



## Эксцентрические образы городского пространства в кинематографе Франции

**В.В. Виноградов**

доктор искусствоведения

EDN: <https://elibrary.ru/ybxcv>

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

*Статья посвящена вопросам репрезентации городского пространства во французском кинематографе. Материалом для анализа служат фильмы — «И бог создал женщину» Р. Вадима, «Мои ночи прекраснее ваших дней» А. Жулавского, «Пленница» Ш. Акерман, «Отель Америка» А. Тешине, «Со стороны берега» А. Варда, «По поводу Ниццы» Ж. Вигу, «Набережная туманов» М. Карне, «Луна в сточной канаве» Ж.-Ж. Бенекс. В работе обосновывается принадлежность прибрежных городов к эксцентрическому типу, связанному с такими понятиями, как театральность, мираж, призрачность.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,  
театральность,  
французское  
кино,  
эксцентризм,  
репрезентация,  
городское  
пространство

В романе В. Набокова «Другие берега», в воспоминаниях автора возникает образ города Биарриц — «места, в те годы еще сохранявшего свою тонкую сущность». Понимание этой сущности сводится у Набокова к описанию чего-то эфемерного, обманчивого и порой комичного, как упоминание о невероятно изгибчивом медиуме Daniel Ноте, гладившего босой ступней («ладонью» вызванного духа) по доверчивой щеке императрицы Евгении; и одновременно природно-иллюзорного и недолговечного — вроде пляжа, трепещущего кружевными оборками как цветник, через который проносится залетная бабочка...

Набоков описывает городских персонажей, превратившихся в сознании ребенка в своеобразных морских звезд из фильма Ман Рея, покоящихся в стеклянных баночках-ячейках. Память же самого писателя напоминает ту самую бабочку, кружащуюся над биаррицевским пляжем-клумбой и демонстрирующую на своих крыльях рисунки детских влюбленностей автора — маленьких абрикосово-загорелых эльфов, играющих в осколки фиолетовых ракушек (с одним таким эльфом рассказчик убегает и скрывается от погони в иллюзорном мире небольшого кинотеатра, расположенного рядом с казино).

Образы Биаррица превращаются в разнообразный фантастический калейдоскоп, правда, с выпадающими порой из его рисунка стеклышками, пустые места от которых Набоков пытается заполнить, погружаясь в воспоминания, напоминающие попытки Марселя Пруста обрести утраченное время благодаря особым «внешним очагам» памяти. Так, например, забытая кличка фокстерьера своего возлюбленного эльфа всплывает только тогда, когда возникнет островок-память — ручка-сувенир с волшебным хрусталиком, вставленным в микроскопическое оконце на противоположном от пера конце, в котором было видно цветную фотографию залива и скалы, увенчанной маяком.

Эту радостную и тонкую игру между явью и фантазией, увиденную сквозь призму волшебного хрусталика, можно было бы объяснить чувством ностальгии, овладевшим автором, погруженным в свои воспоминания. Но почему-то именно прибрежные города так часто рождают, и не только у Набокова, восприятие мира, связанное с миражом, декорацией, театром. Причем надо отметить, что образами этой игры могут быть порой не радостные набоковские миражи, а и довольно мрачные фантомы.

По мысли Ю.М. Лотмана, подобные прибрежные городские образования носят безусловный эксцентрический характер. И важно здесь именно их пограничное расположение. Например, Лотман пишет об особом эксцентрическом треугольнике Стамбул — Венеция — Петербург, — городах, расположенных не только на границе двух стихий: Земли (преображенной человеком) и Воды (естественной, природной), но и на границе Востока и Запада (границе двух культур). В отличие от концентрического типа города, выступающего посредником между Землей и Небом (находящегося на горе), эксцентрический *город* «расположен “на краю” культурного пространства, на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза “земля/небо”, а оппозиция “естественное — искусственное”»<sup>1</sup>.

