

*Андрей ХРЖАНОВСКИЙ*

## ПОЭТ И ФИЛЬМ

Известная исследовательница творчества Иосифа Бродского, живущая в Англии,—**Валентина Полухина** обратилась ко мне с просьбой об интервью в связи с моим фильмом «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» по мотивам творчества и биографии поэта.

Текст моих ответов, как мне кажется, во многом касается проблем, связанных с поэтикой кинематографа. Вот почему я счел возможным предложить этот текст вниманию читателей «Киноведческих записок».

**Валентина Полухина:** *Когда Вы прочитали стихи Бродского, и когда личность Иосифа Бродского заворожила Вас? И были ли Вы лично знакомы с Бродским?*

**Андрей Хржановский:** Стихи Бродского я впервые прочитал в списках (и переписал от руки) году в 1960-м или 62-м. Это были «Рождественский романс», «Сад», «Глаголь» и еще несколько стихотворений.

От ленинградских друзей знал о нем то, что он рыжий, и что их «таких» — поэтов этого призыва («оформленного») впоследствии А.А. Ахматовой в поэтическое сообщество под названием «волшебный хор» — четверо. Что они устраивают сходки, чаще всего — у Бродского на Литейном. Однажды я был приглашен на такую сходку, но по причинам личного характера приглашением этим не воспользовался, о чем, разумеется, до сих пор жалею. Тем более, как мне передали, приглашение это исходило лично от Бродского и последовало после того, как он прочитал мои стихи, которые ему понравились.

*—Если в этих списках был «Рождественский романс», то он написан в декабре 1961 года. Что Вас особенно привлекает в биографии Бродского?*

—В биографии Бродского меня привлекают две вещи. Причем привлекают именно своей нерасторжимостью. Первое — ее исключительность. Второе — ее прочнейшая обыденная основа.

В обыденной жизни Бродский был «мальчик как мальчик», не считая частой — вынужденной — смены школ с вытекающими отсюда или предопределявшими ее обстоятельствами вроде годовой двойки по английскому языку.

Между прочим, хотел бы заметить, что в этой среде, в которой протекала юность Бродского — знаю это по аналогии и сходству со средой, в которой «произрастал» ваш слуга покорный, — был распространен как бы обратный ход — умышленного культивирования собственной «невзрачности» (естественно, при гигантском и нередко вполне оправданном самомнении): «Я быть всю жизнь хотел, как все...» — и так далее. И другой ход, сближавший нас с реальными гениями путем их уподобления нашей обыденной жизни:

*В этом доме Пушкин жил,  
Пушкин с Вяземским дружил,*

*Горевал, лежал в постели,  
Говорил, что он простыл...*

*Г.Шпаликов*

То, чем мы гордились в нашей обыденной жизни, была наша определенная чистота и безгрешность. То есть, мы не ябедничали, не стремились вступить в комсомол, а если таковая участь постигала нас, то исключительно в силу своей практической неизбежности и т.д. И, вспоминая это время задним числом, должен сказать (раньше об этом и подумать не мог—именно из-за какого-то наивного простодушия, полагавшего, что иных и быть не может)—жили мы тогда, в общем-то, вполне соблюдая Десять заповедей. Но только не зная об этом, как мольеровский герой не знал, что он говорит прозой.

Может быть, эта наша чистота и действовала, как красная тряпка на быка, на испорченную коммунистической идеологией и страхами сталинского режима тогдашнюю механику общественной жизни в лице ее лидеров (завучей, парторгов, профоргов, комсоргов) и находящихся под их бдительным прищотром так называемых «широких общественных масс».

*—Есть ли что-то в биографии Бродского похожее на Вашу жизнь?*

—Могу вспомнить два случая из своего жизненного опыта, как бы рифмующихся с тем, что происходило с Бродским.

Случай первый. Я учусь во 2-м, не то в 3-м классе. Вдруг посреди урока в наш класс входят несколько человек во главе с завучем. В этой группе—также человек с серым лицом в костюме и галстук такого же цвета и мальчик из соседнего класса с головой, подстриженной наголо, отчего она походила на нездоровую маленькую дыню.

