

УДК 791.43-2.Leconte«20»

**Фокина С. А.**

кандидат филологических наук, доцент  
кафедра мировой литературы  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,  
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.  
svetlana\_fokina@ukr.net

### **МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ СЮЖЕТА ФИЛЬМА ПАТРИСА ЛЕКОНТА «ДЕВУШКА НА МОСТУ»**

*В статье предпринята попытка осмысления мифологических кодов и их трансформаций в фильме французского режиссера Патриса Леконта «Девушка на мосту». В ходе исследования выявлены потенции «психейного сюжета», придающего кинотексту притчевый модус. Рассмотрена гипотеза семиотического потенциала «героев дороги» и реализации в кинотексте соответствующих сюжетобразующих мифологем. Осмыслены мифологические ипостаси героев – Психеи (Адель), трикстера (Габор).*

**Ключевые слова:** мифологические коды, притча, кинотекст, Психея, трикстер, «Потерянный рай», урбанистический топос.

**Постановка проблемы.** В рамках сегодняшнего исследовательского поиска актуально выявление в кинотексте различных интертекстов, мифологем, авторских и культурных кодов и т. д. Перспективным в плане анализа мифологических пластов и осмысления семиотики текста представляется изучение фильма французского режиссера Патриса Леконта «Девушка на мосту».

Фильм Патриса Леконта «Девушка на мосту», снятый в 1998 году и вышедший на экраны в 1999, примыкает к явлениям французской культуры, предвосхищающим тенденцию XXI века – значимого «поворота к пасторальности в современной культуре» [14, 174]. Аллегоричность и высокая степень метафоричности сюжета леконтовского фильма, своеобразие отношений между героями, наполненных искупительными жертвами, взаимным притяжением, психологическим и эротическим напряжением, а главное соответствие героини статусу Психеи, актуализирует скрытые в подтексте мифологические коды, способствующие расширению смыслового потенциала данного французского кинотекста.

Несомненно, история, представленная в «Девушке на мосту», может прочитываться как в психологическом, даже экзистенциальном ключе, так и символически, с явными мифопоэтическими акцентами. Герои фильма – Адель (Ванесса Паради) и Габор (Даниель Отой) неизменно друг к другу обращаются на Вы и лишь изредка названы по имени, что должно высветить в них архетипи-

ческие черты и мифологические прототипы, а экзистенциальный и психологический срез их отношений представить в символическо-семиотическом аспекте.

Согласно утверждению Ю. Лотмана, «чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста» [9, 283]. Киноповествование раскрывает этапы путешествия Адель и Габора, неизменно фокусируясь на их судьбах и связывающих их воедино особых отношениях. Персонажи, с которыми герои сталкиваются, выполняют эпизодические функции и довольно быстро сменяются другими, встреча с которыми лишь побуждает к чему-то героев или же становится реализацией их монологов, испытаний, возможностью самопознания и жизненного выбора.

(Анти)пасторально-мифологические коннотации сюжета «Девушки на мосту» связаны с рядом символом и мотивов: доминирование урбанистических топосов (Париж – Монако – Сан-Ремо, больница, подземка, поезда, казино, лайнер, ночлежка), что не исключает и традиционно пасторальных (поле, хижина, Греция); присутствие номадизма героев; актуализация темы Потерянного рая и преодоления греховности; скрытый в подтексте миф о Психее; мотивы эротомании и своеобразия любовной линии Адель и Габора.

История о вечных неудачах и полном отсутствии везения («*Везение как музыкальный слух – или оно есть, или его нет*»), рассказываемая в начале героиней Ванессы Паради – своего рода пролог к фильму. Бессмысленность своей жизни молодая женщина ощущает из-за бесчисленных и случайных любовных связей, которые неизменно оборачиваются горьким разочарованием. Внешнее отсутствие в таком развитии темы пасторальных коннотаций компенсируется установкой на трансформацию пасторального метажанра. Показательно, что своего рода протомоделью трансформации пасторальности стал роман д'Юрфе «Астрея». Так с точки зрения Н. Т. Пахсарьян, в «Астрее» «идеальная рыцарски-куртуазная “fin’amor” на деле оказывается представлена иронически <...> уже в логике развития любовной интриги», а моделируемый «мифопоэтический мир <...> пасторали одновременно уходит от реальности и воспроизводит ее, демонстрируя <...> множество психологических драм: любовные отношения <...> оказываются равно неидиллическими» [15, 51]. В «Девушке на мосту» стремление героини к любви, ее поиск, утрата и обретение является доминантой кинодискурса, в котором в меланхолическом, ироническом, игровом и даже мифологически-мистериальном ключе представлены отношения Адель и Габора.

