

# Экранизация эссе "Полторы комнаты" И. Бродского

---

Štivecvić, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:213990>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***ЭКРАНИЗАЦИЯ ЭССЕ «ПОЛТОРЫ КОМНАТЫ» И. БРОДСКОГО***

studentica: Sara Štivecvić

mentorica: dr. sc. Ivana Peruško, doc.

ak. god.: 2021/2022.

U Zagrebu 26. listopada 2021. godine

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***THE ADAPTATION OF THE ESSAY "ROOM AND A HALF" BY J. BRODSKY***

studentica: Sara Štivarčić

mentorica: dr. sc. Ivana Peruško, doc.

ak. god.: 2021/2022.

U Zagrebu 26. listopada 2021. godine



## Содержание

1. Введение.....	1
1.1. Биография Иосифа Бродского .....	2
2. Теория экранизации .....	3
2.1. Экранизация эссе <i>Полторы комнаты</i> .....	7
2.1.1. Память и свобода .....	11
3. Зооморфный код.....	12
4. Советский мир.....	15
4.1. Культ личности .....	19
4.2. Коммунальная квартира.....	21
4.3. Ностальгия.....	23
5. Стихотворения И. Бродского .....	25
6. Заключение .....	29
7. Список источников и литературы .....	30

## 1. Введение

Иосиф Александрович Бродский, русско-американский поэт, в 1985 году написал автобиографическое эссе *Полторы комнаты* (англ. *Room and a Half*). Полторы комнаты – это единица пространства, которая сыграла важную роль в жизни поэта. Это был дом его семьи с 1955 года, который Бродский навсегда покинул в 1972 году. Эссе Бродского наполнено описаниями этих полутора комнат, которые у писателя вызывают многочисленные воспоминания о детстве, о родителях и о родном городе – Ленинграде, то есть Санкт-Петербурге. Светлана Бойм, анализируя концепт ностальгии в автобиографических произведениях *Меньше единицы* и *Полторы комнаты* Бродского, утверждает следующее: «Какую автобиографию можно написать с точки зрения того, кто “меньше единицы” и место обитания которого – “полторы комнаты”? Бродский любит названия, содержащие “единицу”, которая неединична, которая больше или меньше статистической или бюрократической удельной величины идентичности и пространства» (Бойм 2019: 563–564). Приведенная цитата поможет создать «портрет Бродского». Необходимо подчеркнуть, что «портрет Бродского» не подразумевает перечисление биографических данных или описывание его творчества, а сочетание разнообразных осколков, которые творят его личность. Режиссер А. Хржановский в интервью *Российской газете* сказал: «Я не хотел бы, чтобы фильм воспринимали как фильм “о Бродском”. Это фильм по литературным сочинениям Бродского, по его рисункам, по материалам его биографии, но прежде всего он инспирирован прозой Бродского» (Дмитревская, эл публ.).

Данная дипломная работа посвящена анализу экранизации эссе *Полторы комнаты* Иосифа Бродского, то есть фильму *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину* Андрея Хржановского. Цель работы – анализировать разные аспекты экранизации, которая представляет собой «сложный гибрид конкретных пространственных и вещественных примет, описанных в эссе, и метафорического слоя, развернутого из стихов и биографических текстов» (Бибина 2017: 467). В фильме можно выделить три основных мира: биографический, поэтический и общий, то есть советский. Кроме того, в фильме существуют три повествовательные линии – «линия реальности, линия воспоминания и линия фантазии (мечты, поэзии)» (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 66). Эти повествовательные линии переплетаются, но они независимы друг от друга.

Следует отметить, что в данной работе экранизация Хржановского воспринимается как совершенно новое произведение, которое «выросло» из одноименного литературного источника. Другими словами, целью данной дипломной работы является выяснение сходств, разниц и приемов, которыми режиссер Хржановский пользовался при образовании художественного и биографического портрета поэта в кино нарратив.

Предлагаемая дипломная работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованных источников и литературы. Первая глава посвящена короткому ознакомлению с теоретическими основами, необходимыми для понимания и анализа любой экранизаций, а в том числе и особенностей фильма *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину*. Главными источниками являются исследования Р. Якобсона, У. Эко, О. Аронсона, Н. Зоркой и Л. Нехорошева. Вторая глава посвящена анализу ярко выраженного зооморфного кода, основой которого является исследование Л. В. Кузнецовой. В третьей главе анализируется советский мир и его мифы, а особое внимание уделено реалиям Советского Союза – культу личности, коммунальной квартире – и проблеме ностальгии. В последней главе рассмотрены некоторые стихотворения Бродского, которые сыграли важную роль в фильме Хржановского. Главным источником экранизации в данной дипломной работе являются исследования Л. В. Кузнецовой (*Зооморфный код в кинематографе Андрея Хржановского*), С. Бойм (*Будущее ностальгии*) и И. В. Бибиной (*Биографический текст в литературе и кино: «Полторы комнаты» И. Бродского и А. Хржановского*), а также статьи Д. Лугарич Вукас, С. В. Соколова, О. Аронсона и пр.

### **1.1. Биография Иосифа Бродского**

Биография Бродского стала важным пластом фильма Хржановского и поэтому нужно привести некоторые биографические данные. И. А. Бродский родился 1940 года в Ленинграде в еврейской семье. После войны, в 1955 году, его семья получила «полторы комнаты» в коммунальной квартире в доме Мурузи. В начале шестидесятых годов Бродский появился на ленинградской литературной сцене, а уже в 1963 в газете *Вечерний Ленинград* появилась статья *Окололитературный трутень*, в которой авторы обвинили Бродского за паразитический образ жизни. В 1964 году суд приговорил Бродского к высылке на пять лет и на принудительный труд в деревне Норинская (Архангельская область). В 1972 году Бродского вызвали в Отдел виз и регистрации и поставили его

перед выбором: немедленная эмиграция или горячие денёчки? Поэт выбрал эмиграцию и того же года вылетел из Ленинграда (в который никогда не вернулся) в США, где умер в 1996 году. Бродского считают русским и американским писателем, так как на русском языке преимущественно писал поэзию, а на английском эссеистику. В 1987 году Бродский получил Нобелевскую премию по литературе «за всеобъемлющую литературную деятельность, отличающуюся ясностью мысли и поэтической интенсивностью» (Редичка, эл. публ.).

Что касается языка Бродского, надо заметить, что его язык отражает усвоенную им мировую культуру, а поэтическая речь образует творческий поток, который художественно оформляет события жизни (Соколов, 2010). На социально-философские верования Бродского, по мнению Соколова, большое влияние оказали: Вторая мировая война (Великая Отечественная война), советское общество, психиатрическая больница и ссылка в деревню Норинская, высылка из СССР. Соколов уверен, что Бродский рассматривал мир как место борьбы оппозиций, как например, *случайность – необходимость, время – пространство, движение – покой, мудрость – абсурд*. Одним из ключевых мотивов его творчества является память, которая ассоциируется с бессмертием. Для Бродского характерна ирония, с помощью которой он «видит комическое в печальном и печальное в комическом» (Соколов 2010: 136). Именно ирония, выражаемая литературой по отношению к государству, в этом случае к Советскому Союзу, является реакцией постоянного/бесконечного по отношению к временному/ограниченному – как утверждал сам Бродский.

## **2. Теория экранизации**

Вопрос о том является ли экранизация переводом привлекает внимание многочисленных исследователей, особенно филологов. Роман Якобсон утверждает, что «значением любого лингвистического знака является его перевод в другой знак», и предлагает три вида перевода, который для него является эквивалентом интерпретации (Якобсон 1978: 17). Первый вид перевода – это внутриязыковой перевод, который относится к переводу вербальных знаков в другие вербальные знаки того же языка. Второй вид – это межъязыковой перевод, которым вербальный знак одного языка переводится на вербальный знак другого языка. Последним видом перевода является



межсемиотический перевод, то есть перевод вербального знака в невербальную систему, как например в музыку, танец, кино или живопись (Якобсон, 1978).

Умберто Эко считает, что в любой экранизации можно обнаружить «элементы фабулы, психологические характеристики персонажей, некую атмосферу» произведения, но не «эквивалент языку писателя» (Эко 2006: 22). Свою «скептическую» позицию, как ее определяет исследователь Нерор, к интерсемиотическому (межсемиотическому) переводу, Эко объясняет тем, что для него экранизацию невозможно назвать переводом, так как она, чаще всего, становится трансмутацией или адаптацией (Эко, 2006). Валерий Мильдон согласен с тем, что «у каждого вида искусства есть свои возможности, недоступные для другого вида» и у каждого вида искусства существует что-то непереводимое на язык другого вида (Мильдон 2011: 10). «Оправданность» перевода с одного художественного языка на другой Мильдон находит «только в тех случаях, когда средствами одного языка мы находим (или понимаем) то, чего не видим, не понимаем средствами другого» (Мильдон 2011: 12). Таким образом, экранизация не является интерпретацией, а возможностью «увидеть в знакомом материале еще что-то, о чем прежде я не догадывался» (Мильдон 2011: 12). Разницу между интерпретацией и экранизацией Мильдон объясняет следующим образом: экранизация зрителю открывает неведомые смыслы в известном литературном тексте, а интерпретация знакомит человека с мнением автора фильма о литературном тексте.

