

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.03+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-56-66

Федор Викторович Ушаков
Fedor Viktorovich Ushakov

студент бакалавриата факультета культурологии,
bachelor's student of the Faculty of Culturology,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
f.ushakoff@yandex.ru

ОБРАЗ ГОРОДА ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ КИНО 1970-х ГГ.: «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СПИТ» ЖОРЖА ПЕРЕКА THE IMAGE OF THE CITY IN FRENCH EXPERIMENTAL CINEMA OF THE 1970s: GEORGES PEREC'S "THE MAN WHO SLEEPS"

В статье рассматривается образ городского пространства на примере фильма «Человек, который спит», вышедшего в 1974 году. Представленный фильм аккумулирует первые экспериментальные опыты киноавангарда 1920-х гг. в работе с изображением и звуком и пытается выстроить новый нарратив, прибегая к актуальной социальной проблематике 1970-х гг., в частности к проблеме приватного и публичного пространства. Приватное и публичное пространства, рассмотренные в фильме как части общего городского пространства – это пространства повторяющихся действий и практик главного героя, снятых в хаотичной последовательности. Город понимается как постоянно изменяющаяся конструкция, где грань между субъективным восприятием главным героем города и объективным восприятием, за которое отвечают кинокамера, камеры видеонаблюдения, часто стирается.

Ключевые слова: город, повседневность, французское экспериментальное кино, Жорж Перек, аудиовизуальный образ, асинхронность, авангард

Для цитирования: Ушаков Ф.В. Образ города во французском экспериментальном кино 1970-х гг.: «Человек, который спит» Жоржа Перека // Артикульт. 2022. №3(47). С. 56-66. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-56-66

The article examines the image of the city on the example of the film "The Man Who Sleeps", released in 1974. The presented film accumulates the first experimental experiences of avant-garde cinema of the 1920s in working with image and sound and tries to create a new narrative, resorting to the actual social issues of 1970s, in particular to issue of private and public space. Private and public spaces, considered in the film as part of general urban space, are spaces of repetitive actions and practices of the protagonist filmed in a chaotic sequence. The city is understood as constantly changing construction where the line between subjective perception of the protagonist of the city and objective perception for which the movie camera, CCTV cameras are responsible is blurred.

Keywords: city, everyday life, French experimental cinema, Georges Perec, audiovisual image, asynchrony, avant-garde

For citation: Ushakov F.V. "The image of the city in french experimental cinema of the 1970s: Georges Perec's "The man who sleeps". "Articult. 2022, no. 3(47), pp. 56-66. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-56-66

Городское пространство, начиная с 1920-х гг., требовало новых форм репрезентации. Анри Лефевр в своей работе 1974 года «Производство пространства» говорит о том, что примерно к 1910 году исчерпывает себя пространство, под которым он подразумевает старый мир, лишенный влияния стремительно развивающихся технологий и связанный с иными представлениями об общественной жизни [Маккуайр, 2014, с. 94-95]. В 1920-х-1930-х годах Вальтер Беньямин и Зигфрид Кракауэр выдвигают мысль о том, что кино имеет непосредственное отношение к формированию нового динамичного пространства [Маккуайр, 2014, с. 96].

Идея динамики городского пространства в кинематографе возникла не сразу. В конце XIX-начале XX вв. кино съемки городов состояли из статичных кадров, снятых с одной точки. Движение было свойственно самой уличной жизни [Маккуайр, 2014, с. 100]. Но именно в 1920-е кинохроники переросли в многоплановое повествование, где фильм стал компоноваться при помощи «дробления» и «сборки». Динамичность кинообраза бросила вызов традиционному изображению.