Завуч (Зинаида Николаевна, тоже в сером сарафане и с волосами седыми, про которые не скажешь, что они тронуты серебром, а скорее—серыми) смотрит строго поверх очков. Наклонив голову и оглядывая класс, но обращаясь при этом к нездоровой дыньке: «Скажи, Коля, может быть, кто-нибудь из этих мальчиков бил тебя? Посмотри повнимательней...» И человек в сером костюме тоже внимательно всматривается в наши лица в надежде увидеть среди нас подлое лицо Колиного обидчика.

Сам Коля нескрывая напуган происходящей церемонией. Я смотрю на него, улыбаясь улыбкой, которую так и не научился сдерживать, и которая стоила мне впоследствии немалых жизненных осложнений. Но главное, что побудило меня улыбаться особенно сладко, вопреки, казалось бы, естественному состраданию к Коле,—это чувство не просто непричастности к инциденту с ним, но невозможности участвовать в чем-либо подобном: драться я не любил, Колю видел в первый раз в жизни и, несмотря на его вид созревающего прохиндея в зародыше, агрессивных чувств к нему не испытывал.

И вот в этот-то момент беспорядочно бегающие узкие зрачки на бледной коже дыньки останавливаются на мне, на моем улыбающемся несдерживаемой улыбкой лице (а улыбка эта была еще и виноватой—я как бы хотел сказать: «Прости, Коля, что это был не я—мне так хотелось бы помочь тебе в твоей нелегкой задаче опознать обидчика...»). И Коля уверенно произносит: «Он!»

Чем кончилась эта история, расскажу в другой раз, а сейчас перехожу к истории номер два. 1957 год. Страна, взявшаяся с энтузиазмом преодолевать последствия культа личности, видимо, перебрала в этом направлении, и у власти возникла необходимость показать, «кто в доме хозяин».

Я учился во ВГИКе на 2-м курсе. Идет урок военного дела. Ведет его подполковник Бескровный. Точнее, не ведет, а беспомощно наблюдает за броуновым движением моих однокурсников, расхаживающих по аудитории, пуляющих друг в друга чем ни попадя, устраивающих безобидные потасовки. Я временно не участвую в этих «играх», поскольку увлечен чтением: в институтской библиотеке я взял томик обожаемого мною Гоголя—дореволюционное издание «Выбранных мест из переписки с друзьями», не издававшихся при Советской власти и сохранившихся во вгиковской библиотеке, видимо, по недосмотру.

Подполковник подходит ко мне как к единственной неподвижной цели, берет у меня из рук книгу, по складам читает вслух название одного из писем: «О роли женщин в свете...»—«Ах, вы женщинами интересуетесь, товарищ студент! Это вместо того, чтобы улучшать боевую подготовку!» Я отвечаю бодро, но явно невпопад: то ли «Так точно!», то ли «Никак нет...». И при этом снова не могу сдержать улыбку. «Покинуть аудиторию!»—приказывает подполковник, что я делаю с удовольствием. Через пару дней меня вызывают на Ученый совет и зачитывают приказ о моем исключении из института.

Чем кончилась эта история—расскажу не сейчас. Замечу лишь, что третья моя встреча с социальной «машиной» имела последствия куда более серьезные, чем первые две. За фильм «Стеклопанельная гармоника», который был запрещен и пролежал 20 лет «на полке», я был отправлен на службу в морскую пехоту в качестве исправительной меры и для близкого знакомства с боевыми буднями моряков.

*—Ваш анимационный фильм о Бродском «Полтора кота» покориł зрителей своим остроумием, прекрасной игрой мальчика Александра Гинзбурга и Вашим мастерством. Когда и как возник замысел фильма?*

—С чего начинался фильм? Всякий более или менее серьезный замысел (и здесь я согласен с Бродским в том, что главное—это «величие замысла») начинается с возведения фундамента. Точнее, с того, что ты «вбиваешь» в определенных местах сваи, качеством материала которых и их местоположением определяя характер будущей постройки—ее масштабы, жанр и т. д. Причем сваи эти выбираются не умозрительно—ты можешь их обнаружить в местах, где и не собирался искать или возводить их.

Для меня такими сваями оказались вещи, напрямую между собой вроде бы и не связанные. Но, обнаружив их наличие, я стал думать о будущей постройке. Такими опорными моментами для меня, на фоне влюбленности в творчество Бродского, в самый способ его образного мышления, стала его проза. Я имею в виду прежде всего очерк «Полторы комнаты», а также эссе «Меньше единицы», «Путешествие по переименованному городу» и др.

