

Т.А. Хачатурян

магистрант кафедры кино и современного искусства  
факультета истории искусства РГГУ  
x.tatevik@gmail.com

## СИНКРЕТИЗМ КАК ОСНОВА ЕДИНСТВА: ОБРАЗ, ПОЭЗИЯ, КИНОТЕКСТ

Статья посвящена исследованию кино как синкретического искусства и выявлению механизмов, способствующих возникновению целостности произведения на примере кинофильма Андрея Хржановского «Полторы комнаты или сентиментальное путешествие на родину». В фильме сочетаются игровое кино, документальные кадры, съемки в стилистике мокьюментари, мультипликация, закадровый текст, а также поэзия. Все эти формы экранного искусства присущи для кинематографа и часто в нем сочетаются. Однако, как показано в статье, единство подобного фильма обеспечивают не только свойства кино как синкретического искусства, но и особенности человеческой памяти.

The article provides analysis of the film as syncretic art form, on the case of Andrei Khrzhanovsky's *A room and a half or a sentimental journey to homeland*. It reveals the mechanisms that guarantee the integrity of the work of art. The film combines fiction, documentary, mockumentary, animation, offscreen text and poetry. All these forms are natural for the cinema art, and mastership is to make unusual combination of usual forms as kind of text. However, the integrity of such films achieved not only by syncretic character of cinema-text (cinetext), but also by the synthetic character of common memory of the audience.

**Ключевые слова:** анимация, игровое кино, документальное кино, поэзия, кинотекст, семиотика

**Keywords:** animation, fiction film, documentary, poetry, cinetext, semiotics

Спор о природе кинообраза имеет долгую историю. Является ли кино синкретическим искусством, или же это твердый сплав всех искусств, представляющих в итоге некое «с седьмое» искусство, автономное от всех своих старших сестер? Однако, кто бы ни был прав, очевидным остается то, что даже если и принять ту точку зрения, в рамках которой кино – свободное и автономное искусство, очевидным остается то, что ему все же под силу демонстрировать в рамках своих произведений иные искусства, использовать множество «языков» для построения аудиовизуальной «реальности» фильма.

Специфика кинофильма позволяет сочетать документальную и постановочную съемку, фотографии, мультипликацию, музыку, литературу, живопись, компьютерную графику, создавая на их пересечении некий фильм-коллаж, который, тем не менее, является единым произведением. Притом считывание элементов такого коллажа происходит именно на едином и понятном «языке» кино.

Как писал Умберто Эко: «Киносемиотика — это семиотика речи, не связанной с языком; это семиотика некоторых типов речи, то есть крупных синтагм, комбинирование которых и порождает язык фильма»<sup>1</sup>. Если принять во внимание, что синтагмы сами по себе могут быть представлены различными типами кинематографического кода (хроникой, игровой съемкой, графикой, рисунком, фотографией), то мы действительно столкнемся с тем, что язык каждого нового фильма порождается подобными комбинациями.

Одной из важных черт кино как синтетического вида искусства является наличие подвижного изображения, что и задает специфику восприятия кино зрителем. Уже в ранней кинотеории

формулируется тезис о фотографической природе нового искусства. В рамках такого понимания, кино в силу превалирования фотографического процесса, отражает действительность и, что очевидно, гораздо менее прибегает при этом к участию человека, чем, например, изобразительное искусство<sup>2</sup>. С другой стороны, параллельно с этим течением киномысли, развивалось и другое. В рамках этой, второй тенденции, было принято считать, что новое искусство особым образом трансформирует реальность, создавая образ, который лишь частично коррелирует с «действительностью». Таким образом, на первое место выдвигалась не фотографическая природа киноизображения, но его способность к трансформации этой природы.

Фактически, в кинематографе два этих течения и две эти противоположные тенденции постоянно находятся во взаимодействии. Сохраненный камерой оттиск пространства, «запечатленное время» всегда, так или иначе, трансформируются при помощи таких очевидных средств киноязыка, как монтаж, а также изменение цвета (черно-белое изображение, изображение, снятое через фильтры, изображение, раскрашенное вручную и прочее) или других, более редких и специфических приемов (как-то: коллаж, компьютерная графика и других).