Решение Адель из-за глубокого разочарования в себе и в людях, покончить с собой, спрыгнув с моста в воды Сены, становится завязкой сюжета. В семиотическом плане мост – «сооружение и локус, которые, по народным представлениям, соединяют земное и потустороннее пространство; место контактов человека с мифическими существами» [19, 303]. По наблюдению В. Топорова, мост «выступает прежде всего как образ связи между разными точками сакрального

пространства <...> как некая импровизация ещё неизвестного, не гарантированного пути» [22, 690]. Во французском фильме мост предстает как символ перелома судьбы, топос, соединяющий жизнь и смерть, память и небытие.

Упомянутый Габором мост Бир-Хакейм принципиально входит в смысловое поле урбанистической семиотики. Вышеназванный двухуровневый мост через Сену, соединяющий авеню президента Кеннеди с районом Гренель, считается самым американским мостом Парижа. Так в романе А. Макушинского «Пароход в Аргентину», есть примечательная зарисовка данного топоса. Мост «через реку <...> Bir-Hakeim, с его эстакадой и пронсящимися над головой поездами метро; <...> двухъярусный, индустриальный, такой, скорее, нью-йоркский мост...» [11, 142]. Именно Бир-Хакейм, видимо, выбран создателями киноленты, как своего рода отсылка к американскому протосюжету «**The Girl on the Bridge**» (1951), с которым, по сути, французский фильм «**La fille sur le pont**» (1999) имеет весьма мало общего, кроме разве что названия и мотива спасение молодой женщины от самоубийства. Но акцент П. Леконтом именно на Бир-Хакейме показателен в плане модификации пасторальных мотивов и актуализации принципиально урбанистической топоники как варианта адского пространства.

Выбор Адель попытки утопиться в качестве вида самоубийства также обладает знаковой природой, определяет характер героини и семиосферу ее сюжета. Согласно мысли Г. Башляра, «вода делает смерть стихийной. Субстанция воды умирает вместе с субстанцией мертвеца. <...> Для некоторых душ вода является материей отчаяния» [1, 134]. Именно отчаяние определяет сущность Адель и утрату ею радости и смысла жизни («*Есть люди-пылесосы, они притягивают несчастья, чтобы другим легче дышалось*»). Тема погружения в воду активизирует мифологические коды. По наблюдению М. М. Маковского, «понятие “потусторонний мир” первоначально имело значение “относящийся к воде”» [10, 77]. Река, в которую в акте суицида погружается Адель, соотносима с гибелью, забвением, подсознанием, переходом в иной мир. Но вода может выполнять функцию очищения и обновления, достаточно вспомнить обряд Крещения.

Адель все время переезжает с места на место, никак самостоятельно не намечая маршрута и будучи почти каждый раз ведомой: желанием, случайными спутниками, судьбой, Габором. С точки зрения Н. Осиповой, пасторальный «миф о *потерянном рае* и миф о *благородном дикаре*» [12, 152], отсылает к феномену номадизма, представленного как образ жизни кочевника или же духовно: в виде эмиграции или неизменного стремления к реальным и виртуальным странствиям.

Судьбу Адель определяет не только постоянное пребывание в движении от начала до конца фильма, но и случайные любовные связи, причем оба эти мотива составляют некое сюжетное единство. Характерен ее рассказ, что свой жизненный путь как личность она начала не только с реализации своей сексу-

альности («Мне всегда казалось, что начинаешь жить, когда начинаешь заниматься любовью»), но и с идеи вместе с первым любовником отправится путешествовать автостопом («Мои идеи всегда плохи»). Культура путешествия автостопом своими корнями уходит в образ жизни хиппи, но, что более важно, подразумевает культ дороги. Т. Б. Щепанская отмечает, в подобном случае «цель пути не имеет значения, важно беспрепятственное преодоление бесконечных пространств, само состояние путника как метафора и способ переживания бесконечной свободы» [23, 42]. Так на мифологическом уровне передвижения Адель, поиск неизвестного и неизменное стремление быть в пути, на уровне подтекста акцентируют статус Психеи.