О похожем феномене эксцентризма писал и Георг Зиммель. Его концепция основывалась на том, что город в принципе представляет некое автономное образование. Причем это образование бывает двух видов — в одном случае, оно подлинное (воплощает некую метафизическую истину), а в другом — ложное, представляющее собой ложную сущность. Венеция, например, относится именно к таким городам с ложной сущностью. Ее дворцы, по мнению Зиммеля, напоминают «изощенную, напыщенную игру». Как и в лотмановском Петербурге, Венеция разделяется на сценическое и закулисное пространство: «Театральность петербургского пространства сказывалась в отчетливом разделении

<sup>1</sup> Лотман Ю.М.  
Избранные статьи:  
в 3 томах /

Ю.М. Лотман. Таллинн:  
Александра, 1992–1993.  
Т. 2. С. 10.

его на “сценическую” и “закулисную” части, постоянное сознание присутствия зрителя и, что особенно важно, — замены существования “как бы существованием”: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия “как бы не существует”: замечать его присутствие — означает нарушать правила игры. Также все закулисное пространство не существует с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного — оно игра и условность. <...> Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной и порождает петербургский эффект театральности»<sup>2</sup>. Фасады домов разнятся с их внутренней жизнью, вводя зрителя в некоторое заблуждение. Это мираж, особый фантастический «покров, чьи складки повинуются только правилам собственной красоты и указывают на протекающую за ними жизнь только тем, что ее скрывают»<sup>3</sup>. Отсюда все эпитеты такого города — лживый, искусственный, театральный, двусмысленный и прочее.

«Флоренция никогда не станет одной только маской, поскольку явила себя как подлинный язык действительного бытия; но здесь [в Венеции], где все безмятежное и веселое, непринужденное и свободное служило только фасадом для мрачной и жестокой, безжалостно целесообразной жизни, после ее конца осталась только бездушная театральная декорация, лживая красота маски. В Венеции люди как будто передвигаются по сцене — все действия здесь разворачиваются словно на переднем плане, за которым второй, внутренний план отсутствует»<sup>4</sup>.

Для другого крупнейшего исследователя городской культуры Вальтера Беньямина любой город представлялся эксцентрическим феноменом, где жизнь человека превращается в определенного рода спектакль. Его метод описания города основывался на понимании того, что жизнь горожанина связана с определенным количеством топосов (место службы, кафе, театры, магазины, места прогулок, встреч и т. д.), которые определяют характер его жизни. Эти места похожи на некие театрализованные сцены, а само поведение человека напоминает игру. Именно они, обладая мощным эксцентрическим потенциалом, овладевают сознанием человека и диктуют ему определенную форму поведения.

Понимание этой формы поведения у исследователей разнится, так, например, Беньямин пишет о фланере, которым в людском потоке овладевает апатия, а Зиммель отмечает формы эксцентрического поведения, которые выбирает человек, чтобы выделиться из толпы и справиться с этой апатией.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Т. 18. Тарту, 1984. С. 39–40.

<sup>3</sup> Цит. по Турома С. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления // НЛО: журнал, 2009. № 98. С. 66.

<sup>4</sup> Там же. С. 67.

Беньямин также понимает, что природа эксцентризма связана с определенным рода разделением, границей. И городской эксцентризм определяется борьбой между искусственностью и природой. Город побеждает природу, естественность и является воплощением искусственности.

### Эксцентризм прибрежных городов

Совершенно естественно, что подобный феномен был отмечен и в кинематографе. Эксцентризм человеческого поведения в городе — это мотив, который существует в том или ином фильме, и говорить о нем без какой-либо конкретики невозможно. Интересно обнаружить наиболее яркую форму репрезентации подобного городского эксцентризма в картинах, где действие разворачивается в прибрежных городах.

Как подчеркивалось, прибрежный город, как правило, всегда связан с той или иной формой миража. Тем более это касается города-курорта, выступающего в качестве архетипа райского места на земле. Счастливый город-мираж часто становится пространством, где возникает тема неведения, заблуждения героев. Как, например, в комедии «Укол зонтиком» (1980, реж. Ж. Ури). Конецная цель путешествия главного героя — Сен-Тропе, место, где он должен, по сценарию фильма, убить торговца оружием. Считая, что ему предлагается роль в фильме, а не реальное убийство, эксцентрический герой Пьера Ришара пребывает в комическом неведении относительно действительно происходящих событий.

