

АНИМАЦИЯ

*Юрий НОРШТЕЙН:*

## **«ЯПОНСКАЯ ПОЭЗИЯ— СКРЫТЫЙ В СТРОЧКАХ КИНЕМАТОГРАФ»**

Беседу ведет Александр Трошин

Фильмографию Юрия Норштейна на сегодняшний день завершает работа, осуществленная им в 2003–2004 гг. в Японии: «Зимний день» (фильм из цикла по стихам Басё). О том, как создавался этот маленький анимационный шедевр, он уже рассказывал—на страницах журнала «Искусство кино» (2004, № 4) и в только что вышедшем альбоме: *Юрий Норштейн—Франческа Ярубсова. «Сказка сказок»*, к состоявшейся в этом году одноименной выставке в ГМИИ имени А.С.Пушкина.

Мы попросили Юрия Борисовича дополнить эти рассказы.

**Юрий НОРШТЕЙН:** Началось с того, что делать это мне не хотелось. Я догадывался, с какими трудностями, с какими сложными задачами тут столкнусь, а мне хватает своих... Поскольку предложение последовало, наверное, года за два до практической работы, я высказал восхищение самой идеей и тем, что японцы не забывают свою классику, тем более—поэзию. Ведь японская поэзия—это, конечно, скрытый в строчках кинематограф. В высшей степени кинематограф. Его невозможно сравнивать с сегодняшним, поскольку то, что мы видим сегодня,—это все что угодно, только не кино. Японская же поэзия для меня всегда была привлекательна, помимо

всего, в плане кинематографическом. Всегда очень много мне открывала и давала. Неожиданности, которые возникают из сложения двух строчек и внезапной третьей строки, которая часто всё опрокидывает, задает эмоциям другое направление, конечно, производили и производят необычайное впечатление. Притом, что стихи-то, казалось бы, просты. Всего три строки, их можно запомнить. Запомнить-то можно, но нельзя проработать. В этом их тайна необыкновенная. Кроме того, классическая японская поэзия хороша тем, что там существует стих и—антистих. Допустим, существует Басё, но существует и поэт, который много раз переиронизировал, на свой лад, серьезную направленность стиха Басё. Его зовут Исса—тоже знаменитый поэт. К строкам элегическим, временами трагическим, он прибавил оттенок иронический, что сделало стих, быть может, еще более трагическим. Я говорю о японских стихах: «трагический», «драматический», потому что они, в самом деле, часто таковы, поскольку являются продолжением японской религии, японской философии. А японская философия и религия несомненно связаны с местоположением Японии, с постоянно качающимися островами в океане, с постоянными землетрясениями, буквально с жизнью одного цветка, который находится под этим давлением и на ветру. Снизу трясет, сверху ветер. Это вырабатывает определенное отношение к миру.

Что же касается самой работы, то дело обстояло так. Японцы предложили тридцати пяти режиссерам из разных стран мира сделать тридцатисекундный фильм по стихотворению из цикла Басё. Работа очень серьезная. Фильм по тридцать секунд. Конечно, они сделали это ограничение условно, потому что почти никто не уложился в 30 секунд. Это практически невозможно. Хотя я думаю... Если бы я делал это кино теперь, может, и уложился бы. Даже взяв в основу сделанную мною конструкцию, можно уложиться. Поскольку стих краток. Есть определенная ритмическая форма. Но она, естественно, в подлиннике, поскольку в переводе сохранить эту форму невозможно, не потеряв сути. Или ты потеряешь суть стиха, или ты сохранишь ритм, или ты найдешь новый ритм, новые смыслы, не сохранив изначальную форму. В этом смысле японским режиссерам, конечно, работать было проще, поскольку они общались непосредственно с оригиналом. Я же работал по переводам. Хотя я, естественно, попросил дать послушать, как это звучит на японском языке.

