

Федченко Є.Є.<https://orcid.org/0000-0001-9050-3338>

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

**ГЕТЕРОТОПІЇ У ФІЛЬМІ ЙОРГОСА ЛАНТІМОСА
«БІДОЛАШНІ СТВОРІННЯ» (2023)**

У статті розглянуто просторову організацію фільму Йоргоса Лантімоса «Бідолашні створіння» (2023) крізь призму концепту гетеротопії Мішеля Фуко. Наголошено, що, попри значну увагу до гендерних, квір- та візуальних аспектів творчості режисера, просторові моделі цієї стрічки досі не стали предметом цілісного аналізу. Обґрунтовано доцільність застосування поняття гетеротопії до кінематографічного простору як до середовища, у якому поєднуються режими ізоляції, переходу, девіації, контролю та символічного переозначення.

З'ясовано, що у фільмі простір виконує не роль тла, а постає активним механізмом формування наративу, тілесності та суб'єктності головної героїні. Окремо простежено, що гетеротопійна організація фільму формується не лише на рівні сюжету, а й через колористику, оптику та просторову композицію кадру, які візуально увиразнюють зміну режимів влади.

Визначено, що дім-лабораторія Бакстера функціонує як гетеротопія кризи, пов'язана з ізоляцією, наглядом і дисциплінарним контролем. Лісабон інтерпретовано як гетеротопію девіації та гетерохронію, де прискорюються процеси тілесного пізнання і виходу за межі соціальної норми. Показано, що корабель постає простором переходу, а Александрія – локусом етичного зламу. Паризький бордель розглянуто як граничну гетеротопію девіації, у межах якої поєднуються механізми тілесної дисципліни та можливість переозначення жіночої агентності. Дім генерала репрезентує патріархальний контроль і насильницьке «виправлення» жіночого тіла, тоді як фінальний сад актуалізує гетеротопію компенсації.

Доведено, що послідовність гетеротопій у фільмі відповідає етапам становлення Беллі Бакстер і відображає її рух від об'єктивації до емансипації. Зроблено висновок, що у «Бідолашних створіннях» простір є ключовим інструментом сенсотворення, через який розкриваються механізми влади, тілесного досвіду та формування суб'єктності.

Ключові слова: Йоргос Лантімос, Бідолашні створіння, Мішель Фуко, гетеротопія, просторові моделі, тілесність, жіноча суб'єктність, Грецька химерна хвиля.

Постановка проблеми. Грецька химерна хвиля є одним з найцікавіших явищ сучасної кіноіндустрії. Виникши на тлі соціально-економічної кризи 2000-х років та масових політичних заворушень в Афінах, низка авторських абсурдних, експериментальних фільмів режисерів-греків почала дедалі частіше потрапляти на міжнародні фестивальні майданчики [12, с. 1–21]. Одним з основних фундаторів цього кінематографічного руху є вікопомний режисер Йоргос Лантімос, творчість якого кілька років поспіль збентежує мистецький світ та викликає численні дискусії, адже він невтомно випускає стрічку за стрічкою («Бідолашні створіння» 2023 р., «Види доброти» 2024 р., «Бугонія» 2025 р.). У кожному фільмі Лантімос розгортає «інші» світи, що не лише демонструє

його власну стилістику, а й генерує специфічний простір, де реальне і вигадане балансує на межі абсурду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Постать Й. Лантімоса та його знакові фільми 2000-х років такі як «Ікло», «Лобстер», «Фаворитка», вже тривалий час перебувають на хвилі мейнстріму американо-європейської історіографічної традиції [6]. Проте вихід «Бідолашних створін» (2023) репрезентував новий етап творчості режисера, розгляд якого все ще залишається на маргінесах, попри очевидну необхідність теоретико-методологічного осмислення цього фільму в контексті сучасних гуманітарних студій. Водночас науково-популярні огляди чи поодинокі наукові розвідки вже наявні, зокрема розгляд «Бідолашних



створінь» з точки зору інтерпретації міфу Франкенштейна, операторської роботи чи гендерних та квір-студій [3, 9, 10]. Варто відзначити, що жоден із цих напрямів не пропонує цілісного аналізу просторових моделей кінострічки, хоча саме простір відіграє в ній знакову роль.