Я уже говорил где-то, что, прочтя «Полторы комнаты» при первой публикации в «Новом мире», я тут же вспомнил «Алису в стране чудес», а именно

то место, где героиня встречает на своем пути пирожок с надписью «съешь меня» и бутылочку с надписью «выпей меня».

Я сразу понял, что это—мое. Я даже не мог бы назвать это материалом. Это была сама сердцевина. Волна переживаний, связанных с моими родителями, родившими своего единственного сына (так же, как и родители ИБ) в уже немолодом возрасте; с подробностями жизни в такой же коммунальной квартире, в таких же точно полутора комнатах, бывших когда-то одной,—нахлынула на меня, накрыла меня с головой... А когда отошла, я обнаружил на влажном песке предметы причудливого свойства, вынесенные этой волной на берег и как бы предлагаемые к моему рассмотрению. Этими предметами могли оказаться фрагменты воспоминаний, отдельные лица, детали, мизансцены, звуковые образы...

Другими важнейшими ОМ (так я определяю для краткости—по системе Михаила Чехова—эти самые «опорные моменты») стали изобразительные материалы: богатейший фотоархив, прежде всего семейный, бережно хранимый Михаилом Мильчиком и любезно предоставленный им мне для ознакомления, и замечательная графика самого Иосифа, разбросанная по многим источникам, но в основном сконцентрированная в собрании искусствоведа Эры Коробовой. (Замечу в скобках, что рисунки Бродского до сих пор не систематизированы, и не то чтобы издать, но даже собрать их по возможности полностью не предпринимаются никакие попытки, что считаю преступлением перед отечественной культурой. Но тут же и снимаю свои обвинения: какое отношение к отечественной культуре имеет руководство Фонда наследственного имущества И.Бродского в лице милейшей дамы шведского происхождения, не знающей ни слова на языке поэта, чьи интересы завещано представлять ей?)

Но перед тем как приступить к съемкам «большого», двухчасового, фильма, изготовляемого по сложной, можно сказать, уникальной технологии, где игровые куски сочетались бы с анимацией различных видов, хроникой и т.д., я должен был сделать короткий фильм в виде «пробы пера», так называемый фильм-пилот, состоящий из нескольких этюдов. Это необходимо было для того, чтобы опробовать самую систему сочетаний разнохарактерного материала, и для того, чтобы испытать принципы драматургического подхода к этому необычному материалу.

*—В фильме «Полтора кота» Вы использовали фотографии и рисунки Бродского, документальное кино, но по преимуществу анимацию. Вы вдохнули жизнь в вещи и душу в животных. Получился шедевр. Как и чем определилась Ваша стилистика?*

—В работе над фильмом «Полтора кота» тоже были свои ОМ. Примерно те же, что уже были мною перечислены, но имеющие более узкий, локальный характер. Например, из фотографий Бродского меня более всего интересовали те, что относятся к детству: их нашлось достаточное количество, причем большинство из них было весьма выразительным и очень характерным. Уже исходя из этого, я решил обыграть эти фотографии как часть «остановленного времени», соединив их с сочиненной мною историей про мифический киноаппарат.

Вообще, этот прием, содержащий в себе элемент мистификации, я также считаю инспирированным Бродским—ведь и поэзия его—это сплошная, непрекращающаяся борьба со временем. Впрочем, тут сводить все к одной лишь борьбе было бы неверно. Это было бы профанацией сложнейших отношений поэта с этой категорией бытия.

*—Где Вы нашли очаровательного мальчика Сашу Гинзбурга, исполнявшего роль маленького Иосифа, и легко ли было с ним работать?*

—Располагая богатой подборкой фотографий поэта в детстве, мы отправились на поиски «актера». Логично было бы поискать похожего мальчика в одной из еврейских школ, что мы и сделали. Мы уже осмотрели, причем безрезультатно, многие десятки юных «кандидатов», как вдруг уже на выходе, в вестибюле школы, нам на глаза попался мальчик, говоривший по телефону-автомату. Этим мальчиком оказался Саша Гинзбург, которого мы и снимали в фильме «Полтора ката».

Работать с ним было трудно, но трудности эти представляли своеобразный интерес. При этом я вспоминал слышанную и повторяемую всеми вгиковцами историю про то, как Г.М.Козинцев собирался снимать в одном из своих фильмов замечательную актрису Серафиму Бирман и обратился за справкой к С.М.Эйзенштейну, незадолго до этого снявшему Бирман в роли Ефросиньи Старицкой в фильме «Иван Грозный»,—дескать, легко ли с ней работать. На что прозвучал все объясняющий ответ в виде вопроса: «А вам когда-нибудь желудочный сок брали?»