В некотором смысле кино не может достичь тождественного равенства с реальностью а priori хотя бы в связи с формальным моментом съемки и постановки камеры в некотором пространстве, ограниченном кадром. Камера не может быть совершенно невидимой, она всегда присутствует в фильме. Сама она и ее место в пространстве повествования (и/или дискурса) порождает дискуссию об отождествлении; зритель фильма всегда как бы занимает место камеры, которая уже была там, где теперь «находится» он и видела то, что теперь видит он<sup>3</sup>.

Другой проблемой, осложняющей отношения кино и реальности, является сама рамка кадра, ограничивающего пространство и загоняющее все поле фильма в прямоугольник (как, правило, прямоугольник) экрана. Даже приняв во внимание только эти два ограничения, становится ясно, что в кино, каким бы «документальным» оно не было, всегда есть место для вымысла и фантазии.

Разрушению связи с реальностью служат также и нарративные приемы, которые активно используются не только в художественных фильмах. В театре то, что представляет (актеры, декорации) – реально, а то, что представляется – фиктивно. В кино фиктивно и то, и другое: и представляемое, и представляющее. Инструктивный фильм, как и фильм документальный подпадают под этот закон, который гласит, что по материалу выражения (движущееся изображение и звук) любой фильм делает нереальным то, что представляет, так или иначе, трансформируя это в спектакль<sup>4</sup>.

«Реальными» в равной мере не являются ни кадры хроники, ни мультипликационный фильм. Усложняя это отношение между экранным изображением и видимым в реальности вопросом восприятия, Умберто Эко скажет: «Нам известно, что получаемое на пленке изображение может иметь аналогию с изображением, полученным на сетчатке глаза, но не с тем, которое мы видим»<sup>5</sup>. Став графическим фактом, – утверждает Эко, – фотографические изображения могут рассматриваться как совершенно произвольные явления<sup>6</sup>. Фактически, кинематографическая «действительность» является ничем иным, как результатом перцептивных механизмов субъекта. Именно поэтому так важно иметь в виду отношение механизма кино к механизму сознания человека.

Мультипликация и хроника формально представляют собой две противоположности обозначенной тенденции отношений с реальностью, но именно их произвольность на уровне графических фактов позволяет легко сочетать их на уровне «синтагм» киноязыка. Являясь по сути противоположными, они фактически становятся составными элементами киноискусства, синтетически соединяясь в нем воедино. Особенно возможность соединения противоположных

<sup>2</sup> Об этом см. напр.: Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

<sup>3</sup> Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с фр. И.И. Чельшевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 208.

<sup>4</sup> Там же, С. 79.

<sup>5</sup> Эко У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. – М.: Радуга, 1985. С. 84.

<sup>6</sup> Там же.

видов «синтагм» оказывается важна, когда само кинематографическое действие конструирует не «реальность», но скольжение по ландшафтам памяти.

Функционирование таких сцеплений и соединений разнородных проявлений форм и жанров, стилей или даже искусств в рамках киноискусства и будет рассмотрено в данной работе на примере фильма Андрея Хржановского «Полторы комнаты или сентиментальное путешествие на Родину» (2009).

В фильме предпринята интересная попытка соединить игровое кино, хронику, анимацию, фотографию и компьютерную графику. В одном из своих интервью, опубликованном в журнале «Искусство кино», режиссер отметил, что подобное соединение требовало трансформации, в том числе, и самой техники актерской игры, и съемки игровых фрагментов. Хржановский заметил, что, например, в стилистике Бергмана соединение фильма и мультфильма было бы невозможным, и потому синтетическая природа «Полтора комнат» потребовала работы над всеми типами изображений<sup>7</sup>.