Постановка завдання. Мета статті – дослідити просторові моделі у фільмі «Бідолашні створіння» Й. Лантімоса крізь призму концепту М. Фуко «гетеротопія», окреслити типи гетеротопійних просторів та з'ясувати їхню роль у формуванні наративу, тілесності та суб'єктності головної героїні.

Виклад основного матеріалу. Отже, насамперед варто звернутися до визначення терміна гетеротопія. У своїй лекції 1967 р. М. Фуко імплементує неологізм «гетеротопія» як простір який перебуває на межі між реальним та утопійним світом, тобто як певне «інше місце», яке водночас включене в систему реально існуючих місць і протистоїть їм [7, с. 24]. Щоб продемонструвати цю двоїстість він наводить приклад дзеркала. Дзеркало, на його думку, це об'єкт, який є гетеротопією в тому значенні, що робить місце, яке ми займаємо в момент погляду на себе у склі абсолютно реальним, пов'язаним з усім навколишнім простором, і водночас абсолютно нереальним [7, с. 24]. Відповідно до цього філософ формує низку основних принципів існування цих місць. Так, першим принципом є наявність їх у кожній культурі, незалежно від її історичного розвитку чи рівня соціальної організації. Другий принцип вказує на специфічні функції, які виконують гетеротопії у межах певного соціуму: простір девіації, ізоляції, збереження пам'яті тощо. Третій принцип полягає у тому, що гетеротопія може поєднувати в собі декілька просторів, як приклад він наводить великі сади, де зібрані різні представники флори і фауни. Четвертий принцип стосується гетерохронії, власного часу всередині гетеротопії. Таким чином, час у цих місцях може накопичуватись (бібліотека та музей) або безперервно повторюватись (цирк, карнавал, фестиваль). П'ятий принцип вказує нам на те, що завжди є вхід і вихід у гетеротопійний простір. А останній, шостий принцип наголошує на двох основних функціях гетеротопії: створенні простору ілюзії або навпаки компенсації [7, с. 24–27].

Окремої уваги потребує питання про застосування концепту гетеротопії до кінематографічного простору. На відміну від «реальних» міст, кінопростір сам по собі вже є сконструйованим та монтажним. Разом з тим саме це робить

його привілейованим полем для гетеротопійних структур: монтаж поєднує несумісні місця, операторська оптика (кут зйомки, лінза, колір) задає різні режими бачення.

У цьому контексті кінострічка Й. Лантімоса «Бідолашні створіння» за романом відомого шотландського письменника Аласдера Грейя постає майже зразковим прикладом реалізації гетеротопії на рівні сюжету, візуальної мови та композиції світу фільму. Історія становлення оживленої дівчини Вікторії-Белли, творіння доктора Годвіна Бакстера, вибудовується як подорож крізь низку «інших» просторів, де реальність і фантазія переплітаються, породжуючи гібридні світи. «У цій картині є різні всесвіти, від пекла до раю: вона показує людство, реальність, смерть, руйнування, фантазію, все», – влучно відзначила у інтерв'ю артдиректорка фільму Шона Гіт, і ця характеристика лише підкреслює багатозаровість виміру стрічки [14].

Режисер не даремно вводить в одному з перших кадрів стрибок головної протагоністки Белли у безодню. Таким чином починається вхід у гетеротопійні світи «Бідолашних створінь» (рис. 1).



Рис. 1. Лімінальний момент переходу. Белла-Вікторія перед стрибком у річку. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: *imdb.com*.

Першим простором є вікторіанський особняк доктора Годвіна у Лондоні, який ми можемо назвати кризовою гетеротопією (рис. 2). За М. Фуком, це сакральне, відокремлене місце, яке було зарезервоване для осіб, які знаходяться у кризовому стані щодо соціуму (ініціація, менструація, старість тощо) [7, с. 24–25]. На нашу думку, лондонський будинок-лабораторія Годвіна у фільмі виконує аналогічну функцію, виступаючи простором переходу, відокремлення «іншості» від реального життя, де не діють загальні суспільно-моральні норми. Творчий тандем Лантімоса та

головного оператора фільму Райяна підкреслює це за допомогою чорно-білої палітри та частих кадрів, знятих через надширокий, риб'ячокий об'єктив, що створює ефект дистанції, ізоляції та наукового спостереження (рис. 3). У своєму дослідженні американський кінознавець М. Ф. Кеннеді доречно відзначив, що найчастішою є фіксація цього об'єктиву «риб'яче око» на сценах з Беллою, дитиною пересадженою у доросле тіло, адже у цьому випадку такого роду зйомка дозволяє підкреслити почуття замкненості та дезорієнтації персонажки [10, с. 9–10].

