

ИСТОРИЯ КИНО

УДК 7.77

Л. В. Кузнецова

ЗООМОРФНЫЙ КОД В КИНЕМАТОГРАФЕ АНДРЕЯ ХРЖАНОВСКОГО

Андрей Хржановский — современный российский режиссер, недавно начавший снимать игровые художественные фильмы после большого опыта работы в анимации. Этим объясняется особенность его киноязыка — соединение разных техник (мультипликационной, игровой и документальной) в одном произведении. А объект изображения для своих кинокартин он часто находит в литературе.

Известно, что одной из особенностей перевода литературного текста на киноязык выступает неизбежная обязательная визуализация того, что в литературном произведении выражено словесно: «Литература передает информацию через словесный ряд, а кино использует как звуковой, так и визуальный ряд, что увеличивает выразительные средства кино, не делая их, тем не менее, безграничными» [1, с. 131]. Но как можно визуализировать отвлеченные понятия? Каждый раз в таких ситуациях режиссеры поступают по своему усмотрению, предлагая что-то оригинальное и вызывая тем самым споры об адекватности экранизаций.

Рассмотрим фильм А. Хржановского «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» (2009), созданный на основе его же короткометражного (отчасти мультипликационного) фильма «Полтора кота» (2002) и представляющий собой экранизацию эссе И. Бродского «Полторы комнаты».

Один из ключевых в литературном тексте И. Бродского мотив смерти и ключевая оппозиция «живое/мертвое», представленные в размышлениях и воспоминаниях автора, в кинокартине получают визуальное воплощение в образах двух ворон и кота — животных, связанных с миром мертвых. Каждый герой фильма имеет свое alter ego из животного мира. Это проявляется в речи персонажей, их действиях, некоторых сюжетных ходах, даже в музыкальном оформлении, а также в использовании анимационных вставок в кинокартину. Созданием второго плана повествования с зооморфными метафорами режиссер по-своему интерпретирует эссе И. Бродского «Полторы комна-

Кузнецова Лидия Витальевна, канд. филол. наук, ст. преп., Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: LK13005@mail.ru

ты» и создает особый киноязык, основанный на зооморфном коде и апеллирующий к культурным ассоциациям зрителей.

Главные герои фильма подвергаются зооморфизации (уподоблению животным) через свое поведение, речь (как самих персонажей, так и закадрового рассказчика), а также благодаря мультипликационным вставкам. Если анималистические прототипы родителей — вороны, то прототип поэта — кот.

Поскольку Иосиф Бродский — главный герой картины, «кошачья» тема представлена здесь особенно ярко и разнообразно. Как воспоминание о раннем детстве поэта звучит колыбельная «У кота ли, у кота, колыбелька золота». Анимационный кот сидит за спиной маленького Иосифа на санках в эвакуации во время войны. Потом в новую квартиру семья по народной примете первым выпускает рыжего кота, который в старости будет ассоциироваться у родителей с отсутствующим сыном. Звучит голос за кадром: «В детстве я растягивал на кошачий манер многие слова, в которых были подходящие гласные, в результате чего в нашем доме стояло сплошное мяукание». Отец поэта говорит жене: «Мясо, Мяся!» Мать отвечает: «Перестаньте звать меня кисой! И оставьте ваши эти кошачьи песни и слова, иначе останетесь с кошачьими мозгами!» Пушкинский образ Ученого кота живет в буфете — он вдохновляет начинающего поэта на первые стихи. Молодой Бродский представляется всем Иосифом Кошкиным, и в одном эпизоде цитирует другу булгаковского Кота Бегемота: «Мы ничего не делаем, починаем примус». Родной город также ассоциируется у Бродского с родственниками кота: статуями львов, сфинксов, анимационными львами с крыльями, летящими по небу.

Вороны появляются в первых кадрах фильма раньше других животных. Используется монтажное чередование кадров, вследствие чего родители поэта начинают ассоциироваться у зрителей с воронами еще до словесных объяснений этой параллели: Бродский звонит по телефону из Нью-Йорка → в старой квартире родителей стоит телефонный аппарат и звучит телефонный звонок, слышится карканье и прилетают две вороны → Бродский → родители в своей комнате в Санкт-Петербурге → Бродский → фотография родителей → Бродский → улетающие в небо вороны → уходящий в сторону моря Бродский. Звучит голос за кадром: «С недавних пор у меня во дворе поселились две вороны. Они появились поодиночке. Первая — два года назад, когда умерла мать, вторая — в прошлом году, сразу после смерти отца». Мать Бродского, рассматривая портрет человека в альбоме, говорит, что у ее мужа такой же большой клюв, но их сын, к счастью, не унаследовал его. По отношению к своему дому герой в речи использует распространенную метафору «родное гнездо».