В этот период с нарастанием популярности звукового кино режиссёрами осуществляется ряд аудиовизуальных экспериментов в условиях городского пространства. К таким экспериментам можно отнести, например, серию фильмов в жанре «городской симфонии», в частности фильм «Берлин – симфония большого города» Вальтера Руттмана, вышедший в 1927 году, и фильм «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова 1929 года. Как утверждает Скотт Маккуайр, цель «городской симфонии» – раскрыть ритмы и образцы жизни современного города [Маккуайр, 2014, с. 97-99]. Дзига Вертов в вышеназванном фильме демонстрирует возможности киноглаза, который способен запечатлеть то, что не способен видеть обычный человеческий глаз. Киноглазом выступает кинокамера, которая становится главным участником событий. Городское пространство в фильме было представлено через монтажную обработку и хаотичную демонстрацию отснятых кадров.

В 1970-е гг. ситуация усложняется социальным контекстом. Май 1968 г. (одно из важнейших событий в истории Франции в XX в.) позволяет иначе взглянуть на многие аспекты социального – меняются взгляды на отношения между мужчиной и женщиной, на проблему домашнего насилия, трудоустройства, сексуальности и т.д. Приватное пространство и рутинная повседневность также актуализируются в этот период. В кино многие видят возможности для передачи собственных идей, собственной рефлексии.

«Человек, который спит», снятый режиссёром-документалистом Бернаром Кейзанном по одноименной книге Жоржа Перека [Перек, 2006] и вышедший в 1974 году, как образец авангардных традиций 1920-х гг. и социальной проблематики 1970-х гг., выстраивает в своем своеобразном нарративе особое визуальное пространство. Город в фильме представляет собой поле для аудиовизуальных экспериментов и экспериментов, связанных с оппозицией таких смысловых категорий, как динамика/статика, широта/теснота, наполненность/пустота, реальное/нереальное. Город постоянно изменчив. При этом город рассматривается благодаря режиссёрской оптике через призму повседневности главного героя.

Фильм «Человек, который спит» рассказывает о безымянном парижском студенте, жизнь которого состоит из повторяющихся действий и практик повседневности, демонстрируемых зрителю. Внезапно студент, пытаясь освободиться от рутины, перестает посещать занятия в университете и совершает бесцельные прогулки по Парижу, посещает бар, кинотеатр, а также много времени проводит дома. Его главной практикой становится отсутствие цели, безразличие. Несмотря на экранное впечатление видимости постоянного и хаотичного движения, главный герой фильма, который, кстати, на протяжении всего фильма не произносит ни слова, доводит движение до состояния его полной иллюзорности. Отсутствие действия как концепт становится главным лейтмотивом фильма, а город репрезентируется как место безразличия.

Город построен на основании выбранной повседневности главного героя и влиянии закадрового голоса женщины на городское пространство, который асинхронно с изображением, обращаясь к главному герою (мужчине) на «ты», повествует о его действиях, состоянии, вещах и т. д.

Повседневность представлена на двух уровнях – на уровне замкнутого пространства комнаты, в которой обитает главный герой, и на уровне «внешнего» городского пространства, где присутствует больше простора для толпы, которая, тем не менее, также редко встречается. Несмотря на представленное формальное разграничение пространств, комната главного героя также представляет собой часть города, репрезентируя его герметичность.

В случае замкнутого пространства зрителю демонстрируются повторяющиеся процедуры приготовления завтрака (включение чайника в розетку, насыпание кофе Nescafe в миску, а затем переливание воды из чайника в миску, употребление кофе в разных местах комнаты – на кровати или подоконнике), а также сидение на кровати в разных позах или перемещение по комнате в крайне редких случаях. При этом главный герой, находясь у себя в комнате, часто читает разные книги (например, работы Раймона Арона или «Повседневная жизнь в современном мире» Анри Лефевра) (рис. 1), наблюдает за трещиной на потолке, прислушивается к каплям воды в кране умыльальника, раскладывает игральные карты на полу или кладет колоду на книжную полку.



Рис. 1.
«Повседневность» главного героя
в замкнутом пространстве комнаты.

Также киноглаз задерживается на вещах замкнутого пространства – плакатах (так у главного героя висит плакат Tunisie, отсылающий к родине режиссёра фильма), трещинах, дверной щели, книжной полке. На полке главного героя лежит «Таинственный остров» Жюль Верна из серии «Необыкновенные путешествия». Из вещей и практик создается модус эскапизма и мнимого комфорта, где пространственно-временная категория размывается.