У цьому контексті цікавим є і первісне анатомічне значення терміна «гетеротопія», за яким це частина тіла «не на своєму місці», відсутня, зайва або, як у випадку пухлин, «чужорідна» [8, с. 566]. Відповідно до цього, головна героїня постає у цьому просторі як фігура подвійної кризи: онтологічної (смерті та життя) та соціальної (дитинство та дорослішання). Вона перебуває під постійним контролем та спостереженням доктора, якого всі називають Богом. Він контролює її тіло та розвиток. Саме тому, коли Белла вирішує вперше покинути цей простір, Годвін стверджує, що «створив для неї найцікавіше і найбезпечніше середовище» (*Бідолашні створіння*, 2023, 00:15:28). Проте кожна гетеротопія має вхід і вихід: якщо на початку у кадрах двері лабораторії-оселі здебільшого залишаються зачиненими, символізуючи ізоляцію, контроль і неможливість вільного руху, то з розвитком персонажа ці двері поступово «відкриваються» (рис. 3). Так само, як протагоністка проходить етапи дорослішання та дослідження своєї сексуальності, змінюється і конфігурація локусу навколо неї, що акцентує на її

неволі, зокрема епізоди на даху, з якого відкривається панорама всього Лондона. Цей дах є пороговою зоною, коли свобода ще тільки окреслюється, і вона бачить перспективу втечі з гетеротопії Бога. У цей момент і з'являється фігура заможного юриста Дункана Веддерберна, який є втіленням хіті, волі та авантюрного життя, персонажа, що виконує роль провідника в інший гетеротопійний світ. Він не просто супроводжує її, він символізує вихід за межі лабораторної стерильності і водночас уособлює небезпеки девіації, про які говорить Фуко.

Саме через Дункана Белла потрапляє до Лісабона – другого гетеротопійного середовища, де вже діють інші правила, оптика бажання та соціальний лад. Лісабон постає також як гетерохронія, тобто простір «зміненого часу», у якому процес дорослішання Белли різко прискорюється. Йдеться про гетеротопію девіації, а саме місце, у якому опиняються суб'єкти, поведінка яких відхиляється від суспільної норми [7, с. 25]. У цьому випадку це розкривається через естетику надлишку, бажання та ілюзорності. Режисер підкреслює це за допомогою надмірної колористики, якщо початкові сцени вікторіанського Лондона ми бачимо у чорно-білій палітрі, то натомість вулиці Лісабона вибухають надміром рожевого, бірюзового та інших гротескних кольорів (рис. 4). Архітектурні рішення репрезентовані у стилі ар-нуво, який завжди був пов'язаний з плинністю, викривленістю, еротизмом та чуттєвістю [16]. Відповідно Лантімос гіперболізує естетику ар-нуво буквально до «загрози» для звичайного ока. У цій гетеротопії карнавальна «раблеанська» надмірність проявляється у всьому: від вживання Беллою надмірної



Рис. 2. Гетеротопія кризи. Сцена вечері у домі Бакстера як простір між життям і експериментом. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: *imdb.com*.



Рис. 3. Гетеротопія кризи. Белла в межовому просторі між внутрішнім і зовнішнім світом. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: *imdb.com*.



Рис. 4. Гетеротопія девіації. Белла у Лісабоні – просторі тілесної свободи та порушення соціальних норм. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: [imdb.com](https://www.imdb.com).

кількості тістечок і алкоголю до сексуальних втіх, які руйнують межі дозволеного для жіночої поведінки вікторіанської доби [13]. Фінальною крапкою вибуху енергії є танок головної протагоністки і Дункана на тлі римської фрески, занурюючи персонажів у первісну вакхічну стихію (рис. 5). Саме в цей момент гетеротопія девіації розкривається повністю, стає простором, де бажання більше не контролюється соціальними рамками й переходить у стан чистої тілесної свободи та ілюзії.