В статье *Столкновение экранизаций* Олег Аронсон (2002) отметил, что в экранизации появляются два языка – язык литературного произведения и язык визуальных образов, то есть кинематографический язык. Аронсон считает, что кинематографический язык представляет собой вариацию внутри литературного языка, где «кинматограф как “второй язык” выполняет роль “воображения”» (Аронсон, эл. публ.). Третий язык может появиться только тогда, «когда мы осознаем всю зависимость фильма от литературного источника» (Аронсон, эл. публ.). Иначе говоря, экранизация признает свою адаптивную функцию, но все-таки в экранизации существует и отказ от первенства оригинала. Третий язык возникает как реакция на то, что невозможно перевести в экранные образы. На самом деле это не язык в привычном значении, потому что его синтаксис и грамматика динамичны и подчиняются только закону коммуникации. Третий язык – это «язык человеческой общности, возникающей до того, как она институализируется, получая для себя многочисленные социальные знаки – литературные или культурные, политические или религиозные» (Аронсон, эл. публ.).

Аронсон обращает внимание на неявные предпосылки, которые ограничивают возможности осмысления феномена экранизации. Во-первых, восприятие экранизации как экранного воплощения литературного источника отдает предпочтение литературному произведению, то есть оригиналу перед его копией, которая определяется как «вторичная». Во-вторых, «сопоставление литературного источника и его кинематографической версии провоцирует на установление системы сходств и различий», в итоге чего оценка экранизации осуществляется из их близости (верности оригиналу) или их отличия (свободы интерпретации) (Аронсон, эл. публ.). Верность оригиналу – это соответствие духу или словесному уровню оригинала, а свобода интерпретации – это указание на различие между литературным оригиналом и фильмом. В такой системе сходств и различий кинематографический язык оказывается «вторичным». Для Аронсона еще одной основой для размышлений об экранизации является лингвистическая модель языка и поэтому отношение сходства между литературным произведением и фильмом является преобладающим. «Истина оригинала», по мнению Аронсона, требует от фильма установление некоторого соответствия оригиналу.

Аронсон утверждает, что об экранизации в терминах перевода можно, и даже необходимо, говорить только тогда, когда подчеркивается непереводаемость, то есть отсутствие соответствия. Таким образом, подражание оригинала не копирование или имитация, а нахождение *потенциального перевода*, способного ухватить нерепрезентируемое оригинала. Кинематограф через экранизацию обнаруживает «ограниченность и необоснованность многих властных претензий литературы, литературного произведения», а также проявляется литературоцентричность культуры и искусства (Аронсон 2002 а), эл. публ.). Именно указание на эту недостаточность литературного оригинала дает ему возможность «продлить жизнь в иной сфере, в иное время» (Аронсон 2002 а), эл. публ.).

В своем исследовании Нея Зоркая различает четыре вида экранизации, которые существуют синхронно: экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация и экранизация-фантазия, которая еще называется экранизация «по мотивам» (Зоркая, 2006). Экранизация-лубок, по мнению Зоркой, представляет собой кино без кино, то есть перенос литературного лубка на экран, потому что такое кино пренебрегает индивидуальным авторством режиссера. С другой стороны, экранизация-иллюстрация ориентирована «на книжную графику и съемку профессиональных

театральных спектаклей» и, в отличие от кинолубка, не подгоняет «литературный текст под свои каноны» (Зоркая 2006: 38). Последний тип экранизации, экранизация-фантазия, распространился в 1920-е годы, когда «осознается как существующее второе – кинематографическое – авторство» (2006: 36). С другой стороны, Леонид Нехорошев определяет экранизацию как «образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно – *образ*» (Нехорошев, эл. публ.). Это значит, что авторы экранизации «воспринимают, осмысливают первоисточник и воссоздают его образ средствами другого вида искусства» (Нехорошев, эл. публ.). Типология экранизации Нехорошева подобна типологии Зоркой, но разница в том, что Нехорошев выделяет три вида экранизации: пересказ-иллюстрация, новое прочтение и переложение.

«Пересказ-иллюстрация» является репродуктивным способом экранизации, и он полностью соответствует термину «экранизация-иллюстрация» Зоркой, то есть это такая экранизация, в которой «не используются в должной степени специфические преимущества киноискусства и [...] теряются достоинства прозаического текста», что имеет результатом неуспешные экранизации (Нехорошев, эл. публ.). Термин «новое прочтение» соответствует фильму, в титрах которого написаны подзаголовки «по мотивам», «на основе» или «вариации на тему», что указывает на «активное внедрение авторов-кинематографистов в ткань первоисточника» (Нехорошев, эл. публ.). Другими словами, режиссеры считают литературный первоисточник материалом «для создания *своего* фильма» (Нехорошев, эл. публ.). Можно заключить, что «новое прочтение» Нехорошева является «экранизацией-фантазией» у Зоркой. Переложение, как и новое прочтение активно преобразует литературный первоисточник, но разница между ними заключается в том, что «цель экранизаторов при “переложении” состоит не в создании своего фильма на материале оригинала, а в донесении до зрителя сути классического произведения, особенностей писательского стиля, духа оригинала» (Нехорошев, эл. публ.). В конце Нехорошев утверждает, что «переложение» представляет собой «понимание фильма-экранизации как *образа литературного произведения*» (Нехорошев, эл. публ.). Подобно утверждает и Зоркая: «Адекватного не бывает. Бывает – иное. Свое прочтение. Кинематографическая версия другого – второго – творца» (Зоркая 2006: 45).

Чтобы перевод литературного текста в киноязык удался, важную роль играет визуализация того, что в литературном произведении выражено словесно – утверждает Л. Кузнецова в статье *Зооморфный код в кинематографе Андрея Хржановского*. Но

поднимается вопрос каким образом происходит визуализация словесного? На примере экранизации *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину* А. Хржановского показаны визуализация и остальные способы переноса литературного произведения в кино нарратив.

## 2.1. Экранизация эссе *Полторы комнаты*

Эссе *Полторы комнаты* было написано Бродским, когда он уже 13 лет находился в эмиграции, а «толчком к написанию этого текста явилась смерть родителей, с которыми поэт не виделся с самого отъезда» (Бибина 2017: 465). Эссе был написан на английском языке, а Бродский это объясняет следующими словами: «Я пишу о них по-английски, ибо хочу даровать им резерв свободы; резерв, растущий вместе с числом тех, кто прочесть это» (Бродский 2002: 27). Иначе говоря, цель эссе – запечатлеть и почтить усопших родителей. Еще одна возможная причина писания на английском языке – существует «нечто, что может быть написано только на иностранном языке: эти моменты не утрачиваются при переводе, а напротив – делаются понятными с его помощью» (Бойм 2019: 585). Бродский в эссе соглашается с тем, что язык не является эквивалентом государству, но не может писать о своих родителях на языке, на котором им постоянно запрещали навестить своего единственного сына в США. Кроме того, для Бродского английский язык является продолжением жизни (загробной жизни) его родителей, о чем пишет и С. Бойм, подчеркивая тот факт, что «иностраный язык подобен искусству – это альтернативная реальность, потенциально возможный мир» (Бойм 2019: 586).

Фильм *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину* режиссёра А. Ю. Хржановского снят в 2009 году в большой мере по мотивам одноименного автобиографического эссе *Полторы комнаты*<sup>1</sup>, но в фильме можно «идентифицировать различные текстовые биографические источники<sup>2</sup> по-разному использованные режиссером и по-разному воплощенные в кинотексте», которые усложнили повествовательную структуру фильма (Бибина 2017: 465). Бедина, Егорова и Одерий считают, что авторы фильма использовали разными источниками, чтобы свели «к минимуму собственные авторские вставки» (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 66). Подобное утверждает и Бибина, которая заметила, что заимствованные из интервью

---

<sup>1</sup>В работе приводятся цитаты из эссе *Полторы комнаты*, которое перевел Дмитрий Чекалов с английского на русский язык.

<sup>2</sup>Источники, как например интервью, выступления, воспоминания современников и близких друзей.

Бродского фразы раскрывают «художественный мир и личность поэта» (Бибина 2017: 468). К этому надо добавить, что в фильме практически нет сюжета, даже нет никакого определенного события, а существует только повествование в первом лице, чем создается ощущение реального присутствия Бродского как рассказчика (Бедина, Егорова, Одерий, 2019). Что же касается определения вида экранизации, то мне кажется, что фильм Хржановского является «новым прочтением», а к этому надо добавить и тот факт, что в нем «режиссер использует различные приемы перевода биографического текста на язык кино» (Бибина 2017: 465). Вербальные описания событий в фильме осуществляются постановкой, а текстуальные мотивы, тропы и описания предметов осуществляются визуализацией, при чем приобретают символистическое значение (Бибина, 2017).