Кровать главного героя, в свою очередь, представляет собой отдельное, иллюзорное, пространство, позволяющее главному герою использовать свое воображение.

«Внешнее» городское пространство, несмотря на показ бесцельных блужданий главного героя, имеет похожую по смыслу, но по-другому организованную логику замкнутого пространства. Оно также открывает возможность повторяющимся практикам для главного героя. Так он посещает кинотеатр, одни и те же бары, где заказывает стейк с картофелем фри (приготовление одного и того же блюда снято одним дублем), ходит по похожим улицам и проспектам.

Город динамичен и статичен одновременно. Динамика проявляется во всех сценах с присутствием толпы – например, ранее рассмотренное начало фильма, где люди едут по своим делам, а также в частых перемещениях главного героя по городу. Статика наблюдается в сценах в замкнутом пространстве комнаты главного героя, при демонстрации общего плана города, пустых коридоров университета и домов или пустых галерей и улиц, в которых отсутствует человек или следы его деятельности в настоящий момент времени. Статика, однако, несмотря на свое явное присутствие, условна для зрительского восприятия из-за почти постоянного пролета или наезда камеры на свою неподвижность. Лишь изредка возникает статичный кадр, когда нужно показать какую-то деталь городского пространства – например, витрину магазина или табличку с названием улицы.

Большую часть времени пространство кажется широким за счет пустоты улиц, по которым блуждает главный герой (особенно это заметно, когда зрителю демонстрируют панорамные кадры). Но в то же время пространство города кажется тесным, как и комната главного героя (отчасти за счет крупных планов пустых улиц Парижа и за счет формата кинокадра 4:3). В одном из кадров главный герой пересекает коридор, но кадр построен так, что кажется, будто герой протискивается через щель между сжимающихся стен (рис. 2). Стены словно давят над фигурой человека. Как и стропила, которые как будто вытесняют фигуру главного героя, заставляют быть ближе к стене (рис. 3). Возникает ощущение тесноты и в сцене, в которой комната главного героя снята с улицы, когда он встает закрыть окна, создавая для себя герметичное пространство (рис. 4). Одно стекло в раме слегка разбито, создавая щель, которая как бы пропускает зрителя в созданный главным героем мир. Причем свет присутствует только в пространстве комнаты, а все остальное находится в темноте.



Рис. 2.
Главный герой проходит коридор.
Кадр создает ощущение «тесноты».



Рис. 3.
Главный герой в тесном коридоре.



Рис. 4.
Главный герой встает закрыть окна.

Ф.В. Ушаков *Образ города во французском экспериментальном кино 1970-х гг.:
«Человек, который спит» Жоржа Перека*

Тесное пространство создают также толпы людей, возникающие в начале и конце фильма (рис. 5). Созданная толпой теснота в конце фильма позволяет разрушить пространство равнодушия и небытия главного героя. В работе-эссе Вальтера Беньямина «Париж, столица XIX столетия» в 5 разделе «Бодлер, или парижские улицы» Беньямин пишет, что «толпа – это вуаль, через которую привычная городская среда подмигивает фланеру как фантасмагория» [Беньямин, 2000, с. 160].



Рис. 5.
Толпа.

Действительно, город – это что-то метафизическое, что фланеру необходимо прочувствовать. Время и пространство, как и в романе, также делятся, но нелинейно. Главный герой совершает блуждания по городу, где отсутствует разница между реально совершенными маршрутами и воображенными. Окончательная реальность или «пробуждение» героя возвращается в конце, когда главный герой снова возвращает чувство самовосприятия и присутствия в настоящем городском пространстве. В этот момент городское пространство перестает быть частью сна; реальность приходит через расщепление и полный крах нереальности, выраженный в сцене с руинами.

Тема пересечения городского пространства с целью его изучения нашла новые смыслы с появлением значимого труда «Психогеография» вышеупомянутого Ги Дебора. В своем труде Ги Дебор вводит понятия «психогеографии» и «дрейфа». «Дрейф» – это ситуационистский метод, техника прохождения через несколько сред [Дебор, 2017, с. 20]. Под ним подразумевается свободное движение, где случайность перемещения играет важную роль.