Водночас у цьому локусі повторюється й структура влади. Якщо у попередньому гетеротопійному місці контроль над Беллою здійснював Годвін, то тепер цю функцію перебирає на себе Дункан. Коли ж Белла намагається вийти з-під його влади, вона опиняється замкненою у скрині, яка матеріалізує механізм закриття і доступу та водночас оголює репресивний механізм, що лежить в основі гетеротопії девіації.

Після вибуху лісабонського надміру сюжет переносить Беллу на корабель – наступний



Рис. 5. Гетеротопія девіації. Експресивний танок Белли та Дункана. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: [imdb.com](https://www.imdb.com).

лімінальний гетеротопійний простір, який у Фуко має особливий статус «*par excellence*» (рис. 6). Зокрема, для нього корабель є двояким місцем, одночасно замкненим та відданим нескінченності моря: «місцем без місця, яке пливе від порту до порту, від борделя до борделя...» [7, с. 27]. Його двозначність підкреслюється і на рівні персонажів фільму. Наприклад, головна героїня виголошує фразу, що фактично повторює інтенцію Фуко: «Ми всі на кораблі, тікати нема куди. Перед нами світ, яким можна насолоджуватись і мандрувати...» (*Бідолашні створіння*, 2023, 01:08:15). З одного боку, корабель постає як місце ізоляції, замкнене у своїх межах; з іншого – саме він відкриває перед Беллою новий горизонт досвіду, свободи і пізнання. Саме тут вона знайомиться з філософськими текстами таких відомих мислителів, як-от Гете, Емерсон, тощо. Паралельно з цим її авантюрний партнер Дункан так і лишається замкненим у гетеротопіях девіації: барах, казино й інших місцях надлишку. І якщо для Белли корабель стає місцем переходу, де народжується нова суб'єктність, то для Дункана він залишається лише черговим пунктом на маршруті споживання і розваг.



Рис. 6. Корабель як «par excellence». Перехідний простір між старим і новим світом Белли. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023).

Джерело: [imdb.com](https://www.imdb.com).

Наступною гетеротопією, до якої потрапляє Белла, є Александрія, зупинка на шляху до Парижа (рис. 7). Чому саме Александрія? На це питання прямої відповіді не надає режисер. Ми можемо лише припустити, що сучасна Александрія – це місто, яке зберігає в собі стародавність та перебуває на межі зникнення через екологічну кризу. За даними останніх досліджень, воно поступово занурюється під воду внаслідок підняття рівня моря й осідання ґрунтів, а його прибережні райони вже зазнають суттєвих руйнувань [5]. Так само це

місце у «Бідолашних створіннях» перебуває на межі розлому і постає пекельним простором, де відбувається розрив із гетеротопією надлишку. Тут Белла вперше стикається з людськими стражданнями, смертю і бідністю.

Колористика сцен у цих кадрах перегукується з хворобливо-апокаліптичною барвистістю роботи нідерландського художника Лукаса ван Лейдена «Лот з дочками» (бл. 1509 р.), яку французький театральний теоретик Антонен Арто детально аналізує у збірці «Театр та його двійник» (рис. 8). Спотворена просторова архітектура полотна, теми інцесту та апокаліпсису – цю форму, цей матеріал він шукав для свого нового театру на початку ХХ століття [1, с. 36–40]. Відповідно Лантімос використовує «жорстокість образу» Арто: сліпуче, майже отруйне світло, паноптичні приміщення ресторану та деформована геометрія, що тисне на тіло й нервову систему глядача. У цих сценах Александрія функціонує як гетеротопія кризи, у якій героїня опиняється перед необхідністю переосмислення моральних меж і власної відповідальності за інших. Саме такі «межові» простори Фуко і описує як гетеротопії кризи – локуси, де суб'єкт стикається з досвідом, що руйнує попередню модель ідентичності. Вона віддає всі гроші Дункана нужденним, відчуваючи нездатність віддати щось інше всьому світу.

Унаслідок цього Белла опиняється у зимовому, холодному Парижі, де влаштовується працювати в борделі, який є крайнім типом гетеротопії [7, с. 27]. У типології Фуко бордель функціонує як «привілейована» гетеротопія, що поєднує механізми суворого доступу, дисципліни та ритуалізованої дії влади над тілом. Цікаво, що протагоністка потрапляє у це місце радше не

заради грошей, як буває зазвичай, а з цікавості та бажання відкриттів.