Итак, тридцать пять режиссеров—тридцать шесть фильмов. Режиссер Кихатино Кавамото, художественный руководитель всего этого проекта, сделал два фильма: завершающий фильм и тот, что идет вторым. А я делал первый фильм. Так сказать, по азиатским обычаям: почетному гостю дают баранью голову. Ну так вот я был почетным гостем.

Повторяю, кино мне делать не хотелось, потому что я прекрасно понимал, во что вляпаюсь, если начнется работа. Для меня ведь начать работу всегда непросто. Да и потом надо было остановить *этот* механизм (имею в виду работу над «Шинелью»), что тоже непросто. Это как с компьютером: его надо выключать поэтапно. Тут не выдернешь вилку из розетки, что я, будучи с компьютером не в ладах, однажды сделал и получил за это большой нагоняй. Мне объяснили, что это категорически нельзя делать, поскольку из него вылетают куски информации. Вот так и у меня: одно дело

надо было остановить и начать другое, неведомое. Вообще-то я в Японии считаю чуть ли не специалистом по японской культуре, хотя мне не то что до специалиста далеко, но я знаю лишь самый краешек ее. Правда, то, что знаю,—знаю хорошо. Но только краешек. И никогда не смогу о себе сказать: «я знаком с японской культурой». Есть крупнейшие ученые, изучившие эту страну вдоль и поперек, вошедшие в японскую культуру настолько, что знают ее, быть может, лучше, чем сами японцы. К примеру, Николай Иосифович Конрад. Или англичанин Дональд Кин, написавший грандиозную книгу о японской культуре. Собственно, по этой книге я и учился, мне ее в свое время подарил Андрей Хржановский. Я же знаю о японской культуре только в пределах небольшой площади. Естественно, это относится прежде всего к изобразительному искусству. И то частично, потому что и оно обширно. Я полагаю, что и его-то полностью не охватить одному искусствоведу. Ну, да, он назовет несколько знаменитых имен—Хокусай, Хиросигэ, Утамаро... Но этими именами, конечно, не ограничивается японская графика. Существует огромное количество художников, наверное неизвестных, живших еще в X-м, XI-м веках. Когда с этим столкнешься, поражаешься, прежде всего, тому, какой высоты было самосознание у японцев во все века. Хотя, читая историю, видишь, что так же льется кровь, и то же самое отношение к человеческой жизни как к чему-то незначительному. Убийство, оно не представляет никакого события. Это совершенно естественно. Есть понятие чести, самурайской чести. Время на самом деле очень жестокое. И оно длилось, это жестокое время, чуть ли не до XVII-го века. Но рядом с этим абсолютно фантастическое представление о пространстве. Такое мы наблюдаем, пожалуй, еще только в китайской живописи и вообще—в китайском миропонимании. Но ведь Япония и есть прививка китайцев, которая потом отпочковалась и превратилась в свою собственную культуру, и дальше уже китайцы многое брали у японцев.

Но если сопоставлять с Европой, то сравнение будет, конечно, не в пользу Европы. Европа слишком кичится своими знаниями, своими учеными, своей литературой... Хотя все это уже было в Японии. Возьмите, к примеру, прозу. То, что, допустим, писал Стендаль, с которого началась, как утверждают, новая проза, породившая целую плеяду писателей, Япония знала уже в XVII веке. У того же Мацуо Басё. Это же чистая проза, и такой высоты и простоты, о какой в Европе и не помышляли. Но в Европе и смыслы были другие. Конечно, и в Европе появлялись такие вещи, как, допустим, «Опыты» Монтеня. Но я полагаю, что по качеству, по плотности ощущения жизни в Японии в этом смысле все было гораздо острее и более открыто. Здесь, я бы сказал, *пушкинское* начало. Меня всегда поражает пушкинская фраза:

«Казалось, дождь идти хотел...»

или:

«Погода становилась хуже...»