Нехорошев определяет «новое прочтение» как авторский фильм режиссера, который не заботится «часто о том, будет ли созданная им картина отвечать не только букве, но даже духу экранизируемого произведения» (Нехорошев, эл. публ.). Мне кажется, что Хржановский заботился о соответствии экранизованного нарратива с духом эссе Бродского и остальных источников, потому что эссе и фильм «повествуют об одном – об отношениях родителей и детей, об одиночестве, о творчестве, о жизни до и после эмиграции» (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 68). Что касается сюжета фильма, Хржановский из эссе взял «центральный сюжетный и тематический узел – отношения поэта с родителями, жизнь семьи до и после эмиграции поэта» (Бибина 2017: 465). В отличие от эссе, в котором по причине ассоциирования воспоминания появляются непорядочно, в фильме воспоминания о самых значимых для повествования событиях устроены более хронологически, то есть в фильме показан процесс взросления Бродского.

Второе название фильма, *Сентиментальное путешествие на родину*, не удивляет, потому что и сюжет эссе, и условный сюжет фильма построены на сентиментальных воспоминаниях поэта. Хржановский воплощает воспоминания поэта в образе подлинного путешествия, то есть физического возвращения поэта на родину, которое в реальности никогда не состоялось. Исследователь Бибина определяет это возвращение гипотетическим и воображаемым, и утверждает, что оно является «дополнительной линией повествования в фильме» (Бибина 2017: 465). Мне кажется, что таким способом режиссер избавил Бродского от чувства вины перед родителями. Во время путешествия по воде Бродскому вспоминается детство, его родители и жизнь в

Санкт-Петербурге в советской эпохе. В экранизации замечательно изображается мысль Бродского, что «вода есть образ времени» (Бродский 2002: 248). Благодаря двойной экспозиции на поверхности воды отражаются некоторые сцены из его жизни с родителями. Такой перенос мысли представляет собой еще одно доказательство поэтичности фильма. Приехавший в старый дом, Бродский разговаривает с родителями о их смерти:

Мать: А ты, Иосиф?

Иосиф: Что я?

Мать: Как ты умер?

Иосиф: А я... Я что? Я умер?

Отец: Конечно. Раз сейчас с нами разговариваешь.

В своем эссе Бродский думает о своих родителях и пишет: «Это [смерть] единственная возможность для них повидать меня и Америку. Это единственный способ для меня увидеть их и нашу комнату» (Бродский 2002: 24). Видимо, что Хржановский реализовал эту метафизическую встречу, чем повышается эмоциональный пласт фильма. Метафизическая встреча противоречит автобиографическому материалу и выделяется как художественный прием, то есть своеобразная поэзия Хржановского. Настоящим примером повышенной эмоциональности является сцена разговора Бродского с матерью: из-за плохой связи они не понимают друг друга. Кульминация сцены происходит, когда Бродский спрашивает мать о тексте военной песни *Случайный вальс*, которую он впервые услышал, когда отец вернулся из войны. Эта песня связывает поющих русских в эмиграции с поющими русскими в коммунальной квартире и играет роль места памяти<sup>3</sup>. Бедина, Егорова и Одерий интерпретируют эту сцену как восстановление исчезнувшей связи с домом, Россией и прошлым. Даже стихи «Хоть я с вами совсем не знаком, / И далёко отсюда мой дом, / Я как будто бы снова / Возле дома родного» указывают на ностальгию по родному дому. В фильме песня *Случайный вальс* повторяется несколько раз: родители, а позже и их альтер эго, танцуют под эту песню, мальчик-Бродский и отец мяукают ее мелодию, русские эмигранты поют ее, на фоне этой песни заканчивается кинокартина. Поэтому можно сказать, что *Случайный вальс* представляет собой лейтмотив, который указывает на детство поэта. Кроме того, стих

---

<sup>3</sup>Термин П. Нора в Проблематика мест памяти, в *Франция – память*. 1999. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета. Стр. 17–50.

«После тревог спит городок» герои произносят как своеобразную мантру, которая успокаивает их и дает надежду на лучшее будущее.

Сергей Юрский, сыгравший в фильме отца Бродского, в интервью *Российской Газете* сказал, что кинокартина Хржановского – «это поэтическая картина, почти стихотворная – не только потому, что там звучат стихи Бродского, но и по монтажу, по плотности метафор» (Боброва, эл. публ.). Здесь приведется только один пример, который доказывает, что *Полторы комнаты, или Путешествие на родину* является примером поэтического кино<sup>4</sup>. В анимационном интервью после получения Нобелевской премии Бродского убивают стрелой, мечем, топором и копьем. Это убивание метафорически обозначает боль и страдание, которое поэт потерпел из-за болезни и смерти родителей. Предметы, особенно те, которые отец привез из Китая, имеют очень сентиментальное значение для Бродского, потому что они формируют обстановку родного гнезда поэта и повседневность его детства (Бибина, 2017). Им поэт посвятил большую часть эссе:

Эти трех с половиной метров высотой двухэтажные буфеты [...] вмещали практически все, накопленное нашей семьей за время ее существования. Роль, отведенную повсеместно чердакам или подвалам, в нашем случае играли буфеты. Различные отцовские фотоаппараты, принадлежности для проявления и печатания снимков, сами снимки, посуда, фарфор, белье, скатерти, обувные коробки с ботинками, которые уже малы ему, но еще велики мне, инструменты, батарейки, его старые морские кители, бинокли, семейные альбомы, пожелтевшие иллюстрированные журналы, шляпы и платки моей матери, серебряные бритвы “Золинген”, испорченные карманные фонарики, его награды, ее разноцветные кимоно, их письма друг к другу, лорнеты, веера, прочие сувениры – все это хранилось в пещерных недрах буфетов, преподнося, когда открываешь дверцу, букет из нафталина, старой кожи и пыли (Бродский 2002: 26).

Хржановский заметил значимость китайского сервиза в памяти Бродского, и поэтому показал китайский сервиз в нескольких сценах. Последняя сцена, в которой этот сервиз наблюдается – это сцена «прощания» Бродского с полутора комнатами. Покойные родители последний раз стоят перед сыном одеты в китайские кимоно и с театральными масками на лицах, а на фоне играет *Лунная соната* Л. Бетховена (они одеты в кимоно не только потому, что кимоно является важной реалией жизни Бродского, но и потому, что Бродский в начале фильма увидел фотографию родителей, одетых в кимоно). Атмосфера описанной сцены очень спокойная, но и элегичная, потому что мелодия *Лунной сонаты* предсказывает уход родителей, то есть их смерть. Родители вместе уходят из комнаты, оставляя за собой осмотревшегося сына. В тот момент камера сосредоточена на

---

<sup>4</sup>Термин В. Шкловского в “Поэзия и проза в кинематографии”, в *Поэтика кино*. 2001. Санкт-Петербург. 90–92.

китайском сервизе и слышны только слова матери Бродского: «Он перейдет к тебе, когда ты женишься или...» (Бродский 2002: 17).

### 2.1.1. Память и свобода

С. Соколов в статье *Философские взгляды И. Бродского* замечает, что «для Бродского память о прошедшей жизни и истории человечества – главный предмет духовного творчества» (Соколов 2010: 126). Но Бибина уверена, что тема памяти «не так ярко звучит» в фильме (Бибина 2017: 466). Мне кажется, что тема памяти является одной из основных тем фильма. Бродский в эссе вспоминает день, когда отец вернулся из Китая, и впервые подчеркивает мотив памяти: «[...] и вновь я вижу эту сцену с неестественной ясностью, словно сквозь мощный объектив, хотя все ее участники, кроме меня, мертвы. Я вижу ее так ясно, что могу подмигнуть капитану Ф. М. в ответ...» (Бродский 2002: 31). В фильме это воспоминание снято в черно-белом цвете, но после того, как взрослый Бродский рассказал свои мысли об этом ясном воспоминании, сцена приобретает цвет. Авторы кинокартины овеществили ясность, которую может видеть только индивидуум в своей голове, и снова доказали поэзию своей кинокартины. Что касается самой ясности, ее можно так объяснить: «Прошлое не должно демонстрировать никаких признаков распада; оно должно быть свежеекрашенным в своем “оригинальном образе” и оставаться вечно молодым» (Бойм 2019: 117).

Одним из главных мотивов эссе и его экранизации является свобода, точнее стремление к ней. В эссе мотив свободы связан с родителями Бродского, которых государство лишило прав на свободу мысли, высшее образование, путешествие за границу. С другой стороны, в фильме мотив свободы проявляется как тема анимационных вставок и относится к творческой свободе поэта. В фильме первым знаком свободы является момент, когда маленький Бродский увидел ангела с крылами, висящего на рождественской елке в лагере немецких военнопленных, где мать Бродского работала переводчиком. За кадром звучит голос взрослого поэта: «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». Сразу после этой мысли начинается анимационная вставка, в которой вместе с мальчиком-Бродским появляется кот. Они сидят на санках и летят над Санкт-Петербургом, который ассоциируется с памятником Ленина, Медным всадником и очертанием остальных достопримечательностей, пока *Святая ночь* играет на заднем плане. Сначала атмосфера этой сцены была уютной, но после того, как кот



врезался в памятник Ленина, атмосфера стала напряженной. Такое изменение атмосферы указывает на угрозу свободы. К коту и мальчику присоединились ангелы, Пегас, символ Венеции – лев Святого Марка, рыбы. Другими словами, визуализацией являются «наиболее значимые образы поэзии Бродского и конкретные пространственные приметы, важные для его жизнь» (Бибина 2017: 467). Описанную сцену сопровождают стихи Бродского 25. XIII. 1993:

«Что нужно для чуда? Кожух овчара,  
шепотка сегодня, крупица вчера,  
и к пригоршне завтра добавь на глазок  
огрызок пространства и неба кусок» (Бродский, эл. публ.).