Когда начинается закадровый голос, пространство становится пустым, и наполненность лишь иногда возвращается как контраст к утвердившейся пустоте или как апогей состояния невозможности от нее укрыться. Главный герой ходит по пустым улицам, становясь либо удаленной фигурой (рис. 6), либо крупной за счет наезда камеры, когда главный герой, например, пересекает



Рис. 6.
Пустой проспект Маршалль Гальени.

аркаду с витринами, посещает полупустой бар (камера специально медленно наплывает на главного героя, чтобы охватить пустое пространство бара) и т.д. Наполненность пространства создают толпы, вещи в доме главного героя, городские объекты.

Реальное-нереальное организуется через призму субъективного и объективного восприятия, которые становятся размытыми. Реальность – это начало фильма, когда присутствует целостное и сложноорганизованное городское пространство, в котором возможность обитания и социальной нормы первостепенна, это камеры видеонаблюдения, отвечающие за объективность и смотрящие на главного героя со стороны. Конец фильма представляется также реальностью, поскольку он разрушает созданный мир безразличия главного героя (рис. 7) и возвращает его в мир социального взаимодействия.



Рис. 7.
Руины дома главного героя.

Главный герой часто смотрит в камеру (безжизненным взглядом), ломая четвертую стену, как бы ведя немой диалог со зрителем, наблюдающим, которого сравнивает с собой (рис. 8). Таким образом, «синхронизация пространственного единства и временной последовательности, как и зрительская идентификация и понимание нарратива, начинают трещать по швам» [Эльзессер, Хагенер, 2017, с. 190].

Дистанция между главным героем и зрителем еще утрачивается и потому, что закадровый голос обращается к главному герою на «ты». Это обращение напрямую связано с молчанием главного героя, поскольку *il s'est tu* (он – это ты) очень похоже на *il s'est tu* (он перестал говорить) [Dobson, 2019, p. 50].

Единственным потенциальным диалогом в фильме с реальным человеком можно считать наблюдение главного героя за стариком, сидящим на скамейке в Люксембургском саду и глядящим



Рис. 8.
Главный герой смотрит в камеру.

Ф.В. Ушаков *Образ города во французском экспериментальном кино 1970-х гг.:
«Человек, который спит» Жоржа Перека*



Рис. 9.
Наблюдение главного героя за стариком.

в пустоту. Это единственный почти осязаемый персонаж, которому главный герой хочет подражать, но главный герой слишком безразличен, чтобы действительно подражать. Это подчеркивается разграничивающим их фонарным столбом, преграждающим возможность к диалогу (рис. 9).

Наблюдение также является составляющей образа города. Камера видеонаблюдения встречается в фильме, когда тикают стрелки часов (рис. 10), а затем открывается вид сверху на то, как главный герой идет по улице. Создается впечатление, что за главным героем следят внутри фильма, следит объективность городского пространства. Как отмечал Скотт Маккуайр, «рутинный сбор данных создает условия для возникновения общества контроля» [Маккуайр, 2014, с. 222].



Рис. 10.
Камера видеонаблюдения.

Главный герой также посещает кинотеатры, которые одновременно отвечают за организацию как визуального (наблюдательного)/ аудиального пространства, так и полного/пустого пространства. Имеется ввиду, что кинотеатры в разных моментах по-разному наполнены (кинотеатр либо заполнен зрителями, либо в нем присутствует только главный герой) (рис. 11).

Еще одной визуальной характеристикой города в фильме является светотень. Фигура главного героя удаляется, спускаясь по винтовой лестнице, и затеняется. Главный герой направляется в университет и, как потом выясняется, на экзамен, но это совершённое действие будто совершено его двойником; сам же главный герой не предпринимает действий, скорее, стоит говорить об «отсутствии действия».