В этом зооморфном мире кинокартины рыба не несет никакой метафорической нагруженности и подается исключительно как еда, что говорит о преобладании «кошачьей» точки зрения. Например, воспоминания о детстве включают то, что интересно прежде всего коту: мясо, шашлык, колбаса, сардельки и рыба из «Книги о вкусной и здоровой пище», икра, купленная родителями вместо картошки, которую возмивший себя котом ребенок не хотел есть, раки в магазине, курица в авоське, банка шпрот...

Анималистический слой повествования пробуждает у зрителей фильма устойчивые культурные ассоциации, что позволяет особым образом интерпретировать некоторые сюжетные ситуации.

Известно, например, что домашние коты могут сосуществовать в одном помещении не только с другими котами, но и с животными, которые в природе являются

их жертвами. Так, если котенку дать мышь, они долгое время будут сохранять приятельские отношения. Вместе с тем кошки и коты воспринимают окружающий мир интуитивно, они своенравны и плохо поддаются дрессировке [2]. Котам невозможно ничего логически объяснить, показать на примере, аргументировать, как некоторым другим животным. Поэтому герой Бродского в интерпретации Хржановского мирно уживается с родителями-птицами, пока он ребенок, но когда вырастает, не поддается «дрессировке» ни со стороны родителей, ни со стороны государства.

В славянской мифологии кот — символ мира и благополучия, он защищает дом от нечистой силы [3, с. 139]. Может быть, именно поэтому с отъездом кота-Бродского в эмиграцию в дом к родителям приходят болезни и смерть.

Благодаря способности кошек при падении приземляться на лапы, бытует мнение, что эти животные обладают особым шестым чувством и у них девять жизней [4]. Жизнь героя Иосифа Бродского в фильме меняется много раз (ссылка в деревню, эмиграция), насыщаясь новыми деталями, вещами, как бы возвращаясь к началу, тогда как жизнь родителей принципиально не меняется. По сравнению с жизнью родителей жизнь Бродского — это чуть ли не девять разных жизней, как у кота.

Поскольку в традициях разных культур кошки наделены способностью проникать в потусторонний мир и общаться с духами [5, с. 121], органично в фильме выглядят идея вообразимого возвращения поэта домой по воде (отсылающая наши ассоциации к реке Стикс) и встреча его с умершими родителями. Благодаря «кошачьей» параллели в зооморфном плане повествования герой Бродского после посещения царства мертвых воспринимается зрителями как живой и ничуть не меняется.

Что касается ворон, то, будучи в славянской традиции символами неудачи [3, с. 260] (ср. с русскими словами «накаркать» и «проворонить»), они с самого начала фильма предвещают неуспех вообразимому возвращению Бродского домой с двумя воронами на плечах. «Как трупная птица черного цвета со зловещим криком ворон хтоничен, демоничен, связан с царством мертвых и со смертью» [6, с. 106]. Этой визуальной метафорой подчеркивается, что желание поэта вернуться и застать родителей в живых изначально невыполнимо.

Иногда зооморфные метафоры родителей (ворон) и сына (кота) в фильме пересекаются, замещаются. Дома отец Иосифа-ребенка мяукает вместе с сыном, а жену называет Кисой. Мать говорит, что у них обоих «кошачьи мозги». В эмиграции в одном из эпизодов Бродский надевает черную мантию и в замедленной съемке поднимает и опускает руки, а потом исчезает из кадра, как улетевшая ворона.

Сцена разговора поэта с умершими родителями объясняет трагедию жизни героя Бродского с точки зрения зооморфного кода. Иосиф и самые близкие ему люди принадлежат разным мирам. Они говорят, что никогда его не понимали. Он отвечает, что всегда знал это. Кот и вороны по своей зоологической природе изначально несовместимы.

Кроме основных зооморфных персонажей в фильме присутствуют и другие зооморфемы: лошади-кони (иногда в образе Медного всадника, Пегаса и даже кентавра), деревянный и игрушечный зайцы, верблюды (уже в эмиграции, как символ чужеродной культуры). Даже неживые предметы могут одушевляться, наделяясь зооморфными чертами: например, музыкальные инструменты в фильме улетают из Ленинграда, подобно птицам. Но только ключевые зооморфные метафоры (кот и вороны) закрепляются за всеми визуальными уровнями кинокартины: есть и реальные животные, и рисунки, и анимационные вставки.