Наглядно проследить результаты этой работы можно на конкретном примере: эпизоде, действие которого разворачивается в эвакуации. Вот из чего он состоит:

1. Фотографии Бродского в детстве, где он снят, видимо, со своей тетушкой (И.Б. вспоминает о тете в автобиографическом очерке, машинописный экземпляр которого хранится в открытой части фонда Бродского в рукописном отделе Публичной библиотеки<sup>8</sup>).

2. Хроника — два немецких военнопленных во время досуга.

3. Снятый авторами фильма эпизод «Переправа на реке Шексне» с участием Алисы Фрейндлих, игравшей мать Бродского, Дани Смирнова в роли Бродского-ребенка и массовки. В эпизод «вмонтирована» картина, которую, как говорит закадровый голос, матери поэта подарил один из пленных.

4. Хроника — колонна немецких пленных.

5. Архивное фото — барак, где жили немецкие пленные.

6. Хроника — новогодняя елка в бараке.

7. Альбом с фотографиями Бродского в детстве.

8. Анимация: полеты мальчика над городом.

9. Хроника: концерт хора немецких пленных. Причем, как отмечает режиссер, сняты как выступающие, так и слушающие<sup>9</sup>.

10. Анимация: полет мальчика и его alter ego — Кота — над городом. Сперва — над Ленинградом, затем — над Венецией.

11. Звездное небо. Полет продолжается среди созвездий.

12. Анимация: Поэт с аллюзией на сюжет Рождества смотрит на Звезду.

В первую очередь, говоря об этом фрагменте (или, вернее будет сказать: эпизоде) следует отметить общую установку на репортаж. Под репортажем в данном случае в виду имеется отношение произносимого текста к изображению. Как это и принято в репортаже, но при этом считается дурным тоном в кино, текст здесь, как, впрочем, и во всем фильме, очень часто является дополнением к видимому. Так, например, на словах «мама работала переводчиком в лагере для военнопленных», — в кадре зритель видит открывающиеся ворота лагеря и группу пленных. Или, когда в кадре появляется лодка, голос спешит пояснить: «Лагерь был на другом берегу Шексны». Более того, текст не только комментирует изображение, но еще и входит с ним в прямой контакт на правах дихотомии слова автора — прямая речь. «Народу в лодке было так много, что однажды я даже спросил у мамы, — говорит Бродский, читая *от автора*, и его тут же подхватывает ребенок в лодке, говоря, — мам, а когда мы будем тонуть?».

<sup>7</sup> Хржановский А. В сторону фильма «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину» // Искусство кино, №5, 2009. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2009/05/n5-article19>.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

Этот прием – иллюстрирование речи не выглядит неуместным именно потому, что он является основным связующим компонентом эпизода. Фактически, авторы фильма воспользовались телевизионной моделью монтажа фрагментов, сцепив ее тем, что и обеспечивает функционирование телевизионному репортажу, а именно звучащей дикторской речью. Телевизионный репортаж, клиповый монтаж позволяют соединить разнородного материала и некомфортный монтаж. В рассматриваемом эпизоде фильма стиль коллажа доведен до предела, в нем очень много составных элементов, и весь он держится на речи, как на субстанции, обеспечивающей единство. Если попробовать просмотреть этот же эпизод без звука, он распадется на разнородные фрагменты. Эта же участь постигнет и внушительную часть фильма, который по природе своей повествователен.

Парадоксально здесь в первую очередь именно то, что звучащее, повествующее слово, слово репортера, слово комментатора, диктора – стало основой художественной картины. Режиссер сам характеризует вербальную часть своего произведения следующим образом: «В фильме “Полторы комнаты” мы использовали в основном цитаты из произведений Бродского, его интервью или воспоминаний о нём; там почти нет наших домыслов даже на уровне реплик – может быть, исключая то обстоятельство, что в каких-то диалогах я воспроизвёл цитаты из своих родителей. Потому что, действительно, очень близкими, родственными и схожими были все связи, время, контекст, среда, в которой мы росли. И поэтому фильм действительно является в определённой степени автобиографическим, и более того: не то, чтобы это была “Исповедь сына века” или “История моего современника”, но в каком-то смысле это история нашей среды и нашего поколения – лучшей его части»<sup>10</sup>. Итак, перед нами фильм, построенный на слове.

