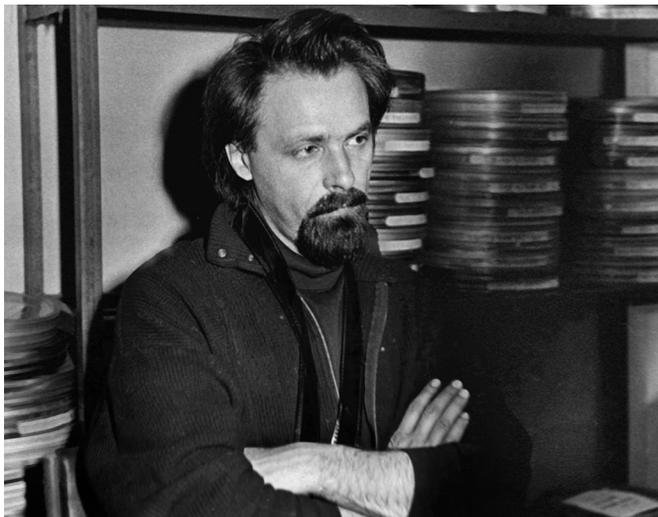




### Гость рубрики: КОНСТАНТИН ЛОПУШАНСКИЙ



Родился в 1947 году в Днепропетровске. Кинорежиссёр, кинодраматург. По первому образованию — музыкант: в 1970 году окончил Казанскую государственную консерваторию по классу скрипки, после чего учился в аспирантуре Ленинградской государственной консерватории (1970–1973), а затем — там же на факультете музыкальной режиссуры (1973–1976). Защитил кандидатскую дис-

сертацию по искусствоведению. Преподавал историю исполнительского искусства в Казанской и Ленинградской консерваториях, работал редактором в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. М. П. Мусоргского. Автор «Очерков по истории русской музыкально-критической мысли. 1825–1860 гг.». В 1979 году окончил режиссёрское отделение Высших курсов сценаристов и режиссёров в Москве (мастерская Эмиля Лотяну). В период обучения проходил практику у Андрея Тарковского на съёмках фильма «Сталкер». За время пребывания на курсах помогал в подготовке к изданию его «Лекций по кинорежиссуре».

По мнению отечественной и зарубежной кинокритики, К. Лопушанский может быть назван учеником Андрея Тарковского, последовательно проводящим в своём творчестве духовные и эстетические принципы мастера, а также одним из немногих российских режиссёров, в отношении которых применимо понятие «авторский кинематограф».

К. Лопушанский — призёр более чем тридцати международных кинофестивалей. Лауреат Государственной премии имени братьев Васильевых (1987), народный артист Российской Федерации (2008). Лауреат премии ФИПРЕССИ, лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы и искусства за создание фильма «Гадкие лебеди» (2007). Дей-

ствительный член Российской академии кинематографических искусств «НИКА», академик Национальной академии кинематографических искусств и наук России. Член Европейской киноакадемии (ЕФА).

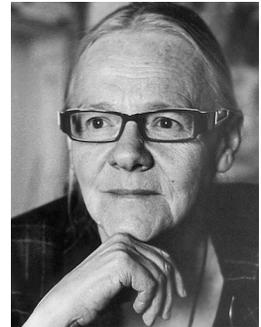
Мировую известность К. Лопушанскому принесла картина «Письма мёртвого человека», которая демонстрировалась практически во всех странах мира и была представлена более чем на десяти международных кинофестивалях, в том числе в Каннах (1987). В своих фильмах К. Лопушанский всегда выступает и как режиссёр, и как автор сценария. Наиболее известные сценарии опубликованы как литературные произведения в России и в странах Европы. Фильмы К. Лопушанского неоднократно показывались по телеканалам ARTE (Франция), ZDF (Германия), Канадскому TV, TBS (США), а также телеканалам Латинской Америки, Австралии, Великобритании, стран Восточной Европы. Ретроспективы фильмов Лопушанского прошли в Германии, Франции, Бельгии, России и других странах.

Фильмография Константина Лопушанского насчитывает на сегодняшний день семь картин: «Слёзы в ветреную погоду» (1979), «Соло» (1980), «Письма мёртвого человека» (1986), «Посетитель музея» (1989), «Русская симфония» (1994), «Конец века» (2001), «Гадкие лебеди» (2006).