С Сен-Тропе связана и другая картина — «И бог создал женщину» (1956) Р. Вадима, где эксцентрична и сама история, и характер ее главной героини. Эксцентризм проявляется буквально во всем, например, в поступках, которые совершают герои, дабы завладеть сердцем девушки, взбалмошной и непредсказуемой. Сен-Тропе — курортное место на берегу Средиземного моря, где само пространство благоволит к человеку, а море и суша — хоть и две разные стихии, но здесь они существуют в неразрывной гармонии и чаще накладываются одна на другую, создавая особый фантастический эксцентрический образ.

И напротив, ощущение разделения возникает, например, в Биаррице, где перед нами уже не Средиземное море, а океан и два образа стихий, скорее, противостоящих друг другу, определяя границы, которые всегда мистичны.

Один из наиболее ярких образов этого города был создан в картине А. Жулавского «Мои ночи прекраснее ваших дней» (1989). Биарриц здесь выступает неким пограничным пространством между реальностью и фантастическим театрализованным представлени-

ем, между жизнью и смертью. Главный герой фильма заболевает неизлечимой смертельной болезнью. Его переживания выливаются в особое пограничное состояние, выражающееся в эксцентрическом, театрализованном поведении. Он влюбляется в девушку, с которой случайно знакомится в кафе. Она оказывается цирковой прорицательницей, и герой следует за ней в Биарриц, туда, где должны проходить ее гастроли. Действие фильма разворачивается в главной гостинице Биаррица — Du Palais, расположенной у самого берега океана, и в казино, находящемся рядом с гостиницей. Все происходящее с героем напоминает фантасмагорию, сон, грёзу, мрачный фантастический спектакль с погружением в ретроспекцию. Город выглядит как декорация, как мираж. Окружают героя персонажи, скорее похожие на героев мистерии: маг, вводящий в транс весталку, таинственный карлик-коридорный с хорьком в кармане, не менее театрализованный персонаж портье. Перед зрителем возникает череда бесконечных переодеваний, перевоплощений, таинственных игр, заканчивающихся погружением главных героев в океанский прибой, «по ту сторону жизни».

Биарриц — идеальное пространство грёзы, в котором некий образ выбрасывается на берег океанской волной, и так же легко и таинственно забирается, символизируя путь человека в мире. Именно таким пространством воображения, памяти, самых потаенных чувств и переживаний становится Биарриц. Символично, что его образы были включены в картину «Пленница» (2000) Ш. Акерман, снятую по мотивам одноименного романа М. Пруста. Фильм начинается с кадров любительской пленки, на которых запечатлена стайка «девушек в цвету» на биаррицевском пляже.

Девушка и море — устойчивый мотив в творчестве писателя. Например, в романе «У Германтов» он напишет: «Чарующие сочетания девушки с берегом моря, с заплетенными косами церковной статуи, с гравюрой, со всем, из-за чего мы любим в девушке, как только она появляется, прелестную картину, — эти сочетания не очень устойчивы»<sup>5</sup>. Это скорее напоминает мираж, фантазм.

В романе Пруст описывает Нормандию, родину импрессионизма, в картине же возникает Биарриц. Быть может, для фильма это более точная пространственная координата. Биарриц — мираж, сотканный из нитей приглушенных тонов и освещенный неярким солнцем, собственно, весьма схожий с воздушным пространством прустовской Нормандии. Однако в Нормандии еще ощущается надежда на возможную гармонию. Так по пляжу Довилля гуляют влюбленные герои картины К. Лелуша «Мужчина и женщина» (1966), которым хоть и не удастся быть вместе, но попытка сделана, и те счастливые часы, которые они проведут

<sup>5</sup> Пруст М.  
У Германтов / Марсель  
Пруст; Перевод с фр.  
Н. Любимова. М.:  
Худож. лит., 1980.  
С. 357.