Возникает вопрос о том, почему фильм Хржановского не превращается в аудио-спектакль под сопровождение красивых картинок и не распадается на ряд несвязанных между собой эпизодов (о непоследовательности в повествовании будет сказано отдельно); наконец, почему фильм не расходится на «анимацию», «хронику», «игровое кино», а держится неким монолитным произведением, выполненным в полистилистической манере.

Ответ на этот вопрос будет дан ниже. Пока же вернемся к анализу отобранного эпизода. Другой чертой, о которой важно упомянуть, рассматривая обозначенный эпизод, является «мимикрия» игровых кадров «поддокумент». В фильме у игровых фрагментов есть три колористических решения: черно-белые кадры, сепия, цвет. В данном фрагменте, сливаясь с хроникой, игровая часть переправы снята в черно-белой гамме, не выделяющейся на фоне материалов хроники. По этому же принципу – принципу сцепления с графикой, иные фрагменты игровой части фильма будут выполнены в полном цвете или в сепии.

Тем не менее, и в этой «мимикрии» под эпизод есть свои особенности. Так, например, в анализируемом фрагменте есть примечательный кадр, в котором режиссер демонстрирует зрителю отражение лодки в воде. Пожалуй, именно этот кадр разбивает все еще сохраняющуюся иллюзию документальности и достоверности съемки. Эта врезка выглядит художественной, игровой. Демонстрируя зрителю субъективный план с лодки, она начисто убивает хроникальность, «документальность» съемки.

Хржановский известен в первую очередь как мультипликатор. Сделаем предположение о том, что, функционируя в рамках фильма, непосредственно репрезентирующего физическую реальность, мультипликация занимает уже принципиально иную позицию. Подтвердить это предположение можно на примере фильма «Полторы комнаты».

В качестве примера имеет смысл отобрать эпизод «Дом Мурузи», в котором кратко описывается история дома, где происходит дальнейшее действие фильма. Эпизод решен в монохромной стилистике силуэтной графики, вызывавшей у автора ассоциации с Серебряным веком и портретами его прославленных деятелей<sup>11</sup>. В этом мультипликационном фрагменте за несколько минут

<sup>10</sup> Об Гоголя. С Андреем Хржановским беседует Варвара Бабицкая // Сеанс (электронный выпуск журнала) URL: <http://seance.ru/blog/khrzhanovskij-shostakovich/>

<sup>11</sup> Хржановский А. В сторону фильма «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину» // Искусство кино, №5, 2009. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2009/05/n5-article19>.

разворачивается история жизни интеллигенции в Доме, приход и буйство революции, наступление эры коммунальных квартир. Интересно то, что в «Доме Мурузи» практически нет речевого сопровождения, графика сама очень коротко и вместе с тем очень емко рассказывает историю. Средства этого искусства позволяют автору на уровне повествования, не прибегая к словам, выразить свое отношение к рассказываемому. Что же касается повествовательного элемента, то, как и многие другие эпизоды фильма, он базируется на отрывке из эссе Бродского «Полторы комнаты», правда, несколько переработанном (если можно сказать, перемонтированном) в фильме. Эссе приобретает качества звучащей речи, деструктурируется, принаравливаясь к повествованию.

«Дом Мурузи» – вставная новелла, экономящая силы зрителя и повествователя, потому что ни одно другое искусство, с которым работает кинематограф, не смогло бы более емко передать тот пласт значений, который содержится в ней. «Дом Мурузи» – это и портреты, и музыка, и стиль века, отраженный в выбранной «кружевной» технике, и конфликт этого белого, легковоспламеняющегося мира с «красным пожаром революции» (в конце эпизода красноармейцы устраивают в доме пожар).