Місце розпусти у «Бідолашних створіннях» постає простором на межі морально-етичних норм, закону та соціально-економічної необхідності (рис. 9). Адже простір, де тіла відхиляються від норми, стає також місцем, де вони перетворюються на об'єкти влади або пригнічення [2, с. 9–47]. Фуко зауважував, що гетеротопії мають подвійний механізм «відкриття/закриття», який відокремлює їх від зовнішнього світу, але все ж дозволяє проникнення погляду, бажання й контролю [7, с. 26]. У цьому випадку роль дисциплінарного контролю виконує карлиця Мадам Свіні – власниця борделю, яка встановлює жорсткі правила перебування там дівчат-повій, караючи їх укусами різних частин тіла. Сам процес вибору чоловіками дівчини, з якою провести ніч, постає ритуалом ієрархії, де жінка виступає об'єктом «male gaze» («чоловічого погляду») та бажання.

На наш погляд, цікавою є думка американської дослідниці К. Гравес, яка пропонує інтерпретувати бордель як простір, у якому Белла квіризує усталену сексуально-економічну модель взаємодії [9, с. 22–23]. Спробуємо пояснити цю тезу. На відміну від стандартної пасивної моделі, героїня пропонує новий формат клієнтських стосунків, що ґрунтується на взаємному обміні та тілесній комунікації (як-от історії про дитинство та анекдоти між нею і клієнтом). Вона закохується у Туанетту – темношкіру повію, якій від неї нічого не треба. Туанетта не прагне її контролювати, і Белла вперше отримує досвід стосунків без примусу та



Рис. 7. Александрія. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: *imdb.com*.



Рис. 8. Лукас ван Лейден. Лот з дочками. Бл. 1509 р. Лувр, Париж

домінації. Вона також йде на навчання й обирає те, що цікаво їй. Таким чином персонаж поступово перетворює гетеротопію девіації на гетеротопію накопичення знання та досвіду для неї. Коли її колишній коханець називає її повією, вона каже: «ми власні засоби виробництва» (*Бідолашні створіння*, 2023, 01:43:23). Белла нарешті сама встановлює правила сексуальної гри, вільно досліджуючи розмаїття бажань.



Рис. 9. Бордель у Парижі як крайня форма гетеротопії девіації. Простір тілесної свободи та соціальних аномалій. Кадри з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: *imdb.com*.

Поряд із цим, Дункан, який протягом усього сюжету лишається фігурою девіантного бажання (влади, грошей, розваг), у підсумку опиняється у психіатричній камері, що за своєю формою нагадує дисциплінарну інституцію на кшталт Бетламського госпіталю – ще однієї гетеротопії девіації за Фуко (рис. 10). Якщо Белла швидкими кроками рухається до звільнення та емансипації протягом сюжету, то він рухається до дедалі більшої форми ізоляції, залишаючись рабом своїх бажань.



Рис. 10. Психіатрична камера як гетеротопія девіації. Простір ізоляції для Дункана. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023).

Джерело: *imdb.com*.

Таким чином фільм пропонує дзеркальне розташування двох траєкторій: свобода Белли зростає пропорційно до того, як звужується простір Дункана.

На тлі цього розходження шляхів, а також хвороби доктора Годвіна, повернення Белли до Лондона набуває особливої символічної ваги. Важливо, що у будинку Бога змінюється колористика простору, з монохромної холодної чорно-білої палітри на теплішу та насичену (рис. 11). Цей жест Лантімоса маркує трансформацію режиму тієї самої гетеротопії. Якщо на початку дім функціонував як гетеротопія кризи та ізоляції, що конструювала Беллу як об'єкт експерименту і нагляду, то після повернення він актуалізується як простір повторної кризи, пов'язаної з переозначенням ідентичності. Згідно з логікою Фуко, цей локус можна прочитати як гетерохронію, у якій накопичується та повертається час: минуле Белли не зникає, а зберігається в межах цього місця й актуалізується у вирішальний момент як знання, що перезапускає її ідентичність. Відтак героїня переживає символічний акт другого народження, але цього разу не як експеримент, а як самовизначена особистість.