*—Расскажите, как возник сюжет этого фильма и менялся ли он в процессе работы.*

—Мы снимали материал, который казался наиболее выразительным и перспективным с точки зрения кино как такового. Материал, который таил в себе элементы преобразования в иную форму, в иную ипостась, как, например, памятник Ленину у Финляндского вокзала.

Кстати, с детских лет Иосиф Бродский прошел в качестве модели отцовских снимков через те неизбежные—в понятийном и пластическом смысле—сюжеты, которые считаются знаковыми на протяжении трехсотлетней истории Петербурга. Это и Елагин дворец, и Петергоф, и Ростральные колонны, и многое другое. Есть среди этих фотографий и фото возле памятника Ленину.

*—Преследующая маленького Осю статуя Ленина—своего рода цитата из Пушкина?*

—Снимая в виде «раскадровки» различные ракурсы и фазы ленинского памятника, я еще не знал, что они составят одно из двух основных слагаемых в эпизоде бегства ребенка от настигающего его чугунного истукана.

Во-первых, это чисто литературная, казалось бы, лежавшая на поверхности мысль о сопоставлении этого эпизода с бегством героя пушкинской поэмы от Медного всадника. Эта мысль появилась сама собой, когда я стал вчитываться в тексты Бродского, из которых возникал хорошо знакомый и мне, и каждому из наших современников образ вождя, тотально

присутствующего всюду и поэтому всюду как бы настигающего тебя. Я и такты Первого концерта Чайковского ввел туда из соображений не только музыкальной драматургии, но прежде всего потому, что эта музыка для нас стояла в одном ряду с устойчивым набором общих мест в культурно-пропагандистской системе того времени.

—*Знакомы ли Вы с книгой фотографий Михаила Лемхина? Можно заметить некоторые совпадения в ключевых метафорах этого фильма и книги «Иосиф Бродский, Ленинград. Фрагменты» (Нью-Йорк, 1998). Например, Ваш фильм начинается с мальчишек, играющих на снегу; книга Лемхина «Фрагменты» заканчивается фотографией детей, которые тащат саночки по снегу. Как рассказал мне сам Лемхин, идея этой фотографии—передать последний образ, мелькнувший в мозгу умирающего человека. Детское воспоминание, возникшее в угасающем сознании. А в интервью с Соломоном Волковым Бродский говорит о своем первом воспоминании, о том, как мать тащит его на саночках. За кем Вы следовали?*

—В фильме я иногда использовал мотивы—прежде всего изобразительные—навеянные богатой иконографией по Петербургу–Ленинграду. При чем этот культурный слой находится в постоянном движении, он пополняется новыми и новыми альбомами, монографиями. Это касается, в частности, работ питерских фотохудожников. Я внимательно изучал книгу «Петербург черно-белый» (кажется, так называется это собрание фотографий, почти каждая из которых представляет собой произведение искусства). И фотоальбом Михаила Лемхина, которого, кстати, мы даже сняли в одном из эпизодов нашего фильма. А года за два до этого я, находясь в Нью-Йорке, звонил ему в Сан-Франциско испросить разрешение на использование некоторых его снимков, каковое мне было любезно предоставлено.

В такой масштабной работе, какой оказались наши «Полторы комнаты...», а главное, в таком динамично развертывающемся процессе—иногда трудно отследить, тем более реконструировать, все источники и связи. Скажем, фотография мальчика на санках. Маленький Иосиф в эвакуации. Чуть ли не первая его фотография. Кто-то отслеживает связь между воспоминанием—также едва ли не первым—Иосифа Бродского о том, как мать тащит его на санках, и фотографией, которая завершает книгу М. Лемхина «Фрагменты», где дети тащат санки по снегу. Панорамой по зимнему Питеру, где дети играют на снегу, начинается фильм «Полтора кота». Думаю, что все эти совпадения случайны или, во всяком случае, обеспечены работой подсознания, а не интеллектуальным конструированием.