вместе, будут связаны с этим местом. Океанский пейзаж вызывает, безусловно, двоякое впечатление. С одной стороны, он может быть идиллией, напоминать нам о гармонии, а с другой — это стихия, неподвластная человеку, как главной героине фильма неподвластной оказывается ее собственная память.

В отличие от Довилля, в Биаррице острее чувствуется граница между мирами и, быть может, благодаря этому именно здесь так часто возникает тема перехода рубежа между жизнью и смертью. Этот город — воплощение тихой печали, охватывающей человека при виде океанского горизонта, напоминающего ему о вечности.

Образ этого города — идеальное место для болезненной, трагической грезы. Не обязательно фантастической, как у Жулавского или Набокова, а, например, как у А. Тешине в картине «Отель “Америка”» (1981). Но все равно, это образ, несущий в себе мотив разделения. Главный герой фильма (роль исполняет Патрик Деваэр) — молодой человек, влюбленный в женщину старше него (К. Денев). Женщина отвечает взаимностью, но в ней нет такой безумной страсти, которую испытывает герой. Для нее это обычный роман.

Показательно, что Биарриц оказывается не просто декорацией, на фоне которой разыгрывается эта история, а персонажем, напрямую участвующим в сюжете картины. Когда-то океан навсегда забрал мужа героини и теперь воплощает собой мрачную тень прошлого, которая не позволяет героине полностью отдаться новому чувству. В этом суть основных драматических коллизий этого фильма. С одной стороны, — безумная страсть молодого человека, а с другой — охлажденное сердце героини К. Денев. Прийти к гармонии чувств они никогда не смогут.

Биарриц становятся на экране воплощением темы разделения людей и их одиночества. Часто знаменитый *Hôtel du Palais* с его огромными величественными холлами превращается в декорацию к создаваемым образам. Кроме вышеназванных «Пленницы» и «Мои ночи прекраснее ваших дней», можно вспомнить как подтверждающий типологию этих образов фильм «Банкирша» (1980) Ф. Жиро, в центре которого — портрет одинокой богатой женщины Эммы Экерт (в исполнении Р. Шнайдер) в роскошном интерьере биаррицевской гостиницы...

### Конфликт Земли и Воды

Прибрежные города, не имеющие статуса «райского места», часто превращаются в пространство конфликта, который сводится к мифологическому конфликту между двумя стихиями — Земли и Воды.

Образ пограничного пространства может порой преобразить даже «концентрический» в основе своей город, например, такой, как Париж. Вспомним фильм «Атланта» (1934) Ж. Виго, где столица является пространством, в котором конфликт между стихиями Воды и Земли достигает своей наивысшей точки. Вода в мифологии Виго — это жизнь, радость, справедливость, ясновидение; Земля же с ее городским обольщением — это пленение человека. Отсюда возникает образ города как миража, соблазняющего, а затем похищающего свою жертву. Только вырвавшись из объятий этого миража, можно действительно стать счастливым.

Прибрежный город — это всегда мираж. В одном случае, в нем подчеркнута граница между мирами, в другом — она размыта. Она размыта в Сен-Тропе, размыта в Ницце.

Бегство в Ниццу (в мир иллюзии) заканчивается разочарованием, как, например, в картине А. Астрюка «Улисс, или Дурные встречи» (1955).

Собственно, об этом в кинематографе говорится достаточно давно. Можно вспомнить и документальный фильм А. Варда «Со стороны берега» (1958), в котором о Ницце рассказано как о прекрасном мираже, иллюзорном воплощении рая на земле. Эта работа наследовала некоторые образы знаменитой короткометражной ленты Ж. Виго «По поводу Ниццы» (1930), ставшей своего рода мифом, лежащим в основе работ, посвященных городу как миражу.