В других случаях анимация выступает на правах фантазии, притом, органично вписываясь в тему фильма о поэте, она создает мотив мечтаний будущего поэта. Здесь было бы уместно обратиться к словам автора «Воображаемого означающего» Кристиан Метца, который, по-своему подойдя к старой проблеме об отношениях кино и сновидения, призывает рассматривать в качестве сновидения не сам фильм, а кинематограф вообще. Таким образом, кино по Метцу не является неким фантазмом, но оно, тем не менее, структурировано как фантазм, как сновидение<sup>12</sup>. Из психоанализа и Лакана мы помним, что сновидение структурировано как язык, многочисленные примеры Фрейда из «Толкования сновидений» только подтверждают это. Итак, кино – фантазм, структурированный как язык. Это определение как нельзя лучше подходит к фильму Хржановского, в частности, к его мультипликационной части.

Фантастическая, онирическая функция фильма заложена в самом его сюжете, согласно которому Бродский (которого авторы призывают не воспринимать буквально как Бродского) совершает путешествие на Родину (которого он, конечно, никогда не совершал). Весь фильм структурирован как мечтание, дробящееся на части воспоминаниями и мультипликацией, которые еще больше увеличивают этот отрыв, дистанцию, отделяющую фильм от реального.

С одной стороны, фильм, действительно, построен на фундаменте языка, который, однако, в отличие от того, чего можно было бы ожидать, а именно – последовательного повествования и автобиографии, работает в «Полтора комнаты» совершенно иначе. Буквально в самом начале фильма Бродский говорит<sup>13</sup>: «Посему **нет смысла стремиться к соблюдению последовательности** в моем рассказе // моих воспоминаниях. **Отсутствие непрерывности в этих фрагментах – это ведь как кино, да?**»<sup>14</sup>. Отсутствие непрерывности здесь фигурирует как знак принадлежности к миру кино, к миру фантазма.

В фильме именно воспоминания служат: с одной стороны, той основой, на которую будет наложен сюжет фильма, с другой стороны, той причиной, которая оправдывает «лакуны», провалы, общую непоследовательность. Фраза, которую произносит герой в несколько первых минут фильма, специально придумана режиссерами и является компиляцией нескольких текстов Бродского, а именно фрагмент из «Полтора комнат», в котором он пишет: «Я вижу их лица, его и ее, с большой ясностью, во всем разнообразии выражений, но тоже фрагментарно: моменты, мгновения. Это лучше, чем фотографии с их невыносимым смехом, но и они тоже разрозненны. Время от времени я начинаю подозревать свой ум в попытке создать совокупный обобщенный образ родителей: знак, формулу, узнаваемый набросок, – в попытке заставить меня на этом успокоиться. Полагаю, что мог бы; и полностью осознаю, сколь абсурден мотив моего сопротивления: отсутствие

<sup>12</sup> Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. С. 88.

<sup>13</sup> **Полужирным** шрифтом в цитате выделены совпадение текста, произнесенного в фильме, с оригиналом; курсивом обозначены те места, которые были написаны самими авторами.

<sup>14</sup> Бродский И. Меньше единицы // Его же. Набережная неизлечимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 46.

непрерывности у этих фрагментов. Не следует ждать столь много от памяти; не следует надеяться, что на пленке, отснятой в темноте, проявятся новые образы. Нет, конечно. И все же можно упрекать пленку, отснятую при свете жизни, за недостающие кадры» (курсив мой, – Т.Х.)<sup>15</sup>. В фильме онирическое отсутствие непрерывности является более явным, чем в литературе, потому оно и подчеркнуто понятной зрителю формулировкой: «как в кино, да?».

Российский исследователь Виктор Мазин в своей книге «Сновидения кино и психоанализа» пишет о том, что именно память с точки зрения психологии соответствует нелинейному повествованию, в котором забывание является необходимым условием вспоминания<sup>16</sup>. Фильм-фантазм и фильм-вспоминание при любой технике и при любой стилистике лучше всего отвечают глубинной сути кинематографа, которая и определяет зрительское восприятие.