Перейдем к аудиальной составляющей. Важную роль в передаче звука в фильме «Человек, который спит» играет закадровый голос, создающий диссонанс между звуком и изображением, что, в свою очередь, приводит зрителя к ощущению просмотра двух разных фильмов. Закадровый голос принадлежит французской актрисе театра и кино Людмиле Микаэль [Dobson, 2019, p. 50].



Рис. 11
Кинотеатр.

Перек отказался от использования диалога и отредактировал оригинал текста, сократив и изменив многие моменты (Перек сохранил из книги только сцены «действия» или потенциального действия, но отображенного, поскольку бездействие также показано как действие за счет постоянного движения камеры), чтобы подогнать текст под монолог, озвученный голосом за кадром и обращенный к герою и вместе с тем ко зрителю [Dobson, 2019, p. 49].

Кейзанн описал фильм как «три разные работы (изображение, текст, звук), которые образуют историю, историю, которая создает эмоцию» [Dobson, 2019, p. 49]. Перек считал, что в фильме нет истории, нет событий, а есть только текст, который читает закадровый голос. Как же работает закадровый голос и как он влияет на город, представленный в фильме?

Закадровый голос впервые возникает в фильме на 6 минуте 36 секунде, становясь основным источником звука (до этого звучит только фоновый шум города и тиканье часов), и на протяжении всего фильма ощущается как подчеркнуто женственный, то есть нежный, и дикторский, поскольку ухо хорошо воспринимает каждое произнесенное слово. Он появляется, когда образуются пустые пространства города – исчезают толпы людей, которые были показаны в начале фильма, отсутствует почти какое-либо движение на дорогах.

Ближе к 32 минуте, когда главный герой читает за столиком кафе газету «Le Monde», закадровый голос раздваивается, становясь неразличимым (в этот момент демонстрируется повторяющаяся сцена со служебным автомобилем, из которой выходят разные состоятельные люди, включая главного героя), а потом вновь становится, как прежде. В конце фильма голос совершенно меняет диапазон звучания, переходя на повышенные тона, экспрессию, которая сменяется шепотом при сцене разрушенного дома главного героя, подчеркивающим кульминацию состояния главного героя.

Отметив диапазон его звучания, стоит сказать, каким образом закадровый голос влияет на восприятие города. Выше было упомянуто о том, что он возникает впервые, когда образуется пустое пространство. В самом деле – с его появлением зрителю демонстрируется лицо главного героя крупным планом, сидящим в аудитории, и 25 кадром пустые коридоры и аудитория университета (голос становится актором бездействия и реализующейся остранныости). Закадровый голос: «Будильник звонит, но ты не шевелишься, ты продолжаешь лежать в постели и даже закрываешь глаза». На моменте произнесенной фразы «ты не шевелишься, ты продолжаешь лежать в постели» показано лицо главного героя, который продолжает сидеть в своей комнате на кровати. Пока закадровый голос говорит о действиях главного героя, сам главный герой продолжает оставаться неподвижным.

Городские улицы Парижа возникают, также не совпадая с озвученным Людмилой Микаэль текстом. Например, при изображении широкого проспекта Марешаль Гальени (12:47-13:05), по которому главный герой идет, становясь удаленной фигурой за счет отъезжающей камеры, закадровый голос описывает замкнутое пространство комнаты главного героя: «...лачуга 2,92 метра в длину и 1,63 метр в ширину, то есть площадью чуть более 5-ти квадратных метров – чердак,

Ф.В. Ушаков *Образ города во французском экспериментальном кино 1970-х гг.:*

«Человек, который спит» Жоржа Перека

где ты проводишь часы, дни. Ты сидишь на кровати, которая слишком коротка, чтобы вытянуться...»