Куда прозаичнее! И вот Япония этим же качеством пронизана. А это ведь XVII век... И когда читаешь эту прозу, то остается только развести руками, только остановиться в безмолвии и не понимать, как это вообще могло быть.

О чем они пишут? А ничего глобально-го. Лишь о том, что устал в пути. Что шляпа вся растрепанная, и ее можно выбросить. Что кафтан или кимоно порвались. Что сижу и выбиваю вшей... И в этих простых сложениях сразу вдруг прорастает другая жизнь, другое ее качество.

—Лично для меня образцом этого является одна записка в «Записках от скуки»...

—Я это не читал.

—Это литературный памятник XIV века. Дневник, приписываемый некоему монаху-отшельнику Кэнко-хоси. И там есть такая записка:

*«Однажды утром, когда шел изумительный снег, мне нужно было сообщить кое-что одному человеку, и я отправил ему письмо, в котором, однако, ничего не написал о снегопаде.*

*«Можно ли понять,—написал он мне в ответ,—чего хочет человек, который до такой степени лишен вкуса, что ни словом не обмолвился, как ему понравился этот снег. Сердце ваше еще и еще раз достойно сожаления».*

—Да, это абсолютная Япония. В интервью журналу «Искусство кино» (2004, № 4), где я тоже рассказывал об участии в этом японском проекте, я привел пример с доктором: как отличается работа японского лекаря, пришедшего к больному пациенту, от работы, допустим, французского доктора. Французский доктор... ну, мы же видели картинки всех этих голландцев, французов и др. с посещением доктором больного... Доктор стоит и рассматривает в колбе мочу пациента. Иными словами, подход прагматический. А в Японии врач ведет себя по-другому. Он будет говорить о цветах, о том, какой пошел снег и какая луна... О болезни ни слова. И болезнь,—сказал я в том интервью,—которой не было отдано почтение, просто обидится и уйдет. Так достигается выздоровление. Поэтому то, что Вы процитировали,—это абсолютная Япония.

Ну, а дальше, конечно, пошло немислимое напряжение. Потому что, как ни готовь-





ся, как ни погружайся в материал, все равно трудно войти в это пространство. Нет ничего проще начать заниматься этойкой псевдо-Японией. Это было нами сразу категорически отвергнуто, и я сказал Франческе (она была художником на этом фильме): никакой «японщины»! Никаких указаний на то, как мы хорошо знаем, как сделана эта обувь, как завязываются японские сандалии и всё

такое. Хотя все это все равно надо было знать, и я просил, чтобы японцы прислали мне материал. Но потом, изучив его, надо было просто отскочить в сторону, поскольку не в этом дело. Правда, в чем дело, я так и не знаю. Надо было проявить то, что невозможно проявить.

Есть стихи. Басё предпослал им небольшое прозаическое вступление. Японские хайку вообще часто предваряются прозаической строфой, причем в этой строфе может быть и 20 и 30 строк. В данном случае предупреждение звучит так: «Мне невольно пришел на память мастер “безумных стихов” Тикусай, бродивший в былые дни по этой дороге». А дальше Басё пишет:

«Безумные стихи»... Осенний вихрь...  
О, как же я теперь в своих лохмотьях  
На Тикусая нищего похож!

Кто такой Тикусай? Это вымышленный персонаж, слегка мифологизированный. Японцы его придумали для себя. Он у них несет определенную функцию, подобно нашему народному домовому. Он—аптекарь. Живет в каком-то городе. Как будто бы лечит. На самом деле ни черта он не лечит, он вообще плохой лекарь. Но как человек... Веселый, душошлеп, трепач. Настраивает на очень хороший лад. Я понимаю, что японцы хотели выразить в нем свой идеал. Он—то, что хотелось бы видеть японцам внутри себя, вокруг себя, в своем ближнем. Такова, собственно говоря, его суть. Может, я ошибаюсь в деталях, но для меня данный персонаж значит именно это. И вот, понимаете, какая у него реальность, если Басё пишет: «...Тикусай, бродивший в былые дни по этой дороге».