История Адель вполне прочитывается как модифицированный миф о Психее, слепой, совершающей ошибки, получающей наказания и испытания, ищущей любовь. По наблюдениям А. В. Журбиной над античным мифом, «история об Амуре и Психее может рассматриваться как иносказательное повествование о душе, странствующей по миру и ищущей пути к Любви и вечной жизни» [3, 37]. На уровне аллюзий и реминисценций во французском фильме присутствуют потенции «психейного» сюжета, позволяющего раскрыть глубинный смысловой уровень, присущий притче. Подобно Психее, ищущей Амура, Адель все время находится в поиске любви, что оборачивается распутным и бестолковым образом жизни, который героиню удручает и даже доводит до попытки самоубийства. Слепоту же Адель – символическую и психологическую, аналогичную временной слепоте Психеи, подчеркивают слова из саундтрека «I'm sorry»: «*But love is blind / And I was too blind to see*» («Но любовь слепая / И я была слишком слепа, чтобы видеть») которые должны раскрыть мир героини, стать заменой внутреннего монолога Адель, обращенного к Габору.

По мнению Т. В. Саськовой, одной из центральных мифологем пасторальной картины мира является оппозиция «царского/пастушеского, вписывающегося в круг синонимичных антитез, определяющих художественное пространство пасторали: верха/низа, небесного/земного, идеального /реального и т. д.» [16, 13]. Для хронотопа «Девушки на мосту» характерно как включение на уровне подтекста перечисленных антитез, так и некоторое нивелирование их поляризации, с моделированием пограничных зон слияния противоположностей. Эта особенность кинодискурса обусловлена развертыванием символических и метафорически-мистериальных комплексов: жизнь /смерть, встреча, инициация, ад / рай, искупительная жертва, разлука, единение.

При этом французским фильмом наследована сюжетная двоичность апулеевской сказки, где, как известно, одна вежа эксплицирована, другая – сокрыта в подтексте. По слову А. В. Журбиной, «установка сказки об Амуре и Психее на развлекательность и наличие в ней иносказания моделируют две линии последующего воплощения сюжета: *развлекательно-игровую* и *философско-аллегорическую*» [3, 37]. Художественный дискурс «Девушки на мосту» также моделирует двойной сюжет, ориентированный как на экспликацию захватывающей

истории и эмоционального накала отношений Адель и Габора, так и скрытые в подтексте экзистенциально-психологические аспекты, символические пласты, мифологические и (анти)пасторальные коннотации.

Исследовательница смыслового потенциала античного «психейного» сюжета Ю. Котариди утверждает, «испытания Психеи – оголение души и лишение благосклонной судьбы (*fortuna*). <...> в данной аллегории раскрывается фактический платонический смысл сказки об Амуре и Психее. Душа порочна, любопытна, поэтому она теряет место в небесном доме (у Купидона) и переходит во власть Венеры, где долго страдает, затем преобразуется» [5, 13]. Подобно мифологическому прототипу Адель не может противостоять своим порывам и испытывает отчаянное желание любви, страдая своего рода эротоманией, при этом постоянно проявляя инфантильность, что видимо, является следствием безразличия к ней родителей. В глазах Адель любая случайная встреча и знак внимания к ней ведут не только к новому эротическому опыту, но и кажутся путем к большому чувству, к поиску и познанию себя, попытке сменить свою судьбу, с детства расцениваемую как неудачную. Но случайные любовные связи оборачиваются разочарованием, пустотой и обманутыми надеждами, которые, до ее знакомства с Габором, каждый раз сменяет новая ничего незначащая встреча.

При этом героиня Ванессы Паради, не утрачивает открытости миру, детского взгляда на жизнь, внутренней чистоты, контрастирующей с ее беспутностью. Согласно концепции К. Г. Юнга, человек «с самого начала своего существования находится в борьбе с собственной душой и ее демонизмом. Но слишком просто было бы отнести ее однозначно к миру мрака. Та же Анима может предстать и как ангел света, явиться ведущей к высшему смыслу...» [25, 118]. Адель с детской наивностью грешит и совершает ошибки, но быть в пути означает для нее поиск новых встреч, любви, лучшей доли. Опустошенная она приходит на мост, чтобы спрыгнуть с него. Находясь на мосту, то есть в переходном, пороговом пространстве, Адель слышит за спиной мужской голос: «*Похоже, Вы, собираетесь совершить глупость!*»

Появление изначально безымянного героя Даниеля Отоя (позже в одной из сцен его назовут Габор) изменяет ситуацию и мост в данном случае должен стать местом самоубийства, оборачивается местом встречи. Знакомство с Габором не только в буквальном смысле приносит Адель спасение от суицида, но и оборачивается переменой всего образа ее жизни, попыткой обрести смысл бытия и своеобразным поиском Потерянного рая. По мнению А. Л. Гринштейна, «топос утраченного рая» обладает вариативностью и может в соответствии с авторским замыслом различно трансформироваться, даже представлять как «уничтожение счастливого, идиллического существования», мотивированного установкой на строительство Нового мира, что может быть и выбором принципиально новой жизни и «необходимостью искупить первородный грех» [2, 166].