Посещение главным героем кинотеатра озвучивается под следующие слова: «Выходишь из дома только с наступлением ночи – как крысы, кошки и уроды. Перемещаешься по улицам, проскальзываешь в маленькие грязные кинозалы на Больших бульварах». В этот момент зритель наблюдает практику, которая уже вышла из употребления – билетер с фонариком доводит до места главного героя и забирает у него билет. Когда главный герой опускается в кресло, закадровый голос замолкает, уступая место звуку, доносящемуся с киноэкрана, создавая эффект дополнительного пространства. Звук с киноэкрана странным образом влияет на восприятие зрителя за счет сочетания звуков стучащих каблучков и саспенса (в какой-то момент окончательно теряется разница между звуками созданной двойной «реальности»). Кинозал не показан зрителю полностью, но по сидящему позади главного героя мужчине можно лишь догадываться о присутствии посторонних зрителей. Главный герой опускает глаза, через монтажную склейку меняется сцена. «Иногда бродишь всю ночь, иногда целый день спишь. Ты бездельник, лунатик, моллюск. Ты чувствуешь себя неприспособленным для того, чтобы жить, действовать, чтобы чем-то заниматься» – параллельно этим фразам главный герой сидит в пустом кинозале, а звук, доносящийся с киноэкрана, стихает, снова предоставляя возможность доминировать закадровому голосу.

Минуя сцену с блужданием главного героя среди аркад, зритель снова возвращается к сцене, где главный герой проходит в кинозал (в этот раз полностью заполненный) на свое место, сопровождаемый другой билетершей. Закадровый голос в этот момент произносит с той же неспешной интонацией: «...практически ты уже всего достиг в тот майский день, когда было чересчур жарко, когда произошло несвоевременное соединение текста, смысл которого ты потерял, чашки кофе, вкус которого неожиданно показался тебе слишком горьким...». Далее следует повествование закадрового голоса о приобретении зрелости главного героя, которое наслаивается на изображение аркады из дверей в пустом помещении.

Вместе с тем немало случаев, когда звук полностью совпадает с изображением. Буквально следующая сцена после сцены с прохождением проспекта Марешаль Гальени синхронизируется с текстом – главный герой, сидя в своей комнате, смотрит на таз с замоченными в нем носками (кажется, что изображенное «действие» происходит в настоящем – «Сейчас ты рассматриваешь, как зачарованный, розовый таз, в котором мокнут носки...»). Сцена со стариком также является наглядным примером подобной синхронности. Но синхронность изображения и звука часто случайна.

Помимо закадрового голоса за звук в фильме отвечает ритм. В своей работе «Советский слухоглаз» Оксана Булгакова обращает особое внимание на радиоуху (помимо киноглаза) и выделяет фигуру Вертова как основоположника экспериментальных работ со звуком. [Булгакова, 2010, с. 54-55]. Вертов пытался использовать диссонирующие, но подлинные звуки и записал документальные шумы. Был изобретен звукозрительный сценарий. Так в первом варианте сценария к фильму «Энтузиазм: Симфония Донбасса» (1930) Вертова «конфликтное столкновение интенсивных звуков символических тел было противопоставлено акустике личного мира». Тело массы представлено как способное воплотить ритмы индустриальных шумов. В фильме Вертова важна разница между видимым и слышимым героиней и видимым и слышимым зрителем.

В фильме «Человек, который спит» ситуация похожая. Во-первых, наличие городских шумов. Во-вторых, разница между видимым и слышимым (текст закадрового голоса часто не совпадает с изображением). При этом в фильме почти отсутствует какое-либо музыкальное сопровождение.

Звуки, которые можно услышать помимо закадрового голоса, образуют представление о городском пространстве, которое тонет в своей скуке и бессодержательности. К таким звукам относятся городские шумы в начале фильма, которые заменяются вскоре закадровым голосом, тиканье часов, однообразное звучание клавиш на пианино, колокольный звон, приглушенный звук, похожий на завывание ветра, заполняющий промежуток безмолвия, капание воды из крана, слот-машина.