Самым первым спутником Бродского-ребенка из мира животных оказывается не кот, а заяц. Поэт в детстве спит с игрушечным зайцем и крепко прижимает его к себе, когда видит незнакомого мужчину, который говорит: «Ты что, испугался, Оська? Это я, твой папа. Я вернулся». Во время бомбежки в церкви маленький Бродский также крепко прижимает к себе игрушечного зайца. В сцене отъезда мамы с мальчиком в эвакуацию на лодке в руках у ребенка тоже оказывается заяц. Можно предположить, что заяц в концепции режиссера олицетворяет собой чувство страха, испуга. Позже герой фильма становится старше, смелее, и образ зайца пропадает — его заменяет кот. Маленький деревянный заяц появится только с эпизодах, связанных с первыми попытками соблазнения девушек. Когда третья попытка Бродского достигает успеха, акцент с зайца переносится на кота. Заяц выбрасывается, в кадрах все чаще появляется кот, и поэт начинает сознательно себя с ним ассоциировать.

Режиссерская техника с мультипликационными анималистическими персонажами расширяет границы художественного фильма, открывая в нем новый уровень. Герои-животные способствуют восприятию фильма не только как истории об Иосифе Бродском и его творческой судьбе (на чем настаивают создатели кинокартины) — они рождают идею иллюзорности происходящего, сказки. Бродский в этой сказке многолик. Зритель видит, во-первых, фотографии поэта; во-вторых, героя в исполнении актера Григория Дитятковского; в-третьих, снятых в этом фильме реальных котов и котят; в-четвертых, рисунки котов из архива музея Бродского и; в-пятых, анимационные вставки с всевозможными кошачьими образами. Можно сказать, что эта визуальная многоликость деперсонализирует конкретного человека, создавая миф об изгнаннике вообще, о человеке и его чувствах в чужеродном мире. Зооморфизация героев у А. Хржановского способствует восприятию кинокартины как аллегии, где история и персонажи условны; они определяются культурными ассоциациями и выступают иллюстрацией социально-философской идеи. По наблюдению И. В. Евтеевой, фильмы этого режиссера, «безусловно, имеют притчевый уровень. Притчевая ипостась остается ведущей в сложном жанровом объединении всех работ А. Хржановского» [7, с. 131].

Отталкиваясь от идеи о расширении границ фильма и большей свободе героев-животных по сравнению с героями-людьми, в зооморфном коде кинокартины можно увидеть еще один уровень интерпретации фильма — политический. Если проследить за тем, когда появляются анимационные вставки с животными, то окажется, что они всегда иллюстрируют мечту героя Бродского о небе, о полете, а также о творческой свободе в условиях социального и политического притеснения.

Первое вкрапление анимационного слоя связано с эмиграцией. Голос за кадром вспоминает: «Помню как-то зимой под Новый год в бараке, где жили пленные немцы, я увидел елку и на ней игрушки. Среди них был младенец с крыльями. Мама сказала, что это ангел. С тех пор мне ужасно захотелось летать». После этих слов зритель первый раз видит анимационного кота. Он выглядывает из-за спины ребенка-Бродского, т. е. появляется именно в том месте, где растут крылья у ангела. Кот помогает санкам с мальчиком быстрее мчаться вниз, потом кот падает и улетает на дельтаплане с огромными крыльями, появляется Стрелка Васильевского острова, по петербургскому небу (о котором герой грустит в эмиграции) летят анимационные ангелы, летающие кони проплывают мимо статуи Медного всадника, кот на дельтаплане становится летающим львом. Технический прием введения анимационного фрагмента в ткань художественного фильма и раздвоение сознания персонажа на две телесные оболочки

(человеческий ребенок и кот) здесь напоминают поэтику авангарда, что проявляется, в свою очередь, в «сближении разноудаленных пространственных масштабов, а также в изменении структуры и качества пространства: оно стало диффузным, расширилось, превратилось в некую телесную множественность, а его физическое поле лишилось гравитации» [8, с.242]. Таким образом, телесные трансформации меняют и законы окружающего тело мира, нарушая гравитацию и открывая путь к полету.

Второй раз анимация появляется тогда, когда поэт рассказывает историю дома-торта, в котором проживала его семья. Раньше там жили люди искусства: поэты, писатели, художники, музыканты. Среди анимационных людей три раза показана фигура кота. Потом происходит революция, атмосфера творчества разрушается, свободное пространство со всех сторон перегораживается, членится на коммуналки, и анимация заканчивается. На экране появляется коммунальный быт с настоящими тараканами, игрушечными зайцем и лошадью и с чириканьем птиц за окном.