Неизменная наивность Адель, ее потребность быть ведомой и роль Габора направлять героиню и ее судьбу также представляются пасторально маркированными. Т. В. Саськова акцентирует, «“просветляющие” функции <...> персонажей (царя и пастуха)», которые проявляются «в распространенных сюжетах нисхождения, изгнания, отработки, пастушеской службы богов на земле зафиксированы мотивы преодоления, изживания внутренней хаотической стихии. Обращает на себя внимание связь подобного вынужденного пастушества с идеями наказания, искупления, очищения» [17, 13]. В фильме П. Леконта герой Д. Отоя выполняет функции посредника, проводника между мирами и разрушителя закономерностей. Характерна и его связь с топонимикой моста, где он появляется, подчеркивая свои каждодневные приходы туда. Не менее символична и профессия героя – кинжалометатель, ищущей на мосту ассистенток – потенциальных самоубийц, которых он называет мишенями.

Габор, как и многие другие персонажи Даниеля Отоя, прозванного актером-хамелеоном, с семиотической точки зрения в первую очередь трикстер. Сам Д. Отой отмечал: «Может ли актер выбирать себе амплу и одинаково хорошо работать в разных амплуа? Это вопрос актерского везения. У меня нет конкретного амплуа, я везде разный и легко перевоплощаюсь. Никогда не замыкаюсь внутри определенного стиля или жанра» [13]. Но при разнообразии героев, которых актеру приходилось играть, прослеживается некая общая психологическая линия. По замечанию самого актера он зачастую играл интровертов, будучи сам по натуре интровертированным. Но у отоевских героев можно выявить и другие объединяющие их черты, в определенном смысле способствующие их разнообразию, что соответствует трикстерскому потенциалу. Согласно К. Леви-Строссу, трикстер благодаря его способности быть медиатором, сохраняет в себе «что-то от двойственной природы, которую он должен преодолеть. Отсюда двусмысленность и противоречивость его характера» [6, 265]. Габор совмещает в себе функцию ангела-хранителя героини, и элементы провокатора и обольстителя, что соотносимо с бесовской ипостасью. По мнению К. Г. Юнга, «трикстер – предвестник спасителя. Он одновременно и сверхчеловек, и недочеловек, животное и божественное бытие...» [25, 347]. Неслучайно упомянутое вскользь имя героя, созвучно, но уже в трагическом ключе, с именем прежнего персонажа Д. Отоя – бесом Абаром – карнавальной фигурой и пересмешником. Венгерская же фамилия Габор, – это форма имени Гавриил, что отсылает к образу Архангела и божественного вестника.

В данном контексте скрытая пастушеская ипостась Габора быть наставником Адель, вполне соотносима с его трикстерским началом. В целом показательна аналогия оппозиции *царь / пастух* соотносимая с парой *царь / шут*. По наблюдению Х. Э. Керлота, «образ шута является символической инверсией образа короля, и поэтому в периоды бурного развития истории ассоциируется с падшей жертвой. <...> Шут или клоун говорит о приятных вещах сурово, а о неприятных шутя» [4, 590]. Постоянная ирония Габора, должна высветить

истинное положение вещей и помочь героине не заблудиться. Функция героя вести за собой Адель-Психею, составить с ней неразрывное единство (притча о бессмысленности по отдельности двух частей пятидесяти долларовой купюры), способствуют активации пасторальной мифологемы божества искупающего грех. Жертвенность присуща обоим героям и способствует смене их психологических и символических ролей в паре («Там было темно и не ясно кто кого спас!»).