Анимационная вставка снова выразила поэтичность кинокартины: для чуда был нужен кусочек неба, которого анимационная летящая свита получила в виде созвездия. Из контекста песни понятно, что рождение Иисуса Христа является чудом, но по причине символа лета, то есть свободы, можно заключить, что произошло и второе чудо – «в ребенке родился поэт» (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 70). Мотив свободы тесно связан с политическим аспектом. В эссе Бродский постоянно повторяет оппозицию «рабство – свобода» когда говорит о родителях, но Хржановский использовался остальными источниками, чтобы показать проблему свободы самого Бродского. Для создания такой картины ему могло помочь письмо Бродского в *Нью-Йорк Таймс*: «Я покинул Россию не по собственной воле. Почему все это случилось – ответить трудно. Может быть, благодаря моим сочинениям – хотя в них не было никакой “contra”. Впрочем, вероятно, не было и “pro”. Было, мягко говоря, нечто совершенно иное. Может быть, потому что почти всякое государство видит в своем подданном либо раба, либо – врага» (Бродский, эл. публ.).

### 3. Зооморфный код

В 2002 году Андрей Хржановский снял короткометражный фильм *Полтора кота*, в котором отмечено, что это «зарисовки к фильму по литературным произведениям и

рисункам Иосифа Бродского»<sup>5</sup>. Семь лет спустя Хржановский снял *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину*, прологом которого стал вышеуказанный анимационный фильм. *Полтора кота* на самом деле является зарисовкой к полнометражному фильму: одни сцены анимационного фильма использованы, вторые в какой-то мере изменились, а третьи вообще не использованы в полнометражном фильме. Анимационные вставки в фильме *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину* являются типичным приемом Хржановского, его фирменным знаком, то есть своеобразным «соединением разных техник (мультипликационной, игровой и документальной) в одном произведении» (Кузнецова 2013: 61).

В фильме Хржановского существуют три повествовательные линии. В этой главе анализируется линия фантазии, так что анимационный мир, который периодически прерывает фильмовое повествование, выводит кинотекст в метафорическую плоскость (Бибина, 2017). Таким образом анимационные вставки напоминают воображаемый параллельный мир, в котором все возможно, и лететь и жить после смерти. Один из ключевых мотивов эссе – смерть, а также и оппозиция «мертвое – живое». Мотив смерти воплощен в образах альтер эго родителей Бродского, то есть в образе двух ворон.<sup>6</sup> Кузнецова утверждает, что и образ кота является воплощением смерти, так как это животное связано с миром мертвых, но мне кажется, что в фильме кот не связан со смертью, а с мечтой и фантазированием о свободе (Кузнецова, 2013). Оппозиция «мертвое – живое» осуществляется уже в начале фильма. Первые слова в первых кадрах фильма были: «С недавних пор у меня во дворе появились две вороны. Они появились поодиночке: первая – два года назад, когда умерла мать, вторая – в прошлом году, сразу после смерти отца». Бибина заметила, что анимированные вороны «появляются в кадре не сами по себе, а в сопровождении книги или чашки кофе»; книга – метонимия поэзии, а кофе был любимым напиток Бродского (Бибина 2017: 466). По этой причине противоположные коту вороны указывают на связь с поэтом, а также вкладываются реалии биографического кода.

В анимационных сценах появляется кот, главный герой и альтер эго самого Бродского, но только в сценах, происходящих в России. «Кошачья» тема раскрывается с показа фотографии маленького Бродского, где фоновой песней становится колыбельная

---

<sup>5</sup>В оригинале: «sketches for a film based on literary works and drawings of Joseph Brodsky».

<sup>6</sup>Режим доступа: <http://slaviy.ru/zhivotnye-v-slavyanskoj-kulture/vorona-v-slavyanskoj-yazycheskoj-mifologii/> (дата обращения: 11.10.2021).

«У кота ли, у кота, колыбелька золота» (Бедина, Егорова, Одерий, 2019). Кроме того, в фильме цитируется следующий отрывок из эссе:

«"Киса" вызывала довольно долго ее сопротивление. "Не смейте называть меня так! – восклицала она сердито. – И вообще перестаньте пользоваться вашими кошачьими словами. Иначе останетесь с кошачьими мозгами!" Подразумевалась моя детская склонность растягивать на кошачий манер определенные слова, чьи гласные располагались к такому с ними обращению. "Мясо" было одним из таких слов, и к моим пятнадцати годам в нашей семье стояло сплошное мяуканье. Отец оказался этому весьма подвержен, и мы стали величать и обходиться друг с другом как "большой кот" и "маленький кот". "Мяу", "мур-мяу" или "мур-мур-мяу" покрывали существенную часть нашего эмоционального спектра: одобрение, сомнение, безразличие, покорность судьбе, доверие» (Бродский 2002: 53).

Приведенная цитата указывает на то, что иногда зооморфные метафоры родителей и сына пересекаются или замещаются (Кузнецова, 2013). Следует заметить, что отец и мать, которые с самого начала фильма ассоциируются с воронами, называются «Киса» и «Большой Кот», а надо также добавить, что отец с сыном мяукает. Но и кошачья метафора Бродского замещается в сцене эмиграции: Бродский надел черную мантию и махал руками как крыльями. Кроме того, Бродский, чий альтер эго – кот, родной дом называет «родное гнездо». Несмотря на то, что в описанных сценах не появляется кот как альтер эго Бродского, «"кошачья" тема представлена здесь особенно ярко и разнообразно» (Кузнецова 2013: 62). Кроме приведенных примеров Бродский в фильме представляется обществу Иосифом Кошкиным, чем подчеркивается его альтер эго.

В фильме *Полтора кота* ярко выражен зооморфный код. Короткометражка начинается образом заснеженного Санкт-Петербурга и закадровым голосом, который цитирует финальную часть эссе *Меньше единицы*: «Жил-был когда-то мальчик. [...] И был город. Самый красивый город на свете. С огромной серой рекой, повисшей над своим глубоким дном, как огромное серое небо – над ней самой. Вдоль реки стояли великолепные дворцы с изысканно-прекрасными фасадами» (Бродский 2002: 97). Форма «жил-был» является сказочной формулой, поэтому зрителю сообщается, что начинается сказка, фантазия, волшебный мир. Приведенная цитата в фильме дана в сокращенной форме, так как отсутствует следующая часть: «Он жил в самой несправедливой стране на свете. Ею правили существа, которых по всем человеческим меркам следовало признать выродками. Чего, однако, не произошло» (Бродский 2002: 97).<sup>7</sup> Именно в той же форме появилась цитата и в фильме, а Бедина, Егорова и Одерий объясняют это

---

<sup>7</sup>Эссе *Меньше единицы* не является объектом исследования данной дипломной работе, но надо отметить, что в приведенной цитате советская власть играет роль антагониста.

сокращение как «исключение исторического контекста: мальчик еще не вырос в Бродского-поэта» и для такой мысли еще рано (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 69). Кроме того, цитирование отрывков текста эссе в фильме тесно связывают литературный и кинематографический тексты.

Кузнецова правильно заметила, что «созданием второго плана повествования с зооморфными метафорами режиссер по-своему интерпретирует эссе [...] и создает особый киноязык, основанный на зооморфном коде» (Кузнецова 2013: 61–62). Этот код дает возможность разрушения границ бинарной оппозиции «человеческое – животное»: кот приобретает человеческие характеристики и поведение. Во время фотографирования семьи перед уездом поэта, Бродский с отцом пытаются успокоить взволнованного кота словами «Оська, будь человеком, веди себя прилично» (Хржановский 2002). Такое обращение коту уравнивает Бродского и названного по нему кота Осью. Иначе говоря, кот заменяет роль сына, что видно в одном эпизоде фильма, когда мать Бродского обращается рыжему коту: «Давай поговорим. Расскажи, как ты?» (Хржановский 2009). Исследователь Кузнецова понимает этот зооморфный код по-другому: «главные герои фильма подвергаются зооморфизации (уподоблению животным) через свое поведение, речь [...], а также благодаря мультипликационными вставкам» (Кузнецова 2013: 62). В фильме из животных появляются рыбы<sup>8</sup>, которые не являются альтер эго ни одного из героев, но у них символистическое значение: «образ рыбы возникает именно как метафора будущей “немоты” Иосифа Бродского под “таким толстым льдом” советской цензуры» (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 69). Таким образом, зооморфный код снова переплетается с мотивом свободы, то есть с оппозицией «свобода – рабство».

