдуны, говорящие лисы и великаны.

В «Сказке» Сокуров, создавая пространство инобытия, также уничтожает время. Персонажи в разные мгновения своего бытия могут встретиться в одном месте. Они в разном возрасте и разных костюмах. Молодой Сталин вполне может встретить Сталина-генералиссимуса. Черчилль в тяжелой шинели встречается с Черчиллем в белом костюме и колониальном шлеме. Удивительно, но и в этом фильме есть мотив рыцарской чести. В пространстве инобытия появляется так раздражающая Гитлера мельница, напоминающая о Дон Кихоте.

Прорывом в метафизическое пространство завершается фильм «Не смотрите наверх». В семейном ужине, когда персонажи все вместе обращаются к Богу с молитвой, отчетливо угадываются мотивы Тайной вечери. Пространство инобытия тесно связано с метафизикой власти. Его смыслообразующая роль в сюжете может быть определена из анализа его динамики, отношения с другими пространственными структурами, а также понимания того, как строится внутри него художественное время.

Заключение

Итак, в фильмах, построенных на сюжете власти, выделяются значимые области художественного пространства: пространство власти, пространство массы, а также области, лежащие между ними. Это пространство инициации (перехода), пространство взаимодействия и, наконец, пространство инобытия.

Необходимо сделать замечание о том, что выделенные нами значимые области пространства могут перекрывать друг друга, как, например, область инобытия в фильме «Сказка» перекрывает пространство инициации. Что делает задачу анализа более сложной. Их взаиморасположение может изменяться в динамике сюжета. Все это необходимо учитывать при выявлении структуры смысла произведения.

Список литературы:

- 1 Алексеева Т.А. Власть // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН; рук. проекта В.С. Степин, Г.Ю. Семягин. Т. 1: А — Д. М.: Мысль, 2010. С. 418–419.
- 2 Аристотель. Политика / Пер. с древнегреч. С.А. Жебелева, М.Л. Гаспарова. М.: АСТ; Хранитель, 2006. 393 с.
- 3 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. СПб.: Азбука, 2021. 640 с.
- 4 Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Пер. Н. Суслова // Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2008. С. 186–268.
- 5 Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: Сталинизм и комическое, М.: Новое литературное обозрение, 2022. 768 с.
- 6 Загвоздкина К. «Сцены разойдутся на мемы». Рецензия на фильм «Треугольник печали». Злая комедия про сверхбогатых, которая могла быть и поострее // РБК Life. 21.12.2022. URL: <https://www.rbc.ru/life/news/6389ca109a79475c13fed5e2> (дата обращения 14.05.2025).
- 7 Канетти Э. Масса и власть / Пер. с нем. Л. Ионина. М.: АСТ, 2023. 704 с. (Эксклюзивная классика).
- 8 Квинси Т., де. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») // Квинси Т., де. Исповедь англичанина, любителя опиума / Изд. подгот. Н.Я. Дьяконова, С.Л. Сухарев, Г.В. Яковлева. М.: Ладомир; Наука, 2000. С. 324–331. (Литературные памятники).
- 9 Лаку-Лабарт Ф. Поэтика и политика // Бодрийяр Ж., Бурдьё П., Лаку-Лабарт Ф. Поэтика и политика. Генезис и структура бюрократического поля. Реквием по масс-медиа / Пер. с фр.; отв. ред. Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя. 2019. С. 7–42.
- 10 Московичи С. Машина, творящая богов // Адорно Т., Московичи С. Падение политики. «Вождь масс» / Пер. с нем., фр., итал. М.: Родина, 2019. С. 226–238. (Философский поединок).
- 11 Равин С. Сокуров собирается представить свой фильм на Каннском фестивале // Lenta.ru. 30.03.2022. URL: <https://lenta.ru/news/2022/03/30/sokurov/> (дата обращения 11.05.2025).
- 12 Салтыков-Щедрин М.Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки / Вступ. ст. А. Бушмина. М.: Художественная литература, 1975. 606 с. (Библиотека всемирной литературы. Серия 2: Литература XIX века).
- 13 Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. / Пер. с нем. И.И. Маханькова. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. М.: Академический проект, 2022. 655 с.
- 14 Brody R. "The Tragedy of Macbeth", Reviewed: Joel Coen's Sanitized Shakespeare // The New Yorker. 25.12.2021. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-tragedy-of-macbeth-reviewed-joel-coens-sanitized-shakespeare> (дата обращения 11.05.2025).