При первой встрече Габор отчитывает Адель, указывая ей, что у нее нет причин для такого отчаяния и самоубийства, восклицая: «Я не люблю расточительства, когда еще горящую лампочку выбрасывают». Тема горящей лампочки, с которой соотносится человеческая жизнь, получает притчевый смысл, как и вся история в целом. Лампочка заменяет библейский образ лампы, соотносимый с представлением о том, что душа – сосредоточение света. В ответ Адель горько замечает: «Лампочка давно перегорела», и, наконец, решается броситься в воду. Следом за Адель прыгает и Габор, погружается в пучину вод и вытаскивает героиню, меняя ее судьбу.

Соответствуя ипостаси трикстера, Габор предстает фигурой не только могущей пересекать любые границы, но и благодаря его медиальной роли даже «смещает привычные контуры реальности и создает сдвиги в ее понимании» [18, 731]. Балансируя между разными полюсами, обладая одновременно (или же попеременно) божественным и демоническим, пересмешническим и жертвенным, жреческим и аутсайдерским статусами, трикстер находится в ситуации исключающей его окончательную идентификацию. Такая невозможность определения своеобразной «жизненной темы» неизменно задает непредсказуемость и многовекторность развитию действия. Трикстерская способность Габора «в силу присущего ему несовпадения с собой и со своим сюжетом» [18, 733] моделировать особый сюжет, явно проявляется в том, как он меняет не только свою судьбу, но и предназначение и будущее Адель.

Герои оба попадают в больницу, которая, представляется на уровне подтекста своего рода Чистилищем, где души самоубийц должны быть распределены и, надо полагать, должно быть определено, куда попадет Адель. Габор, уводит Адель из палаты, заставляя ее поверить в удачу, угадав на какой кусок сахара сядет муха. Сахар становится эмблемой сладкой жизни, муха – навязчивых мыслей, забот и грехов. В награду за то, что Адель угадала, Габор дарит ей свои часы, видимо, должны продлить ее жизненное время и связать их воедино.

По пути из больницы Габор вновь предлагает Адель стать его мишенью, объясняя ей, что это лучшее, что ее может ждать. В ответ на ее сомнения и заявление о столь страшном реквизите и замечании девушки: «Вы не слишком похожи на ангела», он убеждает ее провести пробный сеанс. Они спускаются в подземку, которая символически соотносится с переходным и инфернальным миром – местом инициации, в то же время, является средоточием пересечения множества путей и вех судьбы. Изначально Адель напугана и напряжена, мета-

ние ножей ей кажется пыткой. По окончании практически неудачного сеанса, она жалуется на испорченное пальто (в подтексте телесную оболочку). Габор ей отвечает, что ему мешали ее страх и напряжение. Для успеха она должна полностью ему довериться, а пальто там, куда они отправятся, ей не понадобится. Габор настаивает на том, что интуиция ему подсказывает уверенность, что у нее как у мишени удивительные способности. Адель, несмотря на свои сомнения, будучи, по натуре, ведомой, в конечном итоге соглашается следовать за Габором и ассистировать ему в его опасном ремесле кинжалометателя.

В «Славянских древностях» отмечен ряд ритуальных потенций, связанных с ножом, которые имеют общеиндоевропейские корни и поэтому не противостоят символике французской киноленты. Нож применялся в очистительной магии как оберег и наделялся «фаллической символикой <...> Повсеместно нож использовали для защиты лиц, находящихся в ситуации “перехода”, <...> от порчи и нечистой силы...» [19, 429–430]. Метание ножей в мишень-Психею может иметь различную смысловую нагрузку: испытания, кары, очищения от скверны.

Адель и Габора можно обозначить как «героев пути», которые, по слову Ю. Лотмана, «постоянно находятся в движении и, что еще важнее, постоянно пересекают границы запретных пространств» [9, 311]. На слова героини, что она всегда выбирает неверные пути, Габор замечает: «*Нет дурных дорог, есть только плохие попутчики*». Такая трансформация традиционного христианского представления о верном и неверном пути, соответствует трикстерскому началу в герое и показательна в плане того, что любой путь может стать испытанием, а любое пространство можно преобразить.