Но если так хочется рассмотреть подобные механизмы памяти—сознания и подсознания—более подробно, то вот еще бесценная подсказка для психоаналитика: в знаменитом фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» ключевым кодом становятся слова, которые всплывают в памяти героя в конце жизни, в конце фильма. И этими словами является надпись на саночках—не помню слов этих точно, но, кажется, это «розовый бутон».

Кстати, если уж речь зашла о саночках, то хотел бы обратить внимание зрителей на то, что вслед за появлением этого образа детства в виде уже упомянутой фотографии (а в музыкальном плане ему сопутствует, кстати, «чи-

стый, как детство, немецкий мотив»—рождественская песня «Светлая ночь» в исполнении детского хора Thomas-Kirche в Лейпциге)—саночки еще дважды появляются в фильме: второй раз в виде антуража, как элемент декорации коммунальной квартиры—возле двери, ведущей в комнату героя. И, наконец, в завершающей части фильма, в эпизоде возвращения героя к родному очагу: там зритель может заметить контейнер с мусором, в который наемные рабочие сбрасывают весь «хлам», оставшийся от прежних жильцов. И в составе этого хлама из контейнера торчат полозья знакомых нам саночек и плюшевый медведь. Это еще одна деталь, которой аранжирована в нашем фильме тема детства. (Не буду здесь так же подробно перечислять кадры, где эта деталь присутствует.)

—*Вы оговариваете, что это не биография поэта, что сходство с конкретными людьми может быть случайным. Тем не менее, зритель воспринимает Ваш фильм как биографический. Почему Вы так отстраняетесь от сходства с жизнью?*

—Приступая к работе над фильмом «Полторы комнаты...», я не скрывал, прежде всего от самого себя, намерения создать средствами кино какое-то подобие поэмы. Поэмы о поэте. Как в свое время, используя кинематографические средства выразительности, попытался снять кинороман о Пушкине или о художнике Юло Соостере. Наличие этого момента—я имею в виду жанровую аналогию с поэзией как таковой—и является определяющим в работе над «Полтора комнатами...». И я бы хотел, чтобы читатель смотрел этот фильм под таким углом.

И дело тут не только в том, что я знал о формальном запрете Бродского на создание его биографии в любом виде. Подобный путь был чреват опасностью удариться в пошлость и в итоге оказаться бестактным перед памятью поэта. Избравший этот путь неизбежно должен был пойти на поводу у мещанских вкусов тех зрителей, что жаждут скандальных подробностей, да еще на любовной почве...

И, в конце концов, как я уже сказал, для меня главным было рассказать о времени, в котором мы жили—ведь мы с Бродским не просто современники, но практически ровесники. И не только реалии, общие для нас обоих, объединили нас в конце концов, но и общие во многом взгляды, и единый круг общих друзей.

—*В таком случае, зачем Вам понадобилось портретное сходство, и, как говорят, весьма высокие, не только для образа героя в разных возрастах, но и для его родителей? Зачем Вам понадобилось снимать фильм именно в этих «полтора комнатах», в которых протекала жизнь семейства Бродских, и которые были описаны им в одноименном эссе?*

—На этот вопрос у меня есть, по крайней мере, три ответа. Во-первых, я считал себя обязанным быть последовательным, и, коль скоро я собрался подробно воспроизвести ряд событий и деталей, описанных Бродским, было бы не просто жестом естественным, но и этически правильным не отторгать личность поэта, в том числе и физическую, от мира, который он нам подарил в своем очерке.

Во-вторых, существует непреложный закон, в силу которого мир выдуманный (а он в известной степени выдуман нами) для безусловного правдоподобия должен быть оснащен подробнейшими деталями. А в чем еще эти детали могут проявиться и сработать более убедительно, как не в портретном сходстве с реальными людьми?

И, наконец, третье. Я не собирался скрывать, что фильм этот является для меня личным. Я давно искал материал, позволяющий «под одной обложкой», в едином и притом естественном композиционном построении рассказать обо всем, о чем рассказано в этом фильме.

*Здесь будет все: пережитое*

*И то, чем я еще живу,*

*Мои стремленья и устои,*

*И виденное наяву...*

*Б.Пастернак.*

И вот, обнаружив такой материал в прозе Бродского и в целом комплексе «опорных моментов», о которых я рассказывал вначале, я как бесценный подарок нашел во всем этом еще и способ подачи.