#### 4. Советский мир

Фильм Хржановского не является картиной о Советском Союзе. Однако, советский мир занимает важное место в картине, потому что советские реалии не появляются только в качестве фона личной истории Бродского, но и в качестве критики этого периода. Многочисленные размышления Бродского о свободе и многократное проявление мотива свободы в эссе и в экранизации косвенно указывают на отношение

---

<sup>8</sup>С другой стороны, Кузнецова утверждает, что «рыба не несет никакой метафорической нагруженности и подается исключительно как еда, что говорит о преобладании “кошачьей” точки зрения» (Кузнецова 2013: 62).

Бродского к СССР. Это видно уже в эссе Бродского: «Они [родители] родились и выросли свободными, прежде чем случилось то, что безмозглая сволочь именуется революцией, но что для них, как и для нескольких поколений других людей, означало рабство» (Бродский 2002: 27). Бесчеловечное отношение советского государства к своим жителям, в этом случае к пожилым родителям Бродского, увеличивает отрицательные чувства поэта к тоталитарной родине: «Все напрасно: система сверху донизу не позволяла себе ни одного сбоя. Как система она может гордиться собой. И потом, бесчеловечность всегда проще организовать, чем что-либо другое» (Бродский 2002: 65). Бродский в эссе гордился своим успехом избежать подчиниться советской власти, то есть тем фактом, что отказался стать рабом тоталитарного режима, хотя это не только его заслуга:

«Ибо я благодарен матери и отцу не только за то, что они дали мне жизнь, но также и за то, что им не удалось воспитать свое дитя рабом [...] Смесь их генов заслуживает того, чтобы ею гордиться уже хотя бы потому, что оказалась способной противостоять государству. И не просто государству, но Первому Социалистическому Государству в Истории Человечества, как оно предпочитает величать себя: государству, особенно преуспевающему в генной инженерии» (Бродский 2002: 66).

Как все это отразилось в картине? Бродский рассказывает, что «кино было единственный способ увидеть Запад», так как СССР был как замкнутая крепость. Это интересно, потому что на стене в кино висел лозунг «Из всех искусств важнейшим для нас является кино...». Молодой Бродский в фильме к этому лозунгу иронично добавил: «А самое важное в этом искусстве то, что в кино гасят свет». Советский Союз характеризовала асексуальность (то есть секс в киноискусстве не показывался, а в литературе не описывался), которая поставлена в оппозицию с очень выраженной сексуальностью подростка-Бродского и мальчика-Бродского, которого удивляли скульптуры нагих женщин. Рок-н-ролл и джаз были запрещены в СССР, но существовал чёрный рынок, где на рентгеновских снимках снимались пиратские копии пластинок. Оттуда появилось название «музыка на костях». Молодежь в фильме неагрессивно бунтует (они читали запрещенную литературу, их интересовала западная культура). Но им было надо быть осторожными, потому что «Габриеля не дремлет». Габриеля – это КГБ, который прослушивал разговоры молодежи и вел тайную слежку за ними. В эссе не упоминаются слежки и черный рынок пластинок, но Бродский пишет о разговорах с родителями. Они разговаривали друг с другом о мелочах, потому что знали, что их прослушивают: «Письма не доходили, оставался телефон: очевидно, проще прослушать телефонный разговор, нежели перлюстрировать и потом доставить письмо по адресу. Ох

уж эти еженедельные звонки в СССР! Международный Телефонный Сервис никогда так не благоденствовал» (Бродский 2002: 62).

Советский человек – это один из тех краеугольных камней, на котором построена советская культура и советский быт, но он является также объектом иронии. А. Зиновьев придумал неологизм *гомо советикус* – выражение, которое стало названием его книги (1982), посвященной анализу мировоззрения советского человека (Серов, эл. публ.). Советского человека характеризовала любовь к государству и жертва за светлое будущее, а своим ударным трудом советский человек стал символом успеха и примером для других. Бродский на самом деле стал антисоветским человеком. Возвращением в свое детство Бродский в картине Хржановского не изменяет свое взрослое мировоззрение на более соответствующее – детское мировоззрение, о чем Бродский писал в эссе *Меньше единицы*: «Недовольство ребенка родительской властью и паника взрослого перед ответственностью – вещи одного порядка. Ты не тождествен ни одному из этих социальных единиц; может быть, ты меньше единицы» (Бродский 2002: 82–83). Таким способом Хржановский подчеркивает отказ Бродского подчиниться советскому миру и стать советским человеком, созданным большевиками и неспособным к свободе, мышлению, предприимчивости и т. п. (Соколов, 2010).

Бродский в фильме показан как своеобразный Иосиф Кошкин (Иосиф как кот): «Что такое кот на самом деле? Это такой, как бы сказать, сокращенный лев, да? Так же, как мы – сокращенные христиане». Мотив лева часто появляется в фильме, символизируя империю, прошлое величие России. Поэтому «сокращенный лев» указывает на Советский Союз, который «сократил» империю и превратил людей не только из львов в котов, а также из двуглавого орла в вороны (Кузнецова, 2013). Зооморфная метафора Бродского как кота актуализирует оппозицию «тоталитаризм – свобода». Кот не поддается дрессировке, так же как Бродский не мог и не хотел поддаться «дрессировке» советской власти. Здесь нужно вспомнить, почему Бродский был осужден в 1964 году: «Бродский систематически не выполняет обязанностей советского человека [а даже демифологизирует его!] по производству материальных ценностей и личной обеспеченности, что видимо из частой перемены работы. [...] Обещал поступить на постоянную работу, но выводов не сделал, продолжал не работать, писал и читал на вечерах свои упадочнические стихи» (Бойм 2019: 549).

Бродского, видимо, невозможно считать олицетворением советского человека. Соколов отметил, что «Бродский же выступал как свободный представитель

человечества, что придает его творчеству философичность и космополитизм» (Соколов 2010: 131). Поэтому не удивляет, что советская власть запретила творчество поэта (не понимая его). В короткометражке *Полтора кота* ярко выражена идея о попытке убежать от политики, которую произносит рассказчик: «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?». На основании этого, можно сделать вывод о том, что кот представляет свободу, так что его вообще не интересует государственная система. Таким образом отражается равнодушие Бродского к советской власти (Соколов, 2010). В своей Нобелевской лекции Бродский утверждает, что искусство «поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность» (Бродский 2002: 299). Эта цитата подчеркивает вышеупомянутое нежелание податься «дрессировке», то есть «шаблонам» советского общества и воспитания: «Глядя на оркестр, я поймал себя на том, что спрашиваю отца, чьи концлагеря, на его взгляд, были хуже: нацистские или наши. “Что до меня, – последовал ответ, – то я предпочел бы превратиться в пепел сразу, нежели умирать медленной смертью, постигая сам процесс”» (Бродский 2002: 68).

Отношение советской власти к евреям описывается решением о переселении евреев на Дальний Восток, из-за которого семья Бродский была вынуждена продать пианино:

[...] воздух полнился слухами о планируемых в Политбюро репрессиях против евреев, о переселении этих исчадий “пятого пункта” на Дальний Восток, в область, именуемую Биробиджаном, неподалеку от китайской границы. По рукам ходило даже письмо за подписью наиболее известных обладателей “пятого пункта” – гроссмейстеров, композиторов и писателей, – содержащее просьбу к ЦК и лично к товарищу Сталину разрешить им, евреям, искупить суровым трудом в отдаленных местностях большой вред, причиненный русскому народу. Письмо должно было со дня на день появиться в “Правде” и стать предлогом для депортации. То, однако, что появилось в “Правде”, оказалось сообщением о смерти Сталина, хотя к тому времени мы готовились к путешествию и уже продали пианино, на котором в нашем семействе все равно никто не играл (Бродский 2002: 37).

Описанная сцена поэтически изображена в фильме: проданное пианино поднимается в небо и к нему присоединяются остальные музыкальные инструменты – скрипки, рояль, арфа, духовые инструменты, барабаны. Они парят над Санкт-Петербургом и летят на Восток, символизируя евреев-художников (гроссмейстеров, композиторов и писателей), которых советская власть искала и решила отправить на Дальний Восток. На фоне

грустно играет традиционная инструментальная музыка украинских евреев – первая из Пятнадцать вариаций на тему жизни в исполнении итальянского квартета *Klezmerata fiorentina*. Таким образом, Хржановский выразил поэтичность своего киноязыка, и подчеркнул важность евреев в искусстве.