По наблюдению М. Липовецкого, «трикстер практически всегда изображается как *человек дороги* <...>, его происхождение туманно <...>, а его социальная позиция неуловимо изменчива...» [8]. Герой Даниеля Отоя изначально окружен тайной, в отличие от Адель, рассказывающей о себе и своих мытарствах. О прошлой жизни Габора практически ничего неизвестно, главная его характеристика, помимо профессии, замечание: «*Люблю помогать несчастным*». На вопрос: «Кто Вы?» герой отвечает по-разному и зачастую саркастически. При встрече с Адель, говоря о себе, подчеркивает: «*Метание ножей на пятом десятке дело рискованное!*» Когда их промокших везут в больницу с диагнозом суицид, поясняя санитарам свою взаимосвязь со спасенной, он иронизирует: «*Я ее мама!*» Проводнику в поезде – следующему мимолетному любовнику Адель бросает: «*Я – волшебник*». Примечательны и определения, которые дают Габору другие персонажи. Так Адель замечает: «*Вы не похожи на ангела*», «*У Вас страшный реквизит*». Прежняя ассистентка, видимо, бывшая возлюбленная, заморожено рассказывает о том как она повсюду искала Габора и просит на прощание, как о высшей отраде, о его прикосновениях, от которых приходит в экстаз. Зрительница в цирке, пораженная выступлением Габора и Адель, восторженно говорит герою: «*У Вас взгляд гипнотизера*».



Магнетизм, исходящий от Габора соответствует архаически-ритуальному пласту его профессии. По мысли Ж. Старобинского, артист цирка, реализуя в своем представлении элементы мистерии, «является из иного пространства, из иной вселенной: его выход должен изображать нарушение границ реальности, и, каким бы <...> не было представление, мы должны увидеть в нем призрака, пришельца из потустороннего мира» [20, 246]. Роль метателя ножей повышает значение функций медиатора и нарушителя границ, представляя в виде драматического номера связь героя с царством смерти и его способность проводить обряд инициации, открывая скрытый потенциал в тех, кто вовлечен в его выступления в качестве участника и даже зрителей.

Сюжет фильма Патриса Леконта вполне соответствует формуле пасторальности в «Астрее» д'Юрфе, предложенной Т. В. Саськовой. Отношения между героями в определенном ракурсе являют «колебания на грани спиритуализации любви и острых эротических переживаний» [17, 18]. Характерно, что Адель и Габор взаимодополняют друг друга, могут полноценно существовать только вместе («*Можно жить без рук, без ног, без Вас, но что это за жизнь!*»), дарят друг другу удачу и желание жить, испытывают друг к другу сильное эротическое влечение, но запрет на сексуальную связь наложен героем при первой же встрече, как условие их сотрудничества («*Я никогда не сплю со своими мишенями*»). Намечается следующая тенденция: любовь, связывающая героев, с одной стороны принципиально духовная, вынесенная за границы куитальности, но в то же время предполагает острую телесность и своеобразную опасную и почти патологическую сублимацию – номер с метанием ножей.

В фильме «Девушка на мосту» образ метателя ножей акцентирует различные смысловые пласты: остроту речи героя, сексуальный и ритуальный подтексты, цирковую ипостась, карающую, избавляющую, очистительную функции, испытание судьбы. При этом тема хорошего попутчика, коим для Адель становится Габор, акцентирует именно его пасторальную функцию ангела-хранителя, способного направлять, оберегать и выводить ее, какой бы путь она не избирала.

**Выводы.** Запрет любви в плане символики является как еще одним испытанием, так и наказанием для Адель. Она получит удачу, аплодисменты, восхищение, даже заботу – эту функцию Габор неизменно исполняет, но любовь, которая для нее смысл существования, окажется запретна. Следуя логике ипостаси ангела-хранителя и этимологии имени героя, именно он спасает Адель от ее участи полностью погрузится во мрак, испытывая ее, заменив ее наказание на то, которое может приносить ей наслаждение и опьянение, а главное ощущение незаменимости и абсолютной необходимости для другого.