—*Что конкретно Вы имеете в виду?*

—Сочетание реальности и условности, которое подсказано самими текстами. А выразением такой формы с древнейших времен, начиная с «до-театральных», включая греческую трагедию, итальянскую комедию дель арте, великих комиков XX столетия—Бастера Китона и Чаплина,—является маска.

И вот такой подарок судьбы: графика Бродского, его коты, его вполне антропологические автопортреты и, наконец, его схожий с оригиналом фотографический облик составили единый комплекс, который позволяет говорить о Бродском, условном в его конкретности. То есть о Бродском как о маске, личине, за которой прячется другой рассказчик, в чем-то совпадающий с известным нам Бродским, а в чем-то, может быть, даже ему противоречащий.

Вы спрашиваете, почему я отстраняюсь от сходства с жизнью? Боже упаси, я от него не отстраняюсь, а «остраняю», как называл это Виктор Шкловский, своего героя, делая его образ более вместительным, что ли. И здесь, раз мы говорим о факторе условности в искусстве, сошлюсь еще на одного классика XX века—Бертольта Брехта, который ввел в эстетику применительно к искусству лицедейства термин «очуждение». Это означает, что зритель не должен забывать, что перед ним не фотографическая реальность, а произведение искусства, то есть игра в эту реальность. Но здесь мы говорим, конечно, о продвинутом зрителе...

Не знаю, насколько я доходчив в своих пояснениях, но готов предложить еще один пример, где актер, играющий Бродского, меняет свой облик у нас на глазах, как настоящий мастер трансформации. Для обострения этого ощущения «игры масок», когда Бродский предстает в течение нескольких секунд то фокусником в цилиндре, то доктором *honoris causa*, то летчиком в фуражке американских военно-воздушных сил, я ввожу еще одну пластическую и временную категорию—игру статики и динамики, фотографии и кинематографа, черно-белого снимка и его «оживления» в цвете.

Вообще, я готов говорить о Бродском-поэте, Бродском-учителе, Бродском-философе, но стараюсь избегать разговоров о нем как о персонаже, герое моего фильма. Ибо тогда не выберешься из целого потока вопросов вроде: «А почему Вы не показали жизнь Бродского в эмиграции?»; «А почему Вы обошли вниманием знаменитый роман Бродского с МБ, этой, можно сказать, Лаурой и Беатриче нашего времени?»; «А встречалась молодежь в то время не так, как у Вас показано, и песни пели не такие...» и т.д.

Я, как могу, сопротивляюсь такому подходу к искусству вообще, и к моей работе в частности. Я даже пытаюсь намекнуть на некоторую, если не бестактность, то эстетическую упрощенность подхода, скажем так. Я говорю таким критикам: «Вообразите себя на месте художника В.Сурикова, автора известной картины “Утро стрелецкой казни”». И вот, внимательно изучив картину, Вы подходите к ее автору и начинаете обсуждать с ним не вопросы композиции, техники живописи, колорита, мизансцен, освещения портретных характеристик в связи с замыслом автора, но исключительно исторический аспект стрелецкого бунта, историю стрелецкого движения, роль в нем царевны Софьи, политику Петра Первого в отношении его противников и т.д.

*—В какой мере Вы принимали во внимание философский аспект эссе Бродского «Полторы комнаты»? И стремились ли Вы передать в этом фильме что-то от стихов Бродского, в частности, их метафорику?*

—Можно сказать, что фильм «Полторы комнаты...» сделан во многом по методике, подсказанной самим автором первоисточника. Причем имеется в виду не только проза.

Разумеется, у меня не было задачи экранизировать самое метафорику Бродского. И степень ее проникновения в образную систему фильма нелегко определить даже мне. Может, конечно, найдись внимательный критик, который увидит связь между стихами Бродского про то, как двери машут створками, словно бабочки крыльями («коричневые крылышки дверей»), и тем, как ведут себя двери или летающие рояли в нашем фильме. Или тем, что пишет Бродский в письме композитору Борису Тищенко из Норенской про тоску по музыкальным впечатлениям, имеющую зримое выражение в виде «этих коричневых предметов» (к сожалению, не ручаюсь, написано ли у ИБ «предметы» или даже «коричневые штучки») — надо попросить Наташу Крайневу из отдела рукописей Публичной Библиотеки проверить) — связь между этими признаниями и тем, как живет музыка в фильме, включая эпизод улета музыкальных инструментов.