Примечательно обратиться к словам режиссера фильма «Полторы комнаты или сентиментальное путешествие на Родину», который утверждает: «Мультипликация в силу свойственной ей ёмкости и лаконичности языка – это кратчайший путь не только к эмоциям, но и к сознанию зрителя. Я думаю, если попытаться в кино смоделировать процесс мышления, язык мультипликации оказался бы наиболее пригодным для этого»<sup>17</sup>.

Ответить на вопрос о том, как именно работает сознание, вряд ли удастся, однако, здесь важно помнить о том, что говорил Метц о фантазме кино, а именно, тот факт, что воплощением бессознательного на пленке фильм является только для одного своего зрителя – для режиссера, тогда как для всей остальной публики фильм – фантазм Другого.

Хроника, фантазия, воспоминание в фильме – на равных правах продуцируют образ кинематографической реальности. Так или иначе, но сама установка Хржановского на понимание мультипликации как «королевского пути бессознательного» многое говорит в пользу гипотезы об использовании им мультипликационных образов «Полтора комнат» в качестве выражения фантастического, магического, чудесного.

Один из образов, рожденных мультипликационной составляющей «Полтора комнат» – образ рыжего кота – излюбленной «автоаллегории» Иосифа Бродского<sup>18</sup>. Как и в случае с серией фильмов о Пушкине, режиссер опирался на рисунки поэта. Кот – один из любимых героев в рисунках Бродского, и тема идентификации себя с котом, будь она выражена пластическими средствами традиционного кинематографа, растянулась бы на очень большой отрезок экранного времени. Выраженная же при помощи языка мультипликации, она выглядит более компактной и существует, в отличие от событий реальной, актуальной жизни, только в мультипликационном-фантазийном слое повествования. Это важно именно потому, что позволяет на самом первом, поверхностном слое восприятия отличить мир реального от мира фантазий поэта, где он в своем вымышленном пространстве «живет со своим котом».

Два приведенных выше фрагмента свидетельствуют об использовании мультипликационных приемов для обеспечения мотива фантастического, а также для экономии творческих сил авторов и эмоциональных усилий зрителей. Однако в фильме существуют и мультипликационные фрагменты, которые не осуществляют вторую функцию – функцию экономии, а, напротив, вводят мотивы, которые не могли бы быть введены иными средствами и подчеркиваются намеренно. Самым ярким примером мультипликационной фантазии, лишенной экономической функции, является эпизод с улетающими музыкальными инструментами. Выполненный в пластическом и тематическом отношении в манере заключительных кадров «Красного шара» Ламориса, эпизод поднимает тему творчества, а также еще раз касается уже заявленной темы Биробиджана. Будучи лишенным нарративной функции, он, вступая в контакт с игровым пластом картины (мальчик-поэт провожает глазами летящие инструменты), работает на создание тонкого творческого мира.

<sup>15</sup> Бродский И. Полторы комнаты. URL: [http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky\\_prose.txt](http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt).

<sup>16</sup> Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. СПб: Скифия-принт, 2012. С. 88.

<sup>17</sup> Наши мультфильмы. М.: Издательская программа «Интеррос», 2006.

<sup>18</sup> Об Гоголя: С Андреем Хржановским беседует Варвара Бабицкая // Сеанс (электронный выпуск журнала). URL: <http://seance.ru/blog/khrzhanovskij-shostakovich/>

Таким образом, мультипликационные фрагменты способствуют созданию и укреплению некоторого невидимого для других творческого мира; творчество как фантазм, непередаваемый Другому. Документальная хроника и фотографии, напротив, укрепляют мотив реального. Они, как и голос, повествующий за кадром, роднят фильм с репортажем. Опора на реальность уплотняет канву повествования, не дает «Сентиментальному путешествию» скатиться в мир нереального. Используя свои привилегированные отношения с действительностью, кино, оперирующее с нематериальными, ирреальными величинами никогда не состоявшегося путешествия на Родину, возвращает фильм к реальности.