### Список использованной литературы

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
2. Гринштейн А. Л. Потерять нельзя найти: пасторальная и идиллическая топика в романе П. Акройда «Мильтон в Америке» *Многоликая пастораль: современные проблемы изучения*. Москва: РГУ им. А. Косыгина – Академия им. Моймонида, 2018. С. 161–170.
3. Журбина А. В. Миф об Амуре и Психее в «Мифологиях» Фульгенция: аллегория или персонификация? *Мифологические образы в литературе и искусстве*. Москва: Индрик, 2015. С. 10–17.
4. Керлот Х. Э. Словарь символов. Москва: REFL-book, 1994. 608 с.
5. Котариди Ю. Г. Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма *Мифологические образы в литературе и искусстве*. Москва: Индрик, 2015. С. 36–45.
6. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва: Академический Проект, 2008. 555 с.
7. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество [Электронный ресурс]. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>
8. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2004. С. 150–390.
9. Маковский М. М. Вода *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов*. Москва: ВЛАДОС, 1996. С. 76–78.
10. Макушинский А. Пароход в Аргентину: роман. Москва: Эксмо, 2014. 320.
11. Осипова Н. О. Антиномии идиллического как черта автобиографического мифа в поэзии русской эмиграции *Пастораль: взаимодействие искусств, жанров, стилей*. Москва: Академия им. Моймонида, 2016. С. 151–159.
12. Отой Д. «События во Франции – проблема родителей...» : [интервью]; [Электронный ресурс]. – URL : <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/12/08/188386-neprimerniyu-semyanin.html>
13. Пахсарьян Н. Т. Пасторальное и рыцарское в «Астрее» д'Юрфе *Пастораль: взаимодействие искусств, жанров, стилей*. Москва: Академия им. Моймонида, 2016. С. 48–52.
14. Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVII – первой трети XIX века: автореф. дис. на соискание уч. степени док. филол. наук. Москва, 2000. 42 с.
15. Саськова Т. В. «Суд Париса»: пасторальные аспекты сюжета и их образно-смысловое воплощение в литературно-театральных опытах второй половины XVIII века *Пастораль: бегство от действительности или приближение к ней?* Москва: РГУ им. А. Косыгина – Академия им. Моймонида, 2018. С. 18–29.
16. Славянские древности: в 5 т.; под ред. Н. И. Толстого. Т. 3.; К–П. Москва: Языки славянской культуры, 2008. 697 с.
17. Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца *Поэзия и знание: История литературы и культуры*: в 2 т. Т. 2. Москва: Языки славянской культуры, 2002. С. 501–581.
18. Тамарченко Н. Д. Трикстер *Культурология. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2*; глав. ред. С. Я. Левит. Москва: РОССПЭН, 2007. С. 730–734.
19. Топоров В. Н. Мост *Мифы народов мира : в 2. т. Т. 1.* : К–Я. Москва: Советская Энциклопедия, 1980. С. 176–177.
20. Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества *Современный городской фольклор*. Москва: РГГУ, 2003. С. 34–85.
21. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 343 с.
22. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: ГБУЮ, 1996. 384 с.

**Світлана Фокіна**

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова  
кафедра світової літератури  
svetlana\_fokina@ukr.net

## **МІФОЛОГІЧНІ КОНОТАЦІЇ СЮЖЕТУ ФІЛЬМУ ПАТРІСА ЛЕКОНТА «ДІВЧИНА НА МОСТУ»**

*У статті зроблена спроба осмислення міфологічних кодів та їх трансформацій у фільмі французького режисера Патріса Леконта «Дівчина на мосту». В ході дослідження виявлено потенції «психейного сюжету», що додає кінотексту притчевий модус. Розглянуто гіпотезу реалізації семіотичного потенціалу «героїв дороги» та реалізації в кінотексті відповідних сюжетообразуючих міфологем. Осмислені міфологічні іпостасі героїв – Психеї (Адель), трикстера (Габор).*

**Ключові слова:** міфологічні коди, притча, кінотекст, Психея, трикстер.

**Svetlana Fokina**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
department of World Literature  
svetlana\_fokina@ukr.net

## **MYTHOLOGICAL CONNOTATIONS OF THE PLOT OF THE FILM PATRICE LECONT «GIRL ON THE BRIDGE»**

*In article is made an attempt of judgment of mythological codes and their transformations in the movie by the French director Patrice Leconte «The girl on the bridge». During the research are revealed potentialities of the «plot of Psyche» giving to the film text a parable mode. The hypothesis is considered of realization of semiotics potential of «heroes of the road» and realization in the film text of the mythemes corresponding the plot forming. Mythological forms of heroes are comprehended – Psyche (Adele), the trickster (Gabor). In article is presented (anti)pastoral codes in the movie by P. Lekont «The Girl on the Bridge» (1999). Inclusion is analysed in subtext layers of a plot of variations of the subject «Paradise Lost». Transformations of the myth about Psyche are revealed. Trickster`s and pastoral potentials are correlated. Signs of a nomadic of heroes of the movie and their relations within pastoral reading erotic are tracked.*