Называется цикл—«Зимний день». Он представляет собой так называемое «рёнку»—сцепленные строфы. Это что что-то вроде буриме. Садятся поэты в круг и сочиняют стихи. На этот счет есть много рисунков, на которых изображены собравшиеся для сочинения рёнку. Есть даже рисунок, где среди поэтов сам Басё. Первые стихи должен сочинить мастер, в данном случае Басё. Он сочиняет свои три строки и пускает их по кругу. Второй может сочинить нечто диалектическое по отношению к первым стихам, а третий может взять по строке из первого и второго стиха. Причем, первый сочиняет «хокку»—так называются первые три строки. Часто спрашивают, как правильно произносить: «хокку» или «хайку». Правильно и то и другое. «Хокку» называются первые стихи в цикле «рёнку». Так вот после первых трех

строк второй может сочинить две строки. Третий опять три, и в таком вот ритме рёнку может пробежать по кругу и дойти опять до Басё, и тот сочиняет завершающие стихи. Но каждый из поэтов может пользоваться строкой предыдущего поэта, включая ее в свой стих и смысл. Такова суть этого цикла.

Название—«Зимний день»—сразу настроило меня на определенный лад. Я еще не знал, какие стихи из этого цикла выпадут мне, но уже сочинил маленький сюжет. Дом, на жаровне какая-то еда... А там так устроено, что жаровня в центре передней части дома, естественно закрытой сёдзи (там и зимой в крестьянских домах от холода охраняла только эта тонкая перегородка с натянутой бумагой). Даже там, где идет снег, и погода может быть минусовой, дома именно такие. И вот представьте себе: жаровня, на ней что-то жарится—допустим, мясо с овощами. И мальчик стоит над жаровней, чтобы палочками крутить то, что жарится. Мы слышим, как оно шипит. И вдруг мальчик поднимает глаза и видит в открытое окно, как в горах начинает идти снег. А картина действительно может быть такой: рыжий осенний холм и над ним падает снег. Картина невероятной красоты. Мальчик стоит и смотрит. В это время заходит взрослый (он внес в дом дрова), улавливает запах горелого, подбегает к жаровне, начинает ругать мальчика, хватая чайник, заливает это всё, и мы слышим, как оно шипит... И вдруг он тоже посмотрел на горы, где падает снег. Он стоит, смотрит, вода из чайника льется на жаровню... И мальчик—он смотрит то на жаровню, то на взрослого, то опять на холм... Вот такой сюжет.

Японцы пришли в ужас, потому что в стихах, ничего похожего не было. И вообще, хотя цикл называется «Зимний день», зима по сюжету значительно позже, а начинается всё с осени. Значит, надо было придумывать что-то другое. Вообще я плохо сочиняю сюжеты. Я, конечно, могу сочинить многое из того, что делается, но как раз это меня не привлекает. На самом деле сочинять сюжеты трудно, если под «сюжетом» понимать не



историю, а нечто раскрывающееся по какой-то внутренней энергии, в каком-то внутреннем самодвижении. Это уже поэзия, и там начинаются свои законы. И когда внутри простого сюжета начинаются подвижки, которые начинают передвигать все остальные линии, значит степень плотности материала велика. Значит, сюжет находится в правильном потоке энергии.