Для завершення шляху становлення їй варто зіштовхнутися зі своїм минулим «Я», життям Вікторії. Саме так вона потрапляє у типовий вікторіанський будинок XIX століття, квазі-дисциплінарну інституцію, гетеротопію девіації, як простір контролю, покарання та «виправлення» жіночої тілесності [2, с. 185–222] (рис. 12). Це повністю відповідає «домашній ідеології» цього періоду, описаній низкою дослідників, зокрема Л. Бланд та Дж. Волковіц: дім функціонує як моральний притулок, де жіночність контролюється, а жіноче тіло



Рис. 11. Гетеротопія кризи. Повернення Белли до дому Бакстера. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: *imdb.com*.

перетворюється на носійку респектабельності [4, 15]. Колишній чоловік-генерал є втіленням патріархальної та колоніальної влади, і це підкреслюється в просторі його будинку, насамперед великою кількістю маскулінної символіки, як-от зброя, гігантоманією архітектурних форм та присутністю агресивних собак. Лантімос ніби відтворює дистопію Фаллоса у феллінівському «Місті жінок», де фізичний простір стає матеріалізацією чоловічого страху, влади та ненаситного контролю (*Місто жінок*, 1980, 00:59:16-01:46:00). І, справді, цей жах втратити фалічну владу є таким великим, що генерал вирішує піддати сексуальному контролю Беллу через намір клітородектомії – видалення клітора для лікування істерії, розповсюджену медичну практику у вікторіанську добу [11].

Отже, як ми бачимо, дім генерала стає простором, де патріархальна влада намагається інституціоналізувати себе через насильство, тоді як Белла рухається до власної емансипації. Логічним завершенням цього конфлікту стає її символічний акт відмови від операції та випадковий постріл у ногу колишнього чоловіка, жест, що руйнує модель влади, на якій тримався весь цей простір.

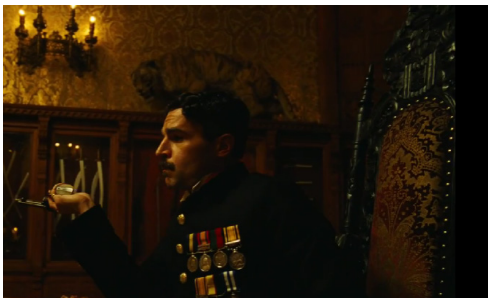


Рис. 12. Гетеротопія девіації та влади. Генерал Алфі як уособлення дисциплінарного контролю та колоніальної домінації. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: [imdb.com](https://www.imdb.com).

Повертаючись до дому лікаря, простору, який колись був місцем її народження та контролю, Белла вступає до нього вже як суб'єкт, що пройшов шлях звільнення та самопізнання. Саме тут з'являється фінальна візуальна метафора фільму: сад у домі Бога, постає різкою антитезою до темного вікторіанського будинку генерала (рис. 13). На нашу думку, це є алюзія на «райський сад» та золоте століття на землі, той момент коли люди на лоні природи жили щасливо та безтурботно, не відчуваючи провини за свою наготу. Чому саме сад? Відповідь на це питання надає Фуко у своїй

лекції «Про інші простори», адже він відводить особливе місце цій ділянці землі, сад для нього постає одночасно мікрокосмом світу та місцем його символічного упорядкування, таким простором, де різні шари часу і культури стискаються в одній точці [7, с. 25–26]. Так само в останніх кадрах ми бачимо створених Богом істот, спостерігаємо різні види любові. Лантімос показує, що любов не зводиться до одного нормативного формату, а вона є множинна, різноманітна, вільна, так само як і сама Белла.



Рис. 13. Сад у домі Бога. Утопійна гетеротопія, що протиставлена темному будинку генерала та символізує множинність любові й свободи Белли. Кадр з фільму «Бідолашні створіння» (реж. Й. Лантімос, 2023)

Джерело: [imdb.com](https://www.imdb.com).

У фіналі «Бідолашних створінь» світ постає не як місце дисципліни, а як місце творення. Белла не лише звільняється від гетеротопій кризи та девіації, а й створює гетеротопію компенсації, власний простір прийняття, відкритості і любові, що існує поза нормами та ієрархіями.