**Key words:** mythological codes, parable, Psyche, trickster, «Paradise Lost», urbanistic topos.

## References

1. Bashljar, G. (1998), *Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii* [Water and greets. Experience about the imagination of matter], Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, Moscow, Russia.
2. Grinshtejn, A. L. (2018), "The Loss Cannot Be Found: The Pastoral and Idyllic Topics in P. Ackroyd's novel "Milton in America"", *Mnogolikaja pastoral': sovremennye problemy izuchenija*, RGU im. A. Kosygina – Akademija im. Mojmonida, Moskva, Russia, pp. 161–170.
3. Zhurbina, A. V. (2015), "Myth of Amur and Psyche in "Mythologies" Fulgeny: allegory or personification?", *Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve*, Indrik, Moscow, Russia, pp. 10–17.
4. Kerlot, H. Je. (1994), *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols], REFL-book, Moscow, Russia.
5. Kotaridi, Ju. G. (2015), "Faces of Psyche in the Literature of Western European Romanticism", *Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve*, Indrik, Moscow, Russia, pp. 36–45.
6. Levi-Stros, K. (2008), *Strukturnaja antropologija* [Structural Anthropology], Akademicheskij Proekt, Moscow, Russia.
7. Lipoveckij M. „Trickster and the "closed" society” [Elektronnyj resurs], URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>
8. Lotman, Ju. M. (2004), "Inside the thinking worlds", *Semiosfera, Iskusstvo – SPB*, St. Petersburg, Russia, pp. 150–390.
9. Makovskij, M. M. (1996), "Water", *Sravnitel'nyj slovar' mifologicheskoy simboliki v indoevropejskih jazykah: Obraz mira i miry obrazov*, VLADOS, Moscow, Russia, pp. 76–78.
10. Makushinskij, A. (2014), *Parohod v Argentinu* [Steamboat to Argentina], Jeksmo, Moscow, Russia.
11. Osipova, N. O. (2016), Antinomias of idyllic as a trait of the autobiographical myth in the poetry of Russian emigration, *Pastoral': vzaimodejstvie iskusstv, zhanrov, stilej*, Akademija im. Mojmonida, Moscow, Russia, pp. 151–159.
12. Otoj D., "Events in France are a problem of parents..." [interview], [Elektronnyj resurs], URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/12/08/188386-neprimernyy-semyanin.html>
13. Pahsar'jan, N. T. (2016), "Pastorale and chivalry in "Aester" d'Urfé", *Pastoral': vzaimodejstvie iskusstv, zhanrov, stilej*, Akademija im. Mojmonida, Moscow, Russia, pp. 48–52.
14. Sas'kova, T. V. (2000), *Pastoral' v russkoj literature XVII – pervoj treti XIX veka* [Pasoral in Russian literature of the 17th – the first third of the 19th century], avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni dok. filol. nauk, Moscow, Russia.
15. Sas'kova, T. V. (2018), "The Court of Paris": pastoral aspects of the plot and their figurative-sense embodiment in literary and theatrical experiments of the second half of the 18th century", *Pastoral': begstvo ot dejstvitel'nosti ili priblizhenie k nej?* RGU im. A. Kosygina – Akademija im. Mojmonida, Moscow, Russia, pp. 18–29.
16. *Slavjanskije drevnosti* (2008): v 5 t. T. 3.: K–P. [Slavic antiquities, vol. 1–5: vol. 3: K–P] Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moscow, Russia.
17. Starobinskij, Zh. (2002), "Portrait of the artist in the image of a jester", *Pojezija i znanie: Istorija literatury i kul'tury: v 2 t. vol. 2, Jazyki slavjanskoj kul'tury*, Moscow, Russia, pp. 501–581.
18. Tamarchenko, N. D. (2007), "Trickster", *Kul'turologija. Jenciklopedija: v 2 t., vol. 2, ROSSPJeN*, Moscow, Russia, pp. 730–734.
19. Toporov, V. N. (1980), "Bridge", *Mify narodov mira: v 2. t., vol. 1. : K–Ja. Sovetskaja Jenciklopedija*, Moscow, Russia, pp. 176–177.
20. Shhepanskaja, T. B. (2003), "Youth Communities", *Sovremennij gorodskoj fol'klor*, RGGU, Moscow, Russia, pp. 34–85.
21. Jung, K. G. (1991), *Arhetip i simbol* [Archetype and symbol], Renessans, Moscow, Russia.
22. Jung, K. G. (1996), *Dusha i mif: shest' arhetipov* [Soul and Myth: Six archetypes], GBUJu, Kiev, Ukraine.

Статтю подано до редколегії 12 березня 2019 р.