Короче говоря, когда я получил стихи, я начал сочинять нечто новое, и японцы были удивлены тому, что я им предложил. А я придумал, что Басё и Тикусай встречаются. Японцы мне говорят: нам это никогда в голову не приходило. Но мне-то в голову пришло просто по невежеству. Я не знал, что они не могли встретиться, и посадил их вместе. Они знакомятся, сидят рядом друг с другом, Басё в это время высккивает в своем кимоно вшей и давит их. А Тикусай заинтересован его занятием. Затем Басё обнаруживает дырки в своем платье. Такие же дырки обнаруживает в своем платье Тикусай, и они друг другу их показывают. Потом они обмениваются шляпами. Тикусай дает Басё свою, более старую, забирая у того его дырявую. И они расходятся. Поднимается ветер. С Тикусая срывает шляпу, он бежит за ней, потом нанизывает ее на свой посох, рассматривает. Видит, какая она дырявая, бросает ее на ветер, и она летит над деревьями. И гудит монастырский колокол. Вот, собственно, весь сюжет. Маленький, как видите. Но я, конечно, не уложился в тридцать секунд. У меня это всё растянулось, по-моему, минуты на полторы. Недовольный тем, что сделал, я уже для себя переснял его, в результате получился трехминутный кусок. У японцев идет полутораминутный. Я им показывал окончательный вариант, и они даже предполагают его купить.

Вспоминаю, как мы с Франческой сидели и буквально выкладывали цветовой коллаж, следя за тем, чтобы не было этакой избыточной цветовой наглости, чтобы один цвет входил в другой естественно. Это как угол избы, когда бревна входят друг в друга, в пазы, и крепко сидят. Сложность подобных коротких фильмов, да и вообще сложность в мультипликационном изображении состоит в том, что цвет в цвет должен входить, как в паз. А если еще и третий цвет, то совсем сложно, потому что это уже другое цветовое строение. Конструкция должна быть очень жесткой. Если говорить о сегодняшнем кино, в частности о мультипликации, то у меня такое впечатление, что никто вообще не догадывается, что кино имеет внутреннюю конструкцию. Что очень хорошо знали еще в 1910-е годы, когда к кино только-только подбирались. Но так как предыдущая культура набрала большую энергию, то ее суть, ее принципы—литературные, живописные—естественно, перешли и в кинематограф. Для меня тут нет ничего удивительного. И вот тот конструктивный подход к понятию кинокадра и, кроме того, обожаемая мною узость возможностей по-иному настраивают мысль, она начинает работать в совершенно другом пространстве. Ты не растекаешься в необозримой свободе, где уже делать, собственно говоря, и нечего. Сегодня у кинематографиста возникает ложное ощущение успеха, поскольку видео и компьютер дают безграничные возможности. А я повторяю одно и то же: дайте человеку ржавые рельсы, неповоротливую камеру Пате, и пусть снимает. И вот тогда проявится, кто есть кто. В этом смысле мультипликация, казалось бы, сама себя должна держать в узких рамках, поскольку она не всеядна. Но, к сожалению, она стала сегодня всеядна, потому что у нее

теперь есть компьютер! Он дает такое ощущение грешной свободы, такой провал этой свободы, ты в нее падаешь, как в яму, и летишь, не зная, где останешься. Но как только ты себя начинаешь ограничивать, ты попадаешь в пространство, где должен мыслить конструктивно.

О чем говорить! Можно взять любую икону. Канон дает тебе резкое ограничение. Но, как ни странно, при этом почему-то есть Дионисий, есть византийская школа, есть Рублев, есть Феофан Грек. Каждая крупная личность, помещаясь в этот канон, все равно создает свою школу, никуда не денешься. Но без канона нельзя. Ты сам себе должен его создать. Любая композиция имеет свои внутренние правила, которые ты сам, конечно, создаешь. Есть некие общие правила, но есть правила, которые создаются здесь, в данный момент, поскольку это является плодом *твоего* сознания. Поэтому мы и вели войну с цветом. Война была сложная. Хотя сейчас, я думаю, любой посмотревший фильм на это даже не обратит внимание. Но вот я показывал фильм одной замечательной, тонкой художнице—Ирине Затуловской, которую давно хорошо знаю, и она сразу оценила конструктивное цветовое сложение, потому что сама с этим воюет и знает, что это такое. Что такое получить на пространстве прямоугольника гармоническую композицию. Когда ничто ни на что не давит. Когда все находится в том самом необходимом равновесии, которое только одно и создает качество художественного произведения, т.е. в конце концов гармонию. Тут не важно, драматическая ситуация развивается внутри этого прямоугольника или ты пишешь обычный натюрморт, как, допустим, Моранди на протяжении тридцати или сорока лет бесконечно писал одни и те же натюрморты. Он создавал гармоническое пространство, которое потом можно сравнивать и с музыкой, и с поэзией, с чем угодно. Когда в изобразительное пространство входит параллельное искусство. Когда ты находишься под облучением ритма стиха или ритма музыкального. Я вспоминаю, когда мы, наконец, нашли этот узел, когда это всё связалось и соединилось в одно целое, шипы вошли в свой паз, я потом сказал: «Франя, мы же взяли классическую цветовую гамму рублевской “Троицы”». Так оно и есть: золотистый, голубой и темно-коричневый. На этих цветах строится вся композиция.