References:

- 1 Alekseeva T.A. Vlast' [Power]. *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya: V 4 t.* [New Philosophical Encyclopedia: In 4 vols.], Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, project directors V.S. Stepin, G.Y. Semigin. Vol. 1: A – D [A – D]. Moscow, Mysl' Publ., 2010, pp. 418–419. (In Russian)
- 2 Aristotle. *Politika* [Politics], transl. from Ancient Greek S.A. Zhebelev, M.L. Gasparov. Moscow, AST Publ., Khranitel' Publ., 2006. 393 p. (In Russian)
- 3 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of François Rabelais and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2021. 640 p. (In Russian)
- 4 Baudrillard J. V teni molchalivogo bol'shinstva, ili Konets sotsial'nogo [In the Shadow of the Silent Majority, or The End of the Social], transl. N. Suslov. Jaspers K., Baudrillard J. *Prizrak tolpy* [The Ghost of the Crowd]. Moscow, Algoritm Publ., 2008, pp. 186–268. (In Russian)
- 5 Dobrenko E., Jonsson-Skradol N. *Gossmekh: Stalinizm i komicheskoe* [State Laughter: Stalinism, Populism, and Origins of Soviet Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 768 p. (In Russian)
- 6 Zagvozdina K. "Stseny razoidutsya na memy". Retenziya na fil'm "Treugol'nik pechali". Zlaya komediya pro sverkhbogatykh, kotoraya mogla byt' i poostree ["The Scenes Will Disperse into Memes". Review of the film *Triangle of Sadness*. A Wicked Comedy about the Super-rich That Could Have Been Sharper]. *RBK Life*, 21.12.2022. Available at: <https://www.rbc.ru/life/news/6389ca109a79475c13fed5e2> (accessed 14.05.2025). (In Russian)
- 7 Canetti E. *Massa i vlast'* [Mass and Power], transl. from German L. Ionin. Moscow, AST Publ., 2023. 704 p. (Ehsklyuzivnaya klassika [Exclusive Classics]). (In Russian)
- 8 Quincey T., de. O stuke v vorota u Shekspira ("Makbet") [On the Knock in Shakespeare's Gate (*Macbeth*)]. Quincy T., de. *Ispoved' anglichanina, lyubitelya opiuma* [Confessions of an Englishman, an Opium Lover], ed. prep. N. Ya. Dyakonova, S.L. Sukharev, G.V. Yakovleva. Moscow, Ladomir Publ., Nauka Publ., 2000, pp. 324–331. (Literaturnye pamyatniki [Literary Monuments]). (In Russian)
- 9 Lacoue-Labarthe P. Poetika i politika [Poetics and Politics]. Baudrillard J., Bourdieu P., Lacoue-Labarthe P. *Poetika i politika. Genezis i struktura byurokraticheskogo polya. Rekviem po mass-media* [Poetics and Politics. Genesis and Structure of the Bureaucratic Field. Requiem for the Mass Media], transl. from French, ed. N.A. Shmatko. St. Petersburg, Aletya Publ., 2019, pp. 7–42. (In Russian)
- 10 Moscovici S. Mashina, tvoryashchaya bogov [Machine That Creates Gods]. Adorno T., Moscovici S. *Padenie politiki. "Vozhd' mass"* [The Fall of Politics. "Leader of the Masses"], transl. from German, French, Italian. Moscow, Rodina Publ., 2019, pp. 226–238. (Filosofskii poedinok [The Philosophical Duel]). (In Russian)
- 11 Ravin S. Sokurov sobiraetsya predstavit' svoi fil'm na Kannskom festivale [Sokurov Is Going to Present His Film at the Cannes Film Festival]. *Lenta.ru*, 30.03.2022. Available at: <https://lenta.ru/news/2022/03/30/sokurov/> (accessed 11.05.2025). (In Russian)
- 12 Saltykov-Shchedrin M.E. *Istoriya odnogo goroda. Gospoda Golovlevy. Skazki* [The History of a City. The Golovlevs. Fairy Tales], intr. article A. Bushmin. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 606 p. (Biblioteka vseмирnoi literatury. Seriya 2: Literatura XIX veka [The Library of World Literature. Series 2: Literature of the 19th Century]). (In Russian)
- 13 Spengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii: V 2 t.* [The Decline of Europe. Essays on the Morphology of World History: In 2 vols.], transl. from German I.I. Makhankov. Vol. 2: Vsemirno-istoricheskie perspektivy [World-historical Perspectives]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2022. 655 p. (In Russian)
- 14 Brody R. "The Tragedy of Macbeth", Reviewed: Joel Coen's Sanitized Shakespeare. *The New Yorker*, 25.12.2021. Available at: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-tragedy-of-macbeth-reviewed-joel-coens-sanitized-shakespeare> (accessed 11.05.2025).