В этой работе Ж. Виго и Б. Кауфман показали Ниццу с разных точек зрения, проведя зрителя сначала через город фешенебельный, туристический, а затем — через его неприглядные дворы, подведя к общеполитическим понятиям жизни и смерти. Жизнь и радость быстротечны, хотя и кажутся вечными. Рифмой этому настроению возникает картонный муляж бабочки, который готовят для праздника, — она символ красоты, но и символ недолговечности.

Правда, Ж. Виго не собирается мириться с таким положением вещей, а пытается противопоставить этому миру реальность человеческого созидания. Символически преодолев черту смерти, показав город-мираж, город-иллюзию, режиссер пришел к спасительному, как ему кажется, образу *Ното faber* (лат. — *Человек творящий*).

Город на берегу — это мираж, повторяют многие режиссеры. Рядом с фильмом «По поводу Ниццы» Ж. Виго пролегал и «Набережная туманов» (1938) М. Карне. С самых первых кадров в фильме появляется набережная, корабли и туман как некий мираж, несущий надежду главному герою. Музыка Жобера, декора-

ции Траунера — окутанный туманом барак, улица с блестящей от дождя мостовой — придают пейзажам грустное очарование. Отраженный свет как важнейший визуальный символ призрачности надежд, неудачной жизни, — есть характерный фон, присутствующий повсюду. Блеск отраженного света — это вспышка надежды, но уже изначально несбыточная. Она изредка появляется на фоне пейзажа и «быстро гаснет», растворяясь в главном образе фильма — тумане, делающем иллюзорными мечты, надежды и, в конце концов, саму жизнь персонажей.

В семидесятые годы Ж.-Ж. Бенекс в своей барочной картине «Луна в сточной канаве» (1983), повторяя знакомые черты «поэтического реализма», также поселит своих персонажей в Гавре. Здесь вновь всё будет напоминать мираж. Портовый город (как в «Набережной туманов», 1938) и разыгрывающаяся в нем романтическая драма с традиционными рифмами — любовь, кровь, ревность. Окраина города — пустынная, угрожающая и по-особому поэтичная. Если у Карне газовый свет отражался на мокрой брусчатке, то у Бенекса луна отражается в сточной канаве, в которой видны следы крови. Если у М. Карне свет электрического газового фонаря, отраженного на мокрой брусчатке, был мотивом возвышения, создающим трагическое поэтическое звучание, то у Бенекса все иначе.

Вместо поэтического «гризя» пришел усиленный, болезненно-агрессивный цвет. Бар из «Набережной туманов» превращается в ночной бар «Микадо», но это уже иное заведение. Здесь не всегда хорошая погода и далеко не всегда можно остаться на ночлег, когда некуда идти и не на что выпить. Теперь это нечто похожее на американские бары со всевозможными дикими турнирами...

В своей книге «Современные французские режиссеры» П. Лепроон подчеркивает особую призрачность атмосферы «Набережной туманов», которая, как нам кажется, может относиться и к работе Бенекса: «...его (реализма — прим. В.В.) нет ни в персонажах, ни в действии, ни даже в декорациях, которые сознательно сделаны такими условными, как и всё остальное, как и место действия трагедии, подобное террасе Эльсинора: окутанный туманом барак, улица с блестящей от дождя мостовой, лавочка безделушек и «злачные» места — дансинг, ярмарочные гуляния. Вокруг этого скорее подсказанные, чем показанные пути бегства: погрузка корабля, море, дорога, по которой в конце уходит в ночь собака — еще один отмеченный роком персонаж... Здесь действует чудо, подобное тому, которое заложено в теме. Этот чисто поэтический мир лишь кажется реальным. Он существует в нас, как те пейзажи из сновидений, в которых нам случается иногда заблудиться»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Лепроон П.  
Современные французские кинорежиссеры  
[Текст]: Пер. с фр. /  
[Послел. С. Комарова].  
Москва: Изд-во иностр.  
лит., 1960. С. 364–365.

\* \* \*

Таким образом, можно констатировать, что образ побережного города в его культурной репрезентации (литература, кинематограф), несмотря на различные интонационные акценты, традиционно связывается с понятиями миража, призрачности, обманчивости. Именно в городе такого типа возникает ощущение пограничности, связанное с переживанием отношений реального и фантастического миров, порождающее особую театрализованность, призрачность происходящего, — словом, того, что можно назвать эксцентричностью.