После того как музыкальные инструменты, предвещая эмиграцию героя, улетают из города на фоне львов, Медного всадника и ангела, мальчик-поэт сидит за столом и рисует кота. В этот момент открывается буфет, в нем появляется пушкинский Кот ученый. Звучат слова: «У меня в доме было свое жизненное пространство. Я делил его со своим котом. Ну, со временем он постарел и многие его бывшие приятельницы отказали ему от дома, точнее от своего угла на чердаке. Он сделался *нелюдим*...» В этом третьем анимационном эпизоде в словах «сделался нелюдим» вербализуется оппозиция «человеческое/нечеловеческое» (т.е. «животное»), которая дальше развивается и накладывается на оппозицию «тоталитарное государство / свободное творчество».

На вечеринке у молодого И. Бродского кто-то восклицает: «Какие здесь интересные люди!» Поэт удивляется: «Кто это сказал? Господа, а вы знаете, что не все люди — люди? Это моя давняя теория. Если генеральный секретарь компартии — человек, то я — не человек». Таким образом, создание «кошачьего» ампула, сознательное ассоциирование себя с котом, а не с человеком, оказываются протестом героя против политической системы. «Подобное уподобление лежит в рамках отчуждения и самоотчуждения индивида как носителя осознаваемой телесности и манифестируется как полное отчуждение этого субъекта от собственной телесности» [8, с.242].

Более определенно идея о том, что кот — это попытка убежать от системы, политики, оказаться вне ее, обнаруживается в мультфильме «Полтора кота», легшем в основу киноленты «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину». Там рассказчик говорит: «Вот смотрите кот, да? Кот. Ему совершенно наплевать, существует ли общество „Память“ или отдел пропаганды в ЦК КПСС. Так же, впрочем, как и президент США, его наличие или отсутствие. Чем я хуже этого кота?» Незнание котом границ системы делает его более свободным. Иллюстрируя эту идею, И. Бродский рассказывает о роли фильма «Тарзан» в своей жизни и жизни молодых людей того времени: «Я полагаю, что свободомыслие в Советском Союзе, вообще раскрепощение сознания ведет свое летоисчисление, по крайней мере для моего поколения, с „Тарзана“. Это было первое кино, в котором мы увидели естественную жизнь». В мультфильме «Полтора кота» тема Тарзана, подарившего людям идею свободы, продолжается: «Я утверждаю, что одни только четыре серии „Тарзана“ способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде». Тарзан — человек, выросший с животными, — ведет себя и мыслит, как животное, свободен от навязанных стереотипов и этим привлекает внимание, оказываясь образцом для подражания.

Четвертый анимационный фрагмент иллюстрирует высылку поэта в деревню «за тунеядство». Здесь расширяется зооморфный круг персонажей. И. Бродский общается с быком, коровой, сам превращается в кентавра. Звучат стихи: «В деревне, затерявшейся в лесах, / тарашусь на просветы в небесах». После слов о небе у героя вырастают крылья, и он оказывается Пегасом, летящим за звуками дудочки. Потом мы видим пишущего Пушкина (видимо, в аналогичной ситуации высылки) с котом, затем человека с лошадью, слышим стихи: «Два всадника мчатся в полночную мглу, / один за другим, пригибаясь к седлу, / по рощам и рекам, по черным лесам, / туда, где удастся им взмыть к небесам». Анимация сменяется реальным небом, кораблем и затем знаменитой фотографией И. Бродского на чемодане. Начинается эмиграция.

В эпизодах, связанных с эмиграцией и жизнью в Америке, кот не появляется, ассоциируясь таким образом только с домом, с Россией. Акцент переносится на ворон и вообще птиц. «Первое, что я сделал, я получил права на вождение самолетом», — говорит Иосиф Бродский и медленно машет руками, как крыльями, как бы улетающая из кадра. Мечты о небе оказываются реализованными.

Пятая анимационная вставка представляет собой интервью:

- Скажите, это правда, что в *Советский Союз* Вы сидел в сумасшедшем доме?
- И не однажды.
- Так, может, Вы действительно сумасшедший?»

Раненый поэт падает, и дальше мы видим приближающуюся легкими прыжками птичку. Анимация сменяется изображением беспокоящихся родителей, лежащих в постели с котом Осей.