#### 4.1. Культ личности

В фильме Хржановского появляется отличный пример того, что Томашевский называет композиционной мотивировкой. Борис Томашевский в книге *Теория литературы* предлагает тройную классификацию мотивировки: мотивировка композиционная, мотивировка реалистическая и мотивировка художественная. Здесь важна мотивировка композиционная, потому что ее принцип «заключается в экономии и целесообразности мотивов», то есть «ни один аксессуар не должен остаться неиспользованным в фабуле, ни один эпизод не должен остаться без влияния на фабульную ситуацию» (Томашевский 1996: 191). Бюст Сталина в фильме, который носят два школьника, является таким аксессуаром. Впервые не понятно, почему школьники носят его, но зрителям станет понятно, когда увидят школьников, поющих советскую песню *Родина слышит* в школьном зале. Сталин появляется как культ личности, чем повышается атмосфера почти до уровня торжественности. Дети стараются, но не умеют правильно петь песню. Один мальчик даже обращается к мальчику-Бродскому и предлагает ему больше не стараться, а мяукать текст. Мальчику-Бродскому, конечно, мяуканье не странно, а самое мяуканье снижает торжественность и противостоит висящему на стене лозунгу «Советский народ имеет право на мелодичную, высокохудожественную музыку». Мяуканье также указывает на детское непонимание идеологии и политики.

Заранее появляющийся бюст Сталина снова появляется в кадре, но из-за тяжести выпадает из рук мальчиков на пол и ломается. Все в зале потрясены, но кульминация действия наступает, когда женщина, вероятно, директор школы, входит в зал крича «На колене! Товарищ Сталин... умер!». Несмотря на то, что здесь подчеркивается важность культа личности, он преувеличен и впоследствии приобретает карикатурный вид. Можно сделать вывод, что введенный мотив – сломанный бюст Сталина выполнил свою задачу, предсказав смерть советского вождя и конец сталинского Советского Союза. После



смерти Сталина наступила перемена в государстве, следовательно, она наступила и в культуре. В фильме это проявляется заменой бюста Сталина античным бюстом. Интересно как снята эта сцена: Сталин как будто немощно смотрит на античного мужчину, символизирующего империю, которую советская власть старалась уничтожить. В реальности на Бродского влияли мраморные статуи в Летнем саду, и поэтому он создал приватную утопию о империи, чья слава и могущество невероятным образом отделены от насилия и смерти, и где жизнь основана на началах соразмерности, гармонии (Лосев, 2011). Но Лосев предупреждает, что нельзя ставить знак равенства между мифическим образом империи, идеальной родины, Бродского и исторической Российской империей (Лосев, 2011).



**Рисунок 1** (сцена из фильма *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину*).

## 4.2. Коммунальная квартира

Коммунальная квартира – это квартира, которая делилась «на множество мелких комнат, в которые заселялись семьи рабочих и служащих советских учреждений» (Кружнов, эл. публ.). Так называемые «коммуналки» были временное решение, которое стало постоянным, и которое вызвало состояние «коммунальной национальной травмы» (Лугарич Вукас 2013: 83). В фильме особое внимание посвящено подробно описанной в эссе истории и обстановке коммунальной квартиры и полутора комнат:

«Помимо излишка в тринадцать квадратных метров, нам неслыханно повезло, ибо коммунальная квартира, в которую мы въехали, была очень мала, часть анфилады, составлявшая ее, насчитывала шесть комнат, разгороженных таким образом, что они давали приют только четырем семьям. Включая нас, там жило всего одиннадцать человек. В иной коммуналке число жильцов могло запросто достигать и сотни. Середина, однако, колебалась где-то между двадцатью пятью и пятьюдесятью. Наша была почти крошечной» (Бродский 2002: 21).

Приведенная цитата имеет значение свидетеля времени. В отличие от остальных описаний коммунальной квартиры, данное описание характеризуется большой объективностью. Другими словами, Бродский как будто старается объяснить жилищный вопрос нерусским читателям, описывая причины появления коммунальных квартир, получение жилища и его обстановку. Но, конечно, Бродский описывает только для него значительные характеристики коммунальных квартир и события, происшедшие в них. Как было уже отмечено, полторы комнаты семьи Бродский, то есть концепт коммунальной квартиры, играли важную роль в жизни Бродского, который достаточно к этому концепту относится и иронически, как уже заметила Лугарич Вукас (2013: 87):

«Разумеется, мы все делили один клозет, одну ванную и одну кухню. [...] За исключением одной из них [соседей], они не были доносчиками; неплохое для коммуналки соотношение. [...] При всех неприглядных сторонах этой формы бытия, коммунальная квартира имеет, возможно, также и сторону, их искупающую. Она обнажает самые основы существования: разрушает любые иллюзии относительно человеческой природы. По тому, кто как пернул, ты можешь опознать засевшего в клозете, тебе известно, что у него (у нее) на ужин, а также на завтрак. Ты знаешь звуки, которые они издают в постели, и когда у женщин менструация. Нередко именно тебе сосед поверяет свои печали, и это он (или она) вызывает “скорую”, случись с тобой сердечный приступ или что-нибудь похуже. [...] Есть нечто племенное в этой тускло освещенной пещере, нечто изначально эволюционное, если угодно; и кастрюли, и сковородки свисают над газовыми плитами, словно желая стать тамтамами» (Бродский 2002: 22–23).

Режиссеру Хржановскому удалось передать атмосферу коммунального быта в фильм через анимационные вставки. Тему истории создания коммунальных квартир Хржановский начинает анимационной сценой вечеринки в анфиладе. Там общались друг с другом художники, писатели, исполнители, музыканты и члены высшего общества; короче говоря, изображенный дом Мурузи был домом искусства и культуры. Но с наступлением Октябрьской революции все изменилось: «буржуазия» была выселена, а на смену культуры пришло варварство и малокультурность, то есть уничтожение культуры. Простой вид дома продолжается изображением коммунальной квартиры, которая двойной экспозицией превращается в неанимационную сцену, то есть в игровое кино. Но простой вид сохраняется и подчеркивается отвратительным появлением тараканов, очередью в доме, ссорами соседей, прислушиванием. Камера движется по квартире, показывая ее жильцов и обстановку. На фоне прозвучали стихи Бродского:

«Мы жили в городе цвета окаменевшей водки.

Электричество поступало издалека, с болот,

и квартира казалась по вечерам

перепачканной торфом и искусанной комарами.

[...] В том конце коридора

дрезбезжал телефон, с трудом оживая после

недавно кончившейся войны.

Три рубля украшали летчики и шахтеры.

Я не знал, что когда-нибудь этого больше уже не будет.» (Бродский, эл. публ.)

Стихи Бродского создают «образ рядового быта» (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 70). Сцена в кухне снята, ссылаясь на описание в эссе: кухня показана как место встречи членов нецивилизованного племени, точнее каннибалов, танцующих с кастрюлями в виде тамтамов в руках. Такой образ «резко контрастирует с дореволюционными воспоминаниями о жизни в доме Мурузи» (Бедина, Егорова, Одерий, 2019). Но стихи предсказывают то, что мальчик-Бродский не мог знать: этот рядовой быт становится несбыточным и оттого ценным (Бедина, Егорова, Одерий, 2019). Повествование в фильме имеет рамочную, кольцевую структуру, так как фильм начался и закончился одним и тем же образом – пустыми полутора комнатами, местом неединичной величины пространства, в которой произошла большая часть жизни семьи Бродский.

### 4.3. Ностальгия

Ностальгия в словарях определяется как термин происшедший от греческих слов *nostos* (возвращение на родину) и *algos* (боль, печаль). Следовательно, ностальгия обозначает «тоску по родине». С. Бойм расширяет это значение, так что для нее ностальгия – «это стремление к дому, которого больше нет или никогда не существовало»; это также «чувство утраты и смещения, но кроме того – это роман с собственной фантазией» (Бойм 2019: 15). Бойм различает два вида ностальгии по отношению к прошлому: реставрирующую и рефлексирующую ностальгию. Реставрирующая ностальгия пытается провести реконструкцию потерянного дома и не считает себя ностальгией, а традицией и истинной, которую надо защищать. Она появляется в двух сюжетах: в возвращении к истокам и в теории заговора. С другой стороны, рефлексирующая ностальгия тоскливо, иронично и отчаянно откладывает возвращение на родину, подвергает истину сомнению, и появляется в разных сюжетах в виде деталей (Бойм, 2019). Эти два вида ностальгии различаются и в том, что «реставрирующая ностальгия пробуждает национальное прошлое и будущее» пока рефлексирующая «больше связана с индивидуальной и культурной памятью» (Бойм 2019: 117).

Ностальгия Бродского – это рефлексирующая ностальгия, которая в эссе выражена сомнением в (советской) истине, деталями и, ссылаясь на биографические данные, откладыванием возвращения на родину. Рефлексирующая ностальгия может быть иронической и юмористической, ибо «тоска и критическое мышление не противоречат друг другу» (Бойм 2019: 118–119). Тоска, или лучше сказать сентиментальность, ярко выражены в подробных описаниях предметов и членов семьи, как например в следующем:

«В полутора комнатах [...] где мы жили втроем, был паркетный пол, и моя мать решительно возражала против того, чтобы члены ее семьи, я в частности, разгуливали в носках [...] Выговаривая мне по этому поводу, вспоминала старое русское суеверие: “Это дурная примета, – утверждала она, – к смерти в доме” [...] Если я все-таки не расхаживаю в носках по широким, канадского клена половицам, то не потому, что такая возможность тем не менее существует, и не из инстинкта самосохранения, но потому, что моя мать бы этого не одобрила. Вероятно, мне хочется хранить привычки нашей семьи теперь, когда я – это все, что от нее осталось» (Бродский 2002: 15–16).