Казалось бы, легко можно было пойти по другому пути. Перебрать уже существующие каноны. Но ведь это же разные вещи. Одно дело—созданное под внутренним—интеллектуальным, чувственным—давлением и другое дело—взять готовый образец и развить. Тут появляется опять та самая ненужная свобода и мягкотелость самого действия. Когда ты находишься в этом пространстве, идешь по этой дороге, то, помимо того, что ты ищешь цветовые расклады, чтобы соединить, ты одновременно еще ищешь и игровые моменты, которые тоже важны. Один цвет входит в другой, один на фоне другого, а к этому добавляется еще композиционная игра, в которой тоже есть своя сложность, особенно когда перед тобой два персонажа, вот они, открыты, их ни за что не спрячешь. Соединение цветовой конструкции, композиционной, графической, игровой—всё должно быть завязано в один узел, и тогда ты получишь вполне художественный результат.

— А весь цикл? Все тридцать шесть фильмов? С ними нужно было как-то согласовываться? Были ли какие-то общие установки?

—Нет. Я как раз задавал им этот вопрос. Спрашивал: здесь что, будет целое?—Нет,—говорили они,—каждый делает свое. Я думаю, что они поступили так напрасно. Мне кажется, что можно было бы все-таки подумать о целом, обо всех 36 фильмах. Однако получилось не так. Далеко не все фильмы в этом ряду равноценны. Большинство фильмов сделано только потому, что режиссер—профессионал, но не потому, что его интересовала сама глубина стиха и возможность перевести ее в изобразительное действие. Полагаю, что надо было, наверное, искать некоторые точки сцепок, как, собственно, в самом «рѣнку».

К этому еще один момент прибавляется—звуковой. К сожалению, я не смог по-настоящему проработать звук. Ну, во-первых, музыка. Музыкой занимался японский композитор, писавший ее для всего цикла. Мне же нужна была вполне определенная музыка. Гортанные народные песни. Этакая «дурость» звучания, которая пересекалась бы с «дуростью» самого действия. При этом не просто вторила бы действию, рифмовала бы действие, а надо было бы найти нечто, что могло быть контрапунктом. Не просто контрапункт (это слишком механически сказанное слово). Музыка должна была пройти сквозь изобразительный и цветовой ряд и дать этому действию что-то вроде эха. И чтобы она была слышна зрителю. Чтобы, слыша ее, зритель воспринимал музыкальный строй, как то невысказанное или непроявленное, что мы читаем в стихах. Та самая скрытая за строкой реальность—не только за строкой стихотворной, а вообще за литературной, за словом,—которая только и делает литературное произведение по-настоящему великим, поскольку не сдерживает фантазии читателя. Внутри она расширяется в любую сторону, и ни один читатель не сможет конкретно обозначить эту реальность. Тут можно вспомнить и Марселя Пруста, и, безусловно, Толстого, многие его лирические отступления.