Эти черты становятся основными характеристиками типологической принадлежности прибрежного города, который вписывается в характеристику эксцентрического пространства. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Города в кино: сборник статей / Мин-во культуры РФ, НИИ киноискусства; [сост. О. Рейзен]. — М.: Канон+, 2013. — 271 с.
2. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры [Текст]: Пер. с фр. / [Послел. С. Комарова]. — М.: Изд-во иностр. лит., 1960. — 842 с.
3. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 томах / Ю.М. Лотман. — Таллинн: Александра, 1992–1993.
4. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Т. 18. Тарту, 1984.
5. Пруст М. У Германтов / Марсель Пруст; Перевод с фр. Н. Любимова. — М.: Художественная литература, 1980. — 647 с.
6. Турома С. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления // НЛО: журнал, 2009. № 98// URL.: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/semiotika-gorodskogo-prostranstva-yu-m-lotmana-opyt-pereosmysleniya.html> (дата обращения: 09.01.2022).

#### REFERENCES

1. Goroda v kino: sbornik statey //Ministerstvo kultury RF, NII kinoiskusstva; [sost. O. Reyzen]. Moskva.: Kanon+, 2013. — 271 p.
2. Leproon P. (1960) Sovremennye frantsuzskie kinorezhissery: Per. s fr. / [Poslesl. S. Komarova]. — Moskva: Izd-vo inostr. lit., 1960. — 842 p.
3. Lotman YU.M.(1992-1993) Izbrannye statyi: v 3 tomakh / YU.M. Lotman. — Tallinn: Aleksandra, 1992–1993.
4. Lotman YU.M. (1984) Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda // Trudy po znakovym sistemam. T. 18. Tartu, 1984.
5. Prust M. (1980) U Germantov / Marsel Prust; Perevod s fr. N. Lyubimova. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1980. — 647 p.
6. Turoma S. (2009) Semiotika gorodskogo prostranstva Yu.M. Lotmana: opyt pereosmysleniya // NLO: zhurnal, 2009. № 98

# Eccentric Images of Urban Space in French Cinematography

**Vladimir V. Vinogradov**

*Doctor of Arts, Professor at the Film Studies Department, Head of the Analytics Department and Deputy Director at the Centre for Research in Film Education and Screen Arts*

UDC 778.5.04/c

**ABSTRACT:** The article dwells upon the urban space representation in the French cinema. The analysis is mainly based on the films “And God Created Woman” by R. Vadim, “My Nights Are More Beautiful Than Your Days” by A. Zulawsky, “The Captive” by Ch. Ackerman, “Hotel America” by A. Téchiné, “Coasting the Coast” by A. Varda, “About Nice” by J. Vigo, “Port of Shadows” by M. Carné, “The Moon in the Gutter” by J.-J. Beineix. The author takes up the study of comprehension of urban eccentric and concentric spaces formerly undertaken by Yu. Lotman, G. Simmel, W. Benjamin. As put it some of these researchers, almost every city seems to be an eccentric phenomenon which turns a man’s life into a kind of performance. Still, the author believes that the concept of eccentricity provides a basis for another related characterization — a phantom city. Not just the city as such provokes eccentricity, but there is a certain type of cities in which this quality reveals to the maximum extent. The most strikingly it is represented in the films set in coastal cities which are normally associated with some kinds of mirages. The author comes to the conclusion that the image of a coastal city in its cultural representation (in literature and films), whatever its intonation or accent, is traditionally associated with the concepts of mirage, ephemerality and fallacy. Such cities arouse feelings of marginality, of being in between the real world and a fantastic one, a sense of theatricalization, illusiveness of action – in a word, of eccentricity. These are the key typological features of coastal cities fitting into the characteristics of eccentric spaces.

**KEY WORDS:** cinematograph, theatricality, French cinema, eccentricity, representation, urban space