Это сочетание игры-хроники-мультфильма говорит о новом статусе реального, в котором материальное сосуществует с символическим (нестареющие родители) и мечтами (мультфильмы), которые средствами кинематографа оказываются приравнены друг к другу. Той же цели приравнивания служат и проходы героев на фоне кадров хроники, которые в этом большом кино-коллаже выглядят как еще одна аппликация, где такие кадры являются частью фильма не в меньшей степени, чем привычные цветные игровые. Именно это имелось в виду, когда мы говорили о том, что все свои фильма одинаково нереальны, но именно поэтому в отношении кино – реальность они все оказываются в равной степени реальными.

Фильм Хржановского построен по принципу соединения речи с несколькими типами изобразительного. При этом речь, актуализированная в виде закадрового голоса, в большинстве эпизодов является комментарием к изображенному в фильме. Картинка становится иллюстрацией, речь – озвучиванием. Однако, несмотря на это, а также на то, что фильм перенасыщен различными типами художественной речи, которую способно вобрать в себя синтетическое начало киноискусства, фильм не дробится на части и не разваливается. Парадоксальным образом тем фактором, который «сцепляет» эту структуру и не дает ей скатиться в репортаж, является тот тип композиции, который авторы заявляют в самом начале фильма, а именно: фильм-воспоминание, фильм-сновидение, фильм-фантазия. Будучи структурированным так, как бывает структурировано восприятие зрителя при просмотре, фильм, нарочито сложенный из разрозненных кусочков смальты, собирается в мозаичное полотно. Структура воспоминания и структура языка оказываются теми факторами, которые обеспечивают синкретизму – единство.

#### **ФИЛЬМОГРАФИЯ**

1. Красный шар / Le Ballon Rouge (1956, реж. А.Ламорис, Франция), игр.
2. Полторы комнаты или сентиментальное путешествие на Родину (2009, реж. А. Хржановский, Россия), игр/анимац.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бабицкая, Варвара. Об Гоголя: с Андреем Хржановским беседует В. Бабицкая // Сеанс. URL: <http://seance.ru/blog/khrzhanovskij-shostakovich/>
2. Бродский, И. Полторы комнаты [http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky\\_prose.txt](http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt)
3. Бродский, И. Меньше единицы // Его же, Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе, М.,1992.
4. Мазин, В. Сновидения кино и психоанализа. Спб.: Скифия-принт, 2012.
5. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Спб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.
6. Омон, Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
7. Хржановский, А. В сторону фильма Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину // Искусство кино, 5, 2009. <http://kinoart.ru/ru/archive/2009/05/n5article19>
8. Эко, У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма, М: Радуга, 1985.

REFERENCES

1. Babickaja, Varvara. "Ob Gogolja. S Andreem Hrzhanovskim beseduet Varvara Babickaja", in *Seans*, e-journal, URL: <http://seance.ru/blog/khrzhanovskij-shostakovich/>
2. Brodsky, J. *Poltory komnaty* [A Room and a Half] (e-resource) [http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky\\_prose.txt](http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt)
3. Brodsky, J. "Men'she edinicy" [Less than One], in Idem *Naberezhnaja neiscelimyh. Trinadcat' jesse*, Moscow, 1992.
4. Eko, U. "O chlenenijah kinematograficheskogo koda", in *Stroenie fil'ma*, Moscow, Raduga, 1985.
5. Hrzhanovskij, A. "V storonu fil'ma Poltory komnaty, ili sentimental'noe puteshestvie na rodinu", in *Iskusstvo kino*, 5, 2009. URL <http://kinoart.ru/ru/archive/2009/05/n5article19>
6. Mazin, V. *Snovidenija kino i psihoanaliza*. Saint-Petersburg, Skifija-print, 2012.
7. Metz, K. *Voobrazhaemoe oznachajushhee. Psihoanaliz i kino*. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2010.
8. Omon. Zh., Bergala A., Mari M., Verne M. *Jestetika fil'ma*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.