Висновки. Підсумовуючи, ми можемо зробити такі висновки. У кінострічці «Бідолашні створіння» Й. Лантімоса нами виокремлено сім гетеротопійних просторів через які проходить головний персонаж, Белла Бакстер, протягом сюжету.

Так, першим простором є будинок доктора Бакстера, який функціонує як гетеротопія кризи та репрезентує дорослішання і дослідження власного тіла та сексуальності Беллою. Головною фігурою влади тут є Бог, лікар Бакстер. Другий простір, Лісабон, куди Белла потрапляє разом із авантюристом Дунканом Веддерберном, нами інтерпретується як гетеротопія девіації та водночас гетерохронія, простір «іншого часу», де її дорослішання різко прискорюється, а норми розхитуються через раблеанську естетику надлишку, бажання та ілюзорності. Важливо, що тут відтворюється й новий режим влади: контроль, раніше

зосереджений у Бакстера, переходить до Дункана, а репресивний механізм цієї гетеротопії проявляється як примусове «замикання» і обмеження свободи (зміна гегемонії, що матеріалізується у сцені зі скринією). Унаслідок цього вона опиняється у третій гетеротопії Фуко «*par excellence*» – на кораблі, водночас замкненому й відкритому нескінченності руху. Для Белли він функціонує як перехідний простір формування нової суб'єктності (розширення горизонту досвіду, філософське пізнання), тоді як для Дункана залишається лише елементом маршруту споживання та розваг, що підкреслює відмінність їхніх траєкторій. Врешті-решт на шляху до Парижа корабель зупиняється біля Александрії – гетеротопії кризи, де відбувається розрив із гедоністичною логікою попередніх просторів. Саме тут Белла вперше безпосередньо стикається зі стражданням, смертю та бідністю, що запускає переосмислення моральних меж і відповідальності за Іншого; кульмінацією стає її жест радикального дарування (відмова від ресурсів на користь нужденних).

Парижський бордель постає як гранична гетеротопія девіації з дисциплінарним режимом доступу та контролю над тілом, однак Белла переозначає цей простір як зону досвіду, навчання й самовизначення, формулюючи власну агентність і нові правила взаємодії. Важливим підсумковим

акцентом є дзеркальність двох траєкторій: Белла послідовно розширює простір свободи й суб'єктності, тоді як Дункан, залишаючись фігурою девіантного бажання, рухається до зростання ізоляції та врешті опиняється в психіатричній камері.

Повернення Белли до Лондона маркує завершення циклу трансформації: «дім Бога» змінює семантику з гетеротопії кризи на простір нового початку, куди героїня входить уже як суб'єкт із досвідом і знанням. Фінальне зіткнення з минулим у домі генерала актуалізує ще одну гетеротопію девіації, квазі-інституцію контролю та «виправлення» жіночої тілесності, однак саме тут патріархальна модель влади зазнає руйнування завдяки рішучому жесту Белли, що символічно розриває механізм підпорядкування. Останнім простором є сад у домі Бога, який постає як утопічно маркована гетеротопія, що протиставляється дисциплінарним просторам контролю та фіксує фінальний зсув. Світ більше не функціонує як режим контролю, а як простір творення, прийняття й множинної любові.

Отже, як ми бачимо, ці гетеротопії демонструють, що простір у фільмі є не тлом, а механізмом нарративу: він дисциплінує, прискорює, травмує або звільняє, і саме через зміну просторових режимів конструюється трансформація Белли.

Список літератури:

1. Арто А. Театр та його двійник. Львів : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці. Київ : Komubook, 2020. 452 с.
3. Baciu I. Reinterpreting the Frankenstein Myth in Yorgos Lanthimos' *Poor Things* (2023). *Les Cahiers Linguaték*. 2024. № 15/16. P. 251–259. DOI: <https://doi.org/10.54337/ojs.jos.v10i1.8278>.
4. Bland L. *Banishing the Beast: English Feminism and Sexual Morality, 1885–1914*. London : Penguin, 1995. 410 p.
5. Durie A., Khamis H. 'I Trust My Eyes, Not the Forecast': Alexandria Is Sinking. Why Don't Local Fishers Believe It? *The Guardian*. 20.03.2025. URL: https://www.theguardian.com/environment/2025/mar/20/rising-sea-levels-alexandria-egypt-nile-delta-sinking-climate-el-max-fishing?utm_source (дата звернення: 08.01.2026).
6. Falvey E. *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Form, Philosophy*. London : Bloomsbury Academic, 2022. 304 p.
7. Foucault M. *Of Other Spaces*. Translated by Jay Miskowicz. *Diacritics*. 1986. Vol. 16, no. 1. P. 22–27. DOI: <https://doi.org/10.2307/464648>.
8. Gould G. *An Illustrated Dictionary of Medicine, Biology and Allied Sciences*. Philadelphia : P. Blakiston, 1898. 722 p.
9. Graves K. Deviance and the Aesthetic Schema: A Queer(ed) Somaesthetic Analysis of *Poor Things*. *The Journal of Somaesthetics*. 2024. Vol. 10, no. 1. P. 18–28. DOI: <https://doi.org/10.54337/ojs.jos.v10i1.8278>
10. Kennedy M. Fisheye Lenses in Yorgos Lanthimos' *Poor Things*. *The Cinematograph*. 2024. Vol. 1, no. 2. P. 1–18. DOI: <https://doi.org/None/cinematograph.8873>.
11. Molinari V. Debating Clitoridectomy in Victorian England: Sexuality, Knowledge and Consent of the Female Patient in the Male Medical Discourse. *European Journal for the History of Medicine and Health*. 2024. Vol. 81, no. 2. P. 1–23. DOI: <https://doi.org/10.1163/26667711-20241156>.
12. Papanikolaou D. *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2021. 288 p. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474436311.001.0001>.

13. Poovey M. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago : University of Chicago Press, 1988. 289 p.
14. Tham X. Clitoris Light-Switches, Hybrid Animals and Brain Slices: How the Bizarre, Beautiful World of *Poor Things* Was Made. *GQ*. 05.02.2024. URL: <https://www.gq-magazine.co.uk/article/poor-things-movie-set-design-interview> (дата звернення: 08.01.2026).
15. Walkowitz J. R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 368 p.
16. Wood G. *Art Nouveau and the Erotic*. New York : Harry N. Abrams, 2000. 96 p.

Fedchenko Ye.E. HETEROTOPIAS IN YORGOS LANTHIMOS' POOR THINGS (2023)

*The article examines the spatial organization of Yorgos Lanthimos's film *Poor Things* (2023) through the prism of Michel Foucault's concept of heterotopia. It is emphasized that, despite considerable scholarly attention to the gender, queer, and visual aspects of the director's work, the spatial models of this film have not yet become the subject of a comprehensive analysis. The study substantiates the relevance of applying the concept of heterotopia to cinematic space as a medium in which regimes of isolation, transition, deviation, control, and symbolic re-signification are intertwined.*

It is established that in the film space does not function merely as a background, but rather emerges as an active mechanism in shaping the narrative, corporeality, and subjectivity of the protagonist. It is separately traced that the heterotopic organization of the film is formed not only at the level of the plot, but also through color, optics, and the spatial composition of the frame, which visually emphasize the change in the regimes of power.

It is determined that Baxter's house-laboratory functions as a heterotopia of crisis associated with isolation, surveillance, and disciplinary control. Lisbon is interpreted as a heterotopia of deviation and heterochrony, where the processes of bodily discovery and transgression of social norms are accelerated. The ship is shown to function as a space of transition, while Alexandria appears as a locus of ethical rupture. The Parisian brothel is analyzed as an extreme heterotopia of deviation, within which mechanisms of bodily discipline coexist with the possibility of redefining female agency. The general's house represents patriarchal control and the violent "correction" of the female body, whereas the final garden actualizes a heterotopia of compensation.

*The article demonstrates that the sequence of heterotopias in the film corresponds to the stages of Bella Baxter's formation and reflects her movement from objectification to emancipation. It is concluded that in *Poor Things* space serves as a key instrument of meaning-making, through which the mechanisms of power, bodily experience, and the formation of subjectivity are revealed.*

Keywords: *Yorgos Lanthimos, Poor Things, Michel Foucault, heterotopia, spatial models, corporeality, female subjectivity, Greek Weird Wave.*

Дата першого надходження статті до видання: 20.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.05.2026