Кинематограф... что говорить, для меня это самый страшный вопрос и всегда самая отчаянная борьба—убить изображение. Казалось бы, режиссер, художник, мультипликатор заботятся об изобразительной стороне фильма. Но один прилежно заботится ради внешней красоты, ради внешнего правдоподобия, ради внешней обласканныости, ее физиологического воздействия на зрение, на подкорку и всё прочее, а для меня борьба с изображением, или *за* изображение,—это желание его убить, уничтожить, до такой степени, когда оно перестает существовать как таковое и когда сквозь изображение по мере продвижения фильма начинает звучать что-то другое. В коротком фильме, каком-нибудь скетче или комиксовой ситуации, сама динамика комикса не дает возможности утвердиться этому изображению. Зритель не сосредоточивается на линии, он сосредоточивается на остроумии, и оно сразу всё перешибает, мгновенно отодвигает в сторону, вглубь собственно изобразительную систему. Когда же фильм развивается медленно, задача многократно усложняется, поскольку изображение находится постоянно перед зрителем и постоянно назойливо ему напоминает о себе. Чтобы преодолеть эту назойливость, нужны невероятные усилия.

Со звуком появляются дополнительные сложности. В данном случае мне хотелось, чтобы изобразительная простота и простота самого действия совпали с гортанностью звучания музыкального. Чтобы там не было ни-

какой японщины, никакого псевдо-японского восприятия. Но как раз это и прозвучало. Я не могу все это слушать. Резо Габриадзе, которому я показал трехминутный фильм, сказал мне: «Слушай, Юра, я понимаю, о какой музыке ты говоришь. Возьми грузинскую многоголосую песню. Там есть такие, в этом смысле, “дурные” крики, что они могут очень хорошо совпасть». Он мне привез запись, поеду к нему послушать.

—*А другие фильмы этого цикла Вы видели?*

—Видел. Есть очень интересные. Из России в проекте принимал участие Александр Петров. Из Японии, я уже сказал, Кихатино Кавамото, знаменитый японский режиссер. Он уже человек в возрасте, ему около восьмидесяти, но более веселого и по-детски простодушного человека, с открытым глазом к миру, я вообще не встречал. Я ему сказал, что ты можешь совершенно спокойно показывать всюду фотографию, где тебе три года, потому что нет никакой разницы: ты был без волосиков тогда и без волосиков сейчас. Кто же там еще был? Аниматоры из Китая, из Бельгии, из Канады, из Англии... Очень хороший английский режиссер Марк Миккер, и он сделал очень хороший сюжет.

—*Тем не менее, этот проект, как я понял, целостности не представляет.*

—Нет, не представляет. Хотя продается этот цикл, естественно, комплектом, все 36 фильмов. В Японии он идет с успехом. Но я также знаю, что специалисты по японскому стижу критически к нему отнеслись, утверждая, что никто не имеет права вторгаться в эту область. Думаю, что дело не в праве экранизировать Басё, а во внутренней конструктивности, вот она не была выдержана. Японцы устроили некое голосование, и в результате мой фильм поместили на первое место. Они говорят, что, если бы мы не знали, что это делал европеец, мы бы никогда не подумали, что это сделал не японец.

Повторяю еще раз: ни Франческа, ни я не старались добиваться никакой японщины. Однако есть некие общие принципы. Если, скажем, у кино рукав широкий, значит он и должен быть широкий, и тут не может быть никаких ошибок. Это общие принципы. Но дальше все эти принципы заканчивались, и начиналось другое.