Далее Бродский рассказывает о том, как родители несколько раз пытались получить разрешение повидаться с этим «сумасшедшим», но получали отказ. Он говорит: «Система сверху донизу не позволяла себе ни одного сбоя. Как система она может гордиться собой. И потом, *бесчеловечность* всегда проще организовать, чем что-нибудь другое». «Чем-нибудь другим» предстает в фильме зооморфный мир, противопоставленный миру с реальными людьми как человечность бесчеловечности. Дальше эта тема продолжается в закадровых словах: «Основная трагедия российской жизни заключается в колоссальном неуважении *человека к человеку*. В общем, в презрении и в отсутствии сострадания». И после этих слов звучит лейтмотивная для фильма колыбельная «У кота ли, у кота, колыбелька золота». Получается, что кот и вообще животные больше способны на уважение и сострадание, чем человек, так как они живут вне политики.

Авторы фильма, реализуя и все больше акцентируя политический подтекст ближе к финалу, заканчивают кинокартину обращением поэта к президенту: «Я вспомнил, что опять так и не отправил письмо президенту, которое я вез с собой в конверте еще тогда, в семьдесят втором. Господин президент! Мне горько уезжать из России. Я здесь родился, жил. И всем, что имею за душой, я обязан ей. Я верю, что я вернусь. Поэты всегда возвращаются — во плоти или на бумаге. Я хочу верить и в то, и в другое». Животные в кинокартине и анимация оказываются своеобразной формой «плоти», благодаря которой может ожить и вернуться образ поэта. Недаром само слово «анимация» в переводе с французского означает «оживление, одушевление» [9, с. 40]. Именно «животные — самая наглядная для человека форма инобытия духа, которую он может оценивать как сверхчеловеческую или недочеловеческую, но которая так или иначе определяет его место в иерархии мироздания» [4, с. 126].

Выбор именно кота и двух ворон как центральных животных образов кинокартины может иметь следующую интерпретацию. Бродский в фильме говорит: «Что такое кот на самом деле? Это такой, как бы сказать, сокращенный лев, да? Так же, как мы — сокращенные христиане». Не случайно герои фильма часто показываются на фоне львов, сфинксов как символов былого величия России. Советский Союз, пришедший ей на смену, упростил, «сократил» империю. Он превратил львов в котов, а двуглавого орла — в двух ворон (ср. в стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника»: «Русский орел, потеряв корону, / напоминает сейчас ворону. / Его, горделивый недавно, клекот / теперь превратился в картавый рокот» [10, с. 68]). По наблюдениям О. М. Ивановой-Казас, «в некоторых мифологиях встречаются мотивы противостояния орла и ворона, то есть неба и земли» [6, с. 13], возвышенного и сниженного.

Итак, благодаря зооморфизации героев в фильме «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» у зрителей возникают определенные культурные ассоциации, которые позволяют обнаружить дополнительные смыслы в кинокартине. Персонажи, появляясь в разных анималистических ипостасях и образах, мифологизируются и воспринимаются как аллегорическая, басенная иллюстрация идеи. Кроме того, зооморфный код актуализирует политический подтекст фильма: оппозиция «человек/животное» прочитывается как оппозиция «тоталитаризм/свобода». Перед нами трехступенчатая трансформация оппозиции. «Мертвое/живое» — основная тема эссе И. Бродского «Полторы комнаты» — в визуальной киносистеме преобразуется через оппозицию «тоталитаризм/свобода» в новый вариант «человек/животное». Так частная история об Иосифе Бродском, данная в литературном тексте, наделяется обобщенно-символической семантикой, представленной в специфическом кинематографе Андрея Хржановского.

Литература

1. Арутюнян С. М. Слово и визуальный образ (к проблеме экранизации литературных произведений) // Визуальный образ: междисциплинарные исследования. М.: ИФРАН, 2008. С. 129–135.
2. Чанцев А. Формула кошки [рец.: Мамедов А. Время четок. Полные версии двух романов. М., 2007. 592 с.] // Новый мир. 2008. № 2. С. 178–183.
3. Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. Харьков: Гуманитарный центр, 2008. 584 с.
4. Эпитейн М. Н. Мир животных и самопознание человека (по мотивам русской поэзии XIX–XX веков) // Человек — природа — искусство: [сб. ст.]. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 126–146.
5. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
6. Иванова-Казас О. М. Птицы в мифологии, фольклоре и искусстве. СПб.: Нестор-История, 2006. 172 с.
7. Евтеева И. В. Изовербальное повествование в отечественной анимации (1960–1970-е гг.) // Проблемы киноповествования: [сб. ст.]: в 2 ч. Ч. 1. СПб.: Российский институт истории искусств, 2010. С. 97–140.
8. Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг: [сб. ст.] / отв. ред. О. Бурина. М.: Языки слав. культуры, 2004. С. 241–256.
9. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. СПб.: Норинт, 2008. 1536 с.
10. Бродский И. Стихотворения. Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2001. 752 с.

Статья поступила в редакцию 20 сентября 2012 г.