Городские асинхронные шумы образованы также согласно определенному ритму. Под ритмом здесь подразумевается нарушение линейности. Ранее уже было упомянуто о том, что повседневность главного героя целиком построена на снятых вразнобой кадрах, которые повторяются между собой, но могут выражать разное положение позы при совершении одного и того же действия. Нарушение линейности наблюдается и в незначительных сценах, которые можно упустить из виду. Например, дважды повторяется сцена с бегущими мальчиками, которые колотят прутком по железной ограде. Начало и конец фильма связаны одинаковым общим планом жилых домов Парижа, оставляя ощущение продолжения повествования, где существует, как ни в чем не бывало, реальная повседневность, а все, что было связано со скитаниями главного героя по пустынным улицам города, кажется плодом воображения. Главный герой, старающийся избегать мир внешних изображений и звуков, в конце фильма становится реципиентом переосмысленного звука.

Таким образом, одной из попыток представить город в экспериментальном кино был фильм «Человек, который спит» 1974 года. Вобравший в себя традиции киноавангарда 1920-х гг., где были важны новые представления о городе как о динамичном пространстве, которое можно было зафиксировать с помощью киноглаза и радиоуха, «Человек, который спит» также пытается представить город с помощью технических экспериментальных методов, а также смысловых. Визуальное пространство города выстраивается при помощи различных дихотомий, а также таких категорий, как наблюдение, светотень. Структуры городской повседневности раскрываются как на уровне комнаты главного героя, так и на уровне внешнего городского пространства. За звук, в первую очередь, отвечает закадровый голос женщины, обращенный к главному герою от второго лица и звучащий асинхронно с изображением.

Однако помимо аудиовизуальной репрезентации города это также пространство, в котором есть как субъективное восприятие главного героя, где демонстрируется выбранная им повседневность, в основе которой лежит безразличие к окружающей действительности, так и объективное восприятие, которое представлено в виде кинокамеры и камер видеонаблюдения.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Берлин: Симфония большого города / Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (1927, реж. Вальтер Руттман, Германия), док.
2. Человек, который спит / (1974, реж. Бернар Кейзанн, Франция), игр.
3. Человек с киноаппаратом / Man with a Movie Camera (1929, реж. Дзига Вертов, СССР), док.

ИСТОЧНИКИ

1. Перек Ж. Человек, который спит / Пер. с фр. Кислов Валерий. – Москва: ИД Флюид, 2006.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенъямин В. Париж, столица XIX столетия // Бенъямин В. Озарения. – Москва: Мартис, 2000. – С. 153-167.
2. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – С.54-55.
3. Дебор Ги. Психогеография. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017.
4. Маккуайр С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство. – Москва: Strelka Press, 2014.
5. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2017.
6. Dobson J. Vanishing points: Shifting perspectives on the Man Who Sleeps / Un homme qui dort // Georges Perec's Geographies: Material, Performative and Textual Spaces. – UCL Press, 2019. – P. 47-64.

SOURCES

1. Perec G. *Chelovek, kotory spit* [The Man Who Sleeps]. Moscow, Izdatelskiy Dom Fluid, 2006. (in Russ.)

REFERENCES

1. Benjamin W. "Parizh, stoliza XIX stoletia" [Paris, Capital of the 19th Century]. Benjamin W. *Ozarenitya* [Insights]. Moscow, Martis, 2000. Pp. 153-167. (in Russ.)
2. Bulgakova O. *Sovetskij sluhoglaz: kino i ego organy* [Soviet sluhoglaz: cinema and its senses]. Moscow, Novoye literaturnoye obozrenie, 2010. (in Russ.)
3. Debor Gi. *Psichogeografya* [Psychogeography]. Moscow, Ad Marginem Press, 2017. (in Russ.)

Ф.В. Ушаков *Образ города во французском экспериментальном кино 1970-х гг.:*

«Человек, который спит» Жоржа Перека

4. Dobson J. "Vanishing points: Shifting perspectives on the Man Who Sleeps / Un homme qui dort." *Georges Perec's Geographies: Material, Performative and Textual Spaces*. UCL Press, 2019. Pp. 47-64.
5. Elzesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glas, emozii, telo* [Film Theory. An Introduction Through the Senses]. Saint Petersburg, Seans, 2017. (in Russ.)
6. Makkyair S. *Mediyniy gorod: media, arhitektura i gorod* [The media city: Media, Architecture and Urban Space]. Moscow, Strelka Press, 2014. (in Russ.)