Сложность, конечно, была с портретом героев. Но тут помогли обстоятельства. Что касается Тикусая, то он рисовался быстрее, поскольку по сути своей более гротесковый. Однако и в нем не все сразу улавливалось. Как-то попалась мне на глаза телепередача о Геннадии Рождественском. Опять меня спасает этот необыкновенный человек. Мы записали на видео, как он дирижировал музыкой Шнитке к гоголевским произведениям. Так как оператор снимал его с лица, через оркестр, зрителю открывалось необыкновенное зрелище. Его можно покадрово смотреть бесконечно. Это как пейзаж, который меняется на твоих глазах. Такое лицо у Геннадия Рождественского, когда он дирижирует. Фантастическое! Мы сделали штук сорок фотографий, которые я все время рассматриваю. Но сначала я его зарисовал. Передача шла по пятому каналу, я смотрел ее и рисовал. Сделал несколько рисунков и показал Франческе. Потом позвонил знакомому на канал «Культура»: у вас, мол, была такого-то числа такая-то передача, не могли бы вы мне переписать ее на кассету? Они мне переписали, а уже с

этой кассеты оператор фильма Максим Граник отпечатал эти фотографии, и мы их подолгу рассматривали. Таким образом, для Тикусая у нас был прототип. Надеюсь, Геннадий Рождественский не обидится, что мы взяли его лицо в качестве некоего прототипа. Правда, никакой точности в переносе черт нет, но суть его поведения очень хорошо подошла для нашего придурка. То, как он участвовал в музыке, в этих музыкальных штрихах, и как лицо у него превращалось в музыкальное сочинение.

Что касается Басё, то тут было гораздо сложнее. Во-первых, не существует абсолютно достоверного портрета Басё, хотя их много. Есть даже некий академический портрет, который является каноническим. Потом был такой замечательный поэт Буссон, который жил позже Басё, у него есть целый цикл путевых записок и «Путешествие Басё», к тому же он много рисовал Басё. Рисовал он великолепно. Вот опять сравнение с Европой. То, что Пикассо или там Тулуз-Лотрек делали в XX веке, у Буссона уже было, а ведь это век XVIII-й. Я сделал на ксероксе увеличение рисунков Буссона, и он нам, несомненно, помогал—в нахождении образа героя и всего, что с ним связано. А еще опять помог телевизор. Однажды я включил его, а там передача: сидит человек с великолепным лицом и что-то говорит. Необыкновенно красивое аристократическое лицо. Я говорю: «Франя, кто это? Что это?!» И тогда вдруг мы понимаем, что это знаменитый грузинский писатель Чабуа Америкджиби. Идет интервью с ним. И я опять позвонил на телеканал, попросил, чтобы мне переписали это интервью. Необыкновенной красоты лицо. Этот человек и был началом нашего персонажа. Кроме того, я пересмотрел фотографии Шостаковича. У него тоже необыкновенно выразительное лицо, всё дрожит и вибрирует, как у скаковой лошади перед заездом. Все находится в напряжении, постоянном, непрерывном, в каком-то внутреннем лицезовом обмене. По лицу его бродит музыка. Может быть, это тик, но какой-то музыкальный тик. Словом, необыкновенное лицо. Да, собственно, вот оно (*показывает на фотографию, висящую на стене*)... Я вспоминаю, как мы бились над лицом поэта в «Сказке сказок», потому что понимали: не должно быть никаких внешних атрибутов, которые так остроумно высмеяны в портрете Козьмы Пруткове. Тут должна быть драматургия лица, и это самое сложное: по внешности описать драматургию поведения. Так вот лицо поэта в «Сказке сказок»—это драматургия поведения, скрытая от нас. И лицо Чабуа Америкджиби, которое, в этом смысле, очень сильно помогло нам в нахождении облика Басё. Мы много его рисовали. От того же самого Чабуа Америкджиби до улыбки Михаила Ромма. Помните ее?

—*Конечно, помню.*

—Он очень смешной. И—необыкновенно выразительный. Даже по мгновенной фотографии можно понять, к т о смеется... Так что видите, какие разбросы у нас были. Еще я вспоминал Пастернака, его глаза и пухлые губы... А по-настоящему этот персонаж начал развиваться после того как нашлась одна маленькая деталь: я чуть больше, чем положено, искривил его рот, как будто у него парез, и сразу всё стало на место. Хотя, казалось бы, ничего не изменилось. В этом загадка искусства.

*Август 2005*