Как она показана в фильме? Закадровый голос сжимает эту цитату, а сразу после него Алиса Фрейндлих повторяет цитату, чем подтверждается правдивость слов рассказчика (Бедина, Егорова, Одерий, 2019). В фильме прозвучали и другие указания родителей, особенно матери, о чем Бродский писал в эссе: «Я слышу эти увещевания и наставления, но они – фрагменты, детали. Память искажает, особенно тех, кого мы знаем лучше всего. Она союзница забвения, союзница смерти» (Бродский 2002: 58–59). Бойм пришла к выводу, что эссе *Полторы комнаты* – это текст «о ностальгии по близким, по исчезающим ритуалам повседневной жизни поэта и его родителей» (Бойм 2019: 565). Кажется, что Бродский сильно старался избежать повышенную эмоциональность и ностальгию<sup>9</sup>: «Вспоминаю их [полторы комнаты] не от тоски, но оттого, что именно тут моя мать провела четверть жизни» (Бродский 2002: 23). Все-таки, нельзя не отметить и довольно сентиментальные (чувствительные) сентенции Бродского:

«В остальном эти десять квадратных метров принадлежали мне, и то были лучшие десять метров, которые я когда-либо знал. Если пространство обладает собственным разумом и способно выказывать предпочтение, то существует вероятность, что хотя бы один из тех десяти метров тоже может вспоминать обо мне с нежностью» (Бродский 2002: 44).

Из этого можно сделать вывод, что Бродский не скучает по коммунальной жизни, а по собственному пространству, в котором провел много лет, и которое во время «явного уединения» становилось его убежищем. Авторы фильма распознали это чувство и перенесли его приемом визуализации: взрослый Бродский возвращается в пустую заброшенную коммунальную квартиру и «заполняет» ее воображением семейных вещей. Несмотря на то, что Бродский в эссе не выразил ностальгию по коммунальной квартире, как советской реалии, и Советскому Союзу, а даже иронизировал советские реалии, отзывы зрителей об экранизации эссе *Полторы комнаты* указывают на то, что у некоторых зрителей фильм возбудил чувство ностальгии:

Ностальгия... Фрейндлих и Юрский бесподобны! Музыка чудная, рисунки, коты – все прекрасно... Ностальгия...<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Соколов отметил, что «для Бродского контраст между памятью о Родине и новой реальности стал источником творчества, характеризующим брэнность не только мира, но и собственной судьбы» (Соколов 2010: 138).

<sup>10</sup><https://www.ivy.tv/watch/110167/comments>

Не могла не плакать. Целая эпоха, которую пережила огромная страна, которой уже нет.<sup>11</sup>

Ощущение тоски о чем-то словно утерянном, не понятном, не прожитом... стойкое послевкусие... великолепный фильм, благодарю создателей.<sup>12</sup>

Фильм ностальгирует по советским временам и скрывает всю безобразность и репрессивность советского режима.<sup>13</sup>

Первые три комментария – это «тоска по другим временам – по времени нашего детства», но и ностальгическое желание превратить историю в «частную или коллективную мифологию» (Бойм 2019: 18). Для одной части зрителей эта кинокартина является фильмом поколения, поэтому не удивляет чувство ностальгии. Последний комментарий к фильму указывает на отрицательное отношение к экранизации Хржановского, несмотря на тот факт, что эссе Бродского и экранизация Хржановского открыто иронизируют и намеками критикуют советский режим.

## 5. Стихотворения И. Бродского

Прежде всего следует отметить, что в данной дипломной работе внимание уделяется только тем стихотворениям Бродского, которые прозвучали в фильме *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину*. Цель фильма – не проиллюстрировать «эволюцию поэтического языка Бродского», и поэтому нарушается «хронологическая последовательность создания поэтических текстов» (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 69). Поэзия в фильме появляется, по большому счету, как фон, который либо усиливает атмосферу или подчеркивает биографические данные Бродского. Уже отмечено, что свобода является одним из важнейших мотивов в творчестве Бродского. По словам Соколова, свобода – это «жизнь души по своим потребностям, ценностям, воле», а ее источников является «иррациональная бездна души» (Соколов 2010: 128). В этой главе рассматриваются стихи *Письма римскому другу (из Марциала)*, *В деревне, затерявшейся в лесах*, *Воротишься на родину. Ну что ж* и *Стансы городу* Бродского.

Музей – это пространство, которое скрывает миры, различных от того, в котором жил мальчик-Бродский. Одним из этих миров является Римская империя, которую

---

<sup>11</sup><https://www.youtube.com/watch?v=s04WzweH3xc>

<sup>12</sup><https://www.youtube.com/watch?v=s04WzweH3xc>

<sup>13</sup><https://www.youtube.com/watch?v=j1k-QE7CrX0>

представляют античные скульптуры. В сцене посещения мастерской дяди-реставратора юный Бродский ходит по музейным залам и рассматривает античные статуи, а фоном звучат строки из *Письма римскому другу (из Марциала)* (1972):

*Зелень лавра, доходящая до дрожи.  
Дверь распахнутая, пыльное оконце,  
стул покинутый, оставленное ложе.  
Ткань, впитавшая полуденное солнце.*

*Понт шумит за черной изгородью пиний.  
Чье-то судно с ветром борется у мыса.  
На разохшейся скамейке – Старший  
Плиний.*

*Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.*  
(Бродский, эл. публ.).

В фильме цитируются только две последние строки стихотворения, которое представляет собой интимное прощание старого Плиния с другом Постумом. Главная задача приведенных строк – ассоциироваться с античностью, страстью Бродского. Для Бродского империя представляла утопическое воображение идеальной страны, а в фильме империя часто ассоциируется с мотивом свободы, который ярко выражен в следующем стихотворении. Стихотворение *В деревне, затерявшейся в лесах*, Бродский написал 1964 года, пока был в деревне Норинская, а посветил его А. Ахматовой. Закадровый голос читает стихотворение, а в кадре изображается анимационная вставка, в которой Бродский впервые «общается» с быком, а потом сам превратился в кентавра, задумчиво тянущего каретку:

*В деревне, затерявшейся в лесах,  
таращусь на просветы в небесах –  
когда же загорятся Ваши окна  
в небесных (москворецких) корпусах.*

*А южный ветер, что облака несет  
с холодных, нетемнеющих высот,  
того гляди, далекой Вашей Музы  
аукающий голос донесет.*

(Бродский, эл. публ.).

Закадровый голос замолчал, и Бродский-кентавр смотрит в небо, где ангелы летят и играют на трубах. В тот момент Бродскому-кентавру выросли крыла, и он сдвинулся в небесах, к свободе.

В анимационной сцене прозвучало стихотворение *Воротись на родину. Ну что ж*, написанное в 1961 году:

*Воротись на родину. Ну что ж.*

*Как хорошо, что никогда во тьму*

*Гляди вокруг, кому еще ты нужен,  
кому теперь в друзья ты попадешь?  
Воротишься, купи себе на ужин*

*какого-нибудь сладкого вина,  
смотри в окно и думай понемногу:  
во всем твоя одна, твоя вина,  
и хорошо. Спасибо. Слава Богу.*

*Как хорошо, что некого винить,  
как хорошо, что ты никем не связан,  
как хорошо, что до смерти любить  
тебя никто на свете не обязан.*

*ничья рука тебя не провожала,  
как хорошо на свете одному  
идти пешком с шумящего вокзала.*

*Как хорошо, на родину спеша,  
поймать себя в слова неоткровенных  
и вдруг понять, как медленно душа  
заботится о новых переменах.  
(Бродский, эл. публ.).*

Это стихотворение полностью прочитано в фильме, потому что оно читается на выступлении. Речь идет о анимационной фантазии о поэтическом выступлении после возвращения Бродского в Родину. Бродский написал это стихотворение до эмиграции, но он уже тогда осознавал трагичность своих отношений с родиной и свое двойственное отношение к родной стране (Бедина, Егорова, Одерий 2019: 72). Стихотворение читает кот-поэт на руинах города Санкт-Петербурга перед больными, голодными, бедными котами-жителями этого города, чем увеличивается грустная атмосфера стихотворения. В этих стихах тоже можно ощутить расстройство, которое поэт старается скрыть.