Или самоидентификация Бродского как «лесного брата с примесью античности и литературы абсурда». Отголоски этого образа можно найти в эпизоде, где коты, нарисованные Бродским, сбегаются на площадь типа античного форума, причем и в самом чтении Кота — «протагониста» стихов, надо полагать, собственного сочинения, и в других деталях эпизода присутствуют элементы абсурдистской эстетики.

Если сравнивать композиционные приемы эссеистики Бродского и нашего фильма, то можно обнаружить принципиальное сходство, равно как и различие. И то, и другое произведение построено по принципу отдельных гла-

вок (назовите их эпизодами или этюдами—тоже будете правы). У Бродского, правда, они связаны более тесным ходом повествования, у нас же соединение (монтаж) эпизодов часто происходит по принципу контраста, причем не только сюжетного, но и стилистического.

—*В последнем фильме Вы соединили реализм (звонок Бродского из «Русского самовара» в Нью-Йорке родителям в Петербург), анимацию (улыбающиеся коты, длинноносые вороны и летающие ангелы) с домыслами о возвращении Бродского в родной город. Только ли этой полифонией отличаются первый и последний фильмы о Бродском?*

—Что касается соединения в фильме «реализма» (как многие называют игровые сцены с участием актеров) с анимацией, а также воображаемым приездом Бродского в родной город (замечу: домыслы и воображение—не одно и то же)—все вместе и делает фильм до известной степени уникальным, обеспечивая связи эмоциональные, логические, стилистические и те, что происходят на уровне подсознания. Кажется, Достоевскому принадлежит это выражение—«фантастический реализм». Мне нравится это определение, и если считать его направлением в искусстве, я его последователь и приверженец. В конце концов, что такое поэзия как таковая, как не фантастический реализм?

—*Не всем показался убедителен конец фильма о возвращении Бродского домой. Ваши оправдания этой сцены.*

—Я знаю, что не все удовлетворены концом фильма, тем, что Бродский по воле авторов возвращается в Петербург. Между тем, нам с Ю.Н.Арабовым этот конец представляется естественным в логическом плане и подготовленным в плане эмоциональном. Ведь, в конце концов, вопрос о приезде или неприезде в Петербург стоял перед Бродским в течение довольно длительного времени и долго не имел окончательно отрицательного ответа. Колебания сохранялись до того времени, когда больное сердце подсказало окончательный ответ.

Спрашивать авторов, зачем они это сделали, равносильно попыткам ответа на вопрос, поставленный А.Пушкиным:

*...Зачем крутится ветер в овраге,  
Подъемлет лист и вдаль несет,  
Когда корабль в недвижной влаге  
Его дыханья жадно ждет...*

Знаю, что среди сторонников такого решения есть и те, чье мнение мне особенно дорого хотя бы потому, что их мнением дорожил Бродский.

—*Вас не раздражают разные оценки зрителей Вашего фильма?*

—Напротив, я глубоко удовлетворен тем, что зрители высказывают полярные мнения. При этом меня порой восхищает простодушие зрителей, которые «взаправду» воспринимают все, что происходит на экране, забывая об изначально условной природе любого искусства. Но это зрительное простодушие дорогого стоит. Это как в ТЮЗе, когда на детских утренниках по ходу спектакля злая волшебница должна дать героине испить зелья, от которого та

преобразится в лягушку, весь зал дружно кричит: «Не пей, не пей!» Если бы кино имело обратную связь, воображаю, чего бы наш герой, равно как и авторы, чего бы только не услышали...

—*Вы экранизировали жизнь Бродского исключительно по его эссеистике или принимали во внимание и воспоминания о нем друзей и родственников?*

—Вообще же, должен еще раз сказать, что, не только с точки зрения соответствия отдельных моментов в сценарии и в фильме так называемой жизненной правде, но и с точки зрения тех высоких эстетических критериев и тонкого вкуса, которые свойственны большинству из знакомых мне друзей Бродского, мне их суждения, высказываемые по ходу работы,—а я старался не упустить возможности проконсультироваться с ними лишний раз—мне их суждения очень помогали. И не только суждения—те отдельные штрихи в их воспоминаниях, которые иногда всплывали в наших беседах.