Стихи *Стансы городу* (1962) произносятся в сцене, в которой Бродский ездит по ночному Санкт-Петербургу:

*Да не будет дано  
умереть мне вдали от тебя,  
в голубиных горах,  
кривоногому мальчику вторя.  
Да не будет дано  
и тебе, облака тороя,  
в темноте увидеть  
мои слезы и жалкое горе.*

*Все умолкнет вокруг.  
Только черный буксир закричит  
посредине реки,  
исступленно борясь с темнотою,  
и летящая ночь  
эту бедную жизнь обручит  
с красотой твоей  
и с посмертной моей правотою.  
(Бродский, эл. публ.).*



*Пусть меня отпоет  
хор воды и небес, и гранит  
пусть обнимет меня,  
пусть поглотит,  
мой шаг вспоминая,  
пусть меня отпоет,  
пусть меня, беглеца, осенит  
белой ночью твоя  
неподвижная слава земная.*

В кадре показан ночной Санкт-Петербург, а описанная сцена представляет собой интимное прощание поэта с любимым городом, в который не смог вернуться. Бойм утверждает, что ностальгия Бродского была «слишком сильной и слишком рефлексирующей», а синтаксис «слишком “запутанный”, чтобы позволить ему вернуться на родину навсегда, либо путешествовать в роли обыкновенного туриста» (Бойм 2019: 585).

## 6. Заключение

Фильм *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину* А. Хржановского снят не только по мотивам одноименного эссе Бродского, но и по мотивам из биографии, поэзии, прозы и интервью известного поэта, а также по фотографиям и рисункам Бродского. Фильм Хржановского соответствует определению *поэтического кино* (термин В. Шкловского), так как в фильме отсутствует сюжет и существует только повествование главного героя – наратора Бродского. Фильм изобилует анимационными вставками. Они являются *фирменным знаком* кино Хржановского, его самым излюбленным приемом. Ведь именно анимационные вставки Хржановского своим ярким символизмом можно рассматривать как своеобразную поэзию режиссера, которая продолжает или даже воплощает поэзию Бродского. Олег Аронсон утвердил, что «перевод» в другое время, в другой социальный опыт является одной из труднейших задач экранизации. Ссылаясь на анализ экранизации *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину*, можно прийти к выводу, что Хржановский справился с этой задачей, потому что успешно «перевел» воспоминания Бродского о советской эпохе и о своих родителях в совершенно другое время и другой социальный опыт зрителей.

## 7. Список источников и литературы

### Источники:

Бродский, И. 2002. “Fondamenta degli incurabili”, в: *Поклониться тени*, Санкт-Петербург: Азбука-классика. Стр. 229–296.

Бродский, И. 2002. “Меньше единицы”, в: *Поклониться тени*, Санкт-Петербург: Азбука-классика. Стр. 69–98.

Бродский, И. 2002. “Нобелевская лекция”, в: *Поклониться тени*, Санкт-Петербург: Азбука-классика. Стр. 297–313.

Бродский, И. 2002. *Писатель – одинокий путешественник... (Письмо издателю Нью-Йорк Таймс)* [Электронный режим] Режим доступа: <https://poembook.ru/poem/1712683> (дата обращения: 12.10.2021).

Бродский, И. *Полное собрание сочинений* [Электронный режим] Режим доступа: <http://iosif-brodskiy.ru/index.html> (дата обращения: 29.9.2021).

Бродский, И. 2002. “Полторы комнаты”, в: *Поклониться тени*, Санкт-Петербург: Азбука-классика. Стр. 15–68.

Хржановский, А. 2009. *Полторы комнаты* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=s04WzwEH3xc&t=5207s>

Хржановский, А. 2002. *Полтора кота* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=uxNlryKl2I4&t=323s>

### Критическая литература:

Аронсон, О. 2002. “Столкновение экранизаций”, в: *Киноведческие записки* № 61. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/> (дата обращения: 10.9.2021).

Аронсон, О. 2002 а) “Экранизация: перевод и опыт”, в: *Синий Диван*. № 3. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/3726065/e-kranizaciya--perevod-i-opyt> (дата обращения: 10.9.2021).

Бедина, Н. Н.; Егорова, Е. Н., Одерий, Д. Г. 2019. “Поэтика фильма Андрея Хржановского *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину*”, в: *Культура и цивилизация*. Vol. 9, № 6А. Стр. 66–78.

Бибина, И. В. 2017. “Биографический текст в литературе и кино: *Полторы комнаты* И. Бродского и А. Хржановского”, в: *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*. Стр. 465–468.

Боброва, Е. 2009. “Путешествие в коммуналку”, в: *Российская газета*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rg.ru/2009/07/03/brodski-site.html> (дата обращения: 3.10.2021).

Бойм, С. 2019. *Будущее ностальгии*, Москва: Новое литературное обозрение.

Дмитревская, М. 2005. “Полторы комнаты и окрестности”, в: *Российская газета*, [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rg.ru/2005/11/22/brodsky.html> (дата обращения: 10.10.2021).

Зоркая, Н. М. 2006. “Русская школа экранизации”, в: *История советского кино*, Санкт-Петербург: Алетейя, Стр. 35–48.

Константинов, Ф. В. *Философская Энциклопедия. В 5-х томах*. Москва: Советская энциклопедия. 1960—1970. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/4301/%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%96%D0%91%D0%90](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4301/%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%96%D0%91%D0%90) (дата обращения: 4.10.2021).

Кружнов, Ю. Н. *Санкт-Петербург энциклопедия* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://encspb.ru/object/2804025141> (дата обращения: 4.10.2021).

Кузнецова, Л. В. 2013. “Зооморфный код в кинематографе Андрея Хржановского”, в: *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 15: Искусствоведение, 1, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, Стр. 61–67.

Лосев, Л. 2011. *Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=97623&p=6> (дата обращения: 24.9.2021).

Lugarić Vukas, D. 2013. “Komunalni pakleni šund: sjećanja na komunalni stan u postsovjetskoj Rusiji“, в: *Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva* (ur. Kolanović, Maša). Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 81–103.

Мильдон, В. И. 2011. “Что же такое экранизация?”, в: *Мир русского слова*, № 3. Стр. 9–14.

Нехорошев, Л. Н. 2009. “Экранизация”, в: *Драматургия фильма* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5913102/page:7/> (дата обращения: 13.9.2021).

Редичкина, К. 2019. “Когда Бродский стал лауреатом Нобелевской премии”, в: *Парламентская газета* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.pnp.ru/social/kogda-brodskiy-stal-laureatom-nobelevskoy-premii.html> (дата обращения: 5.10.2021).

Серов, В. 2003. *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений* [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_wingwords/635/%D0%93%D0%BE%D0%BC%D0%BE](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/635/%D0%93%D0%BE%D0%BC%D0%BE) (дата обращения: 1.10.2021).

Соколов, С. В. 2010. “Философские взгляды И. Бродского”, в: *Ценности и смыслы 6*. Стр. 125–140.

Томашевский, Б. В. 1996. *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект Пресс.

Эко, У. 2006. *Сказать почти то же самое. Опыты о переводе* (перевод Андрея Ковалея). Санкт-Петербург: Symposium.

Якобсон, Р. 1978. “О лингвистических аспектах перевода”, в: *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва. Стр. 16–24.

## Sažetak

Diplomski rad *Ekranizacija eseja „Poltory komnaty“* Iosifa Brodskog posvećen je analizi filma *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину (Poltory komnaty, ili Sentimental'noe putešestvie na rodinu)* redatelja Andreja Hržanovskoga. Ekranizacija Hržanovskoga temelji se na istoimenom eseju (*Poltory komnaty*), ali i na biografiji i poeziji Iosifa Brodskoga – jednoga od najznačajnijih predstavnika ruske emigracije druge polovine 20. stoljeća i ruskoga pjesništva uopće. Iako je Brodski prvenstveno bio pjesnik, on u Americi piše i prozu, odnosno eseje koji vrve od autobiografskih elemenata. Jedan od njih je upravo esej *Soba i pol (Poltory komnaty)*, odnosno sjećanje Brodskoga na svoje roditelje, djetinjstvo i grad. U eseju, kao i u istoimenome filmu, pojavljuju se svi ključni motivi stvaralaštva Brodskoga, kao što su sloboda, sjećanje, život, smrt. Redatelj Hržanovski navedene je motive oživio u animiranim scenama filma, čime je stvorio vlastitu poeziju, odnosno pjesnički jezik. Rad obiluje primjerima koji ukazuju na izrazitu slojevitost ekranizacije (U. Eco; V. Mil'don; O. Aronson; N. Zorkaja, L. Nehorošev i dr.) kao intersemiotičkog prijevoda (R. Jakobson), a posebna je pažnja posvećena analizi sovjetskih realija, konceptu nostalgije, zoomorfnom kodu, a manjim dijelom i ulozi onih stihova Brodskoga koji se pojavljuju u ekranizaciji.

Ključne riječi: I. Brodski, A. Hržanovski, *Soba i pol*, prijevod, ekranizacija, SSSR, zoomorfni kod.

Ключевые слова: И. Бродский, А. Хржановский, *Полторы комнаты*, перевод, экранизация, СССР, зооморфный код.

## **Kratki životopis**

Zovem se Sara Štivčević. Rođena sam 1997. godine u Zagrebu gdje sam 2015. godine završila IV. gimnaziju. Nakon gimnazije, 2016. godine, upisala sam Kroatistiku te Ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Sudjelovala sam na znanstvenom skupu *Covid-19 u humanističkoj perspektivi: mutacije straha i kulturne promjene* 28. rujna 2020. gdje sam predstavila svoj rad *Korona kao priča*.