Некоторые из таких бесед я записал на аудио- или же на видеоопленку, например, разговоры с В.Герасимовым, с ныне, увы, покойными В.Уфляндом, В.Беломлинской, С.Шульцем. Бесконечно благодарен Зое Борисовне Томашевской и Якову Аркадьевичу Гордину за их доброжелательное и крайне ценное для меня отношение к моему труду. Много ценнейших сведений и деталей я выудил из Ваших бесценных работ, я имею в виду «Большую книгу интервью» и сборники «Бродский глазами современников».

—*В эссе «Полторы комнаты» Бродский рассказывает о своих встречах с Мариной Басмановой в этих полутора комнатах: «Для затемнения подоплеки этих визитов я держал электропроигрыватель, и родители постепенно прониклись ненавистью к И.С.Баху». Почему Вы не попытались передать отношения Бродского с МБ, которой он посвящал стихи в течение 30 лет?*

—Ведь если бы я ставил себе целью снять киноверсию биографии Бродского, то я не смог бы обойти наиболее драматические моменты в судьбе поэта: роман с МБ, ее роман с другим поэтом, насыщенный острейшими перипетиями период в жизни Бродского, когда в напряженное поле любовного треугольника входят преследование Бродского властями, заключение в сумасшедший дом, попытка суицида, приезд возлюбленной в ссылку к Бродскому и приезд туда же его соперника, наточенные противниками нож и топор как возможные орудия решения спора из-за любимой женщины и многое подобное другое.

Отсутствие линии МБ в фильме—это было изначально определено мною, и с этим была согласна, во всяком случае, до тех пор пока не прочитала сценарий, сама МБ. Для меня нашлись вещи гораздо более существенные, чем отношения Бродского с МБ. Разумеется, у кого-то другого могут быть—и наверняка еще будут—другая шкала ценностей и другой принцип отбора. Меня вообще, как Вы могли заметить, мало интересовали чисто сюжетные ходы и повороты. Один из любимых моих авторов, драматург Н.Р.Эрдман, однажды заметил: «Драма—это занятие не для серьезных людей». То же самое я мог бы сказать и про кинематограф, эстетика которого определяется фабулой.

Кстати, я знаком с одной дамой по имени Марианна (она была женой моего друга), которая не сомневается, что пассаж в эссе Бродского, связанный с «некой Марианной», относится именно к ней.

—Любопытно, что критику фильма «Полторы комнаты...» я слышу, как правило, от русских зрителей. Некоторым фильм показался слишком сентиментальным, другим же—вообще безвкусным и даже пошлым (любовные сцены, от которых дрожит мебель). В то время как англичане в совершеннейшем восторге и называют Ваш фильм лучшим на Лондонском фестивале. Вам понятно это разночтение?

—Кому-то определенные места в фильме, в частности эпизод с приходом подруг, кажутся безвкусными и даже пошлыми. Не буду спорить. Скажу лишь, что я никогда бы не взял на себя риск выступить в качестве обвинителя с этих позиций: ведь это означало бы приписать себе абсолютный вкус и тем самым поставить себя в положение, исключающее всякую критику в свой адрес.

Быть может, с точки зрения идеальной, мои критики и правы. Только следует иметь в виду вот что. Фильм скомпонован как собрание эпизодов различного характера и разножанровых. В том числе включающих и так называемый низкий жанр, которого, напоминая, не чурался и Бродский (достаточно вспомнить его «Представление»).

И здесь важно помнить, что любой эпизод необходимо рассматривать в контексте. Скажем, если вы возьмете пастернаковскую строфу:

*Ты так же сбрасываешь платье,  
Как осень сбрасывает листья,  
Когда ты падаешь в объятия  
В халате с шелковой кистью...*

—она может показаться вам весьма пошлой. Но она является неотъемлемой частью одного из лучших лирических стихотворений XX века. Именно в контексте всего стихотворения она приобретает совсем иную окраску.

—Что нового Вы узнали о Бродском после работы над этими двумя фильмами?

—Работа над двумя фильмами (в совокупности они представляют собой «полтора фильма») обогатила мои знания о Бродском. Но в основном за счет более полного и глубокого погружения в тексты самого поэта.

—Кто для Вас Иосиф Бродский: «простой советский гений» или западный человек?

—Я бы не пытался подогнать эту грандиозную личность—грандиозную как в творческом, так и в философском, и в человеческом планах—под какую-то определенную формулу. Величие Бродского для меня еще и в том, что он и после смерти не перестает быть фигурой бесконечно динамичной, чье развитие в нашем восприятии продолжается и не имеет конца.