## ХУДОЖНИК И ЕГО ПРИЗВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

*С Константином Лопушанским беседуют  
Татьяна Горичева и Даниэль Орлов*

*Татьяна Горичева:* Я хочу поставить вопрос о сознании избранничества, об ощущении особой миссии, которая есть у художника. Вы, Константин, рассказывали, что Андрей Тарковский утверждал: мало быть талантом, — нужно быть гением, чтобы пробиться сквозь толщу цензуры, лжи, лицемерия, оборотничества и симуляции, среди которых мы живём. Нужно понять, что ты действительно отмечен Богом. В истории философии встречались люди, которые понимали, что они избраны. Это Кьеркегор, это Ницше. Такое сознание всегда было страшным, трагическим и безнадежным. Для людей, которые в высшем смысле слова служат искусству, выполняют определённую миссию, было открытием понимание того, что поскольку Бог есть и они Им призваны, то им ничего не позволено. Подобно тому как индийским брахманам не позволено ничего из того, что позволено представителям низших каст, — ни торговать, ни повторно жениться, ни есть мясо... Обратной стороной этого сознания явилось высказывание Достоевского, вложенное в уста Раскольникова: если Бога нет, то всё позволено. В этом



контексте принадлежности Богу возникает момент аскетики, который может помешать творчеству, а может и способствовать. Можно ли с этим моментом аскетики жить и даже творить? Как Вам удаётся совместить узкие врата, которые Вы для себя нашли, с тем, чтобы в нашем вдвойне страшном мире постперестроечного искусства существовать и что-то создавать?

*Константин Лопушанский:* Мне кажется, чувство избранничества, в широком смысле, присуще многим людям, не только художникам. Каждый, кого оно коснулось крылом, в какую-то минуту начинает ощущать эту необъяснимую трансформацию своей души, своей жизни. В каком-то смысле это чувство действительно меняет и сознание и жизнь. Человек как в зеркале начинает видеть неслучайность событий, связанных с ним, с его развитием, с его духовным ростом, с тем, что он делает. Если говорить о художнике, то он, я думаю, начинает осознавать, что каждое его произведение есть некий шаг, некая ступень в духовном развитии. Он движется и, Бог даст, движется в направлении того, к чему он призван. Эта призванность в искусстве, может быть, сильнее ошутима, чем где-либо. Ты визуализируешь мир некой образности, которая на тебя, можно сказать, «спускается». Очень часто вдохновение, причём не только в визуальном искусстве, таком как живопись или кино, но, мне кажется, даже в литературе, приходит от предощущения образов, чувств и вещей, трудно определяемых словом, лишь интуитивно чувствуемых. Тебя коснулось — дальше делай вывод и, вполне возможно, меняй свою жизнь. На своём опыте могу сказать, что очень остро я это почувствовал, когда понял в определённый период жизни, что человек призван расти вверх, к духовному возрастанию, совершенствованию, подобно тому как призвано расти дерево. Именно вверх. Мне нравится этот образ, поэтому я так и говорю — расти вверх. Я знаю массу людей, жизнь которых изменилась за десять-двадцать лет в лучшую сторону. Они действительно выросли к свету, к вере, к серьёзному духовному совершенству. Это нормальный путь развития, который открывается через осознание себя в высоком, а не в вульгарном и эгоистическом призвании человека. Я могу сказать о себе, что у меня был мучительный опыт перемены участи, когда, учась уже на театральном факультете, я решил поступить на Высшие режиссёрские курсы в Москве. Не вдаваясь в подробности, могу только сказать, что это был период глубокой трансформации, — ментальной, духовной, личностной, в конечном счёте, религиозной, но совершалась она через творчество. Впрочем, я это тогда не понимал. Шёл 1976 год. У меня было целое лето перед экзаменами в Москве, но я вместо того, чтобы готовиться к ним, вдруг сел писать сценарий фильма под названием «Соло», который, кстати, в дальнейшем превратился в мою первую кинокартину, открывшую мне дорогу в большое кино. А тогда, в 1976 году, я погрузился с головой, непонятно для чего, в мир материалов по блокаде. И я вдруг через какое-то время стал ощущать блокаду физически, стал иначе чувствовать улицу, себя, стены домов... В какую-то минуту (стыдно признаться в этом взрослому человеку, но это правда), когда в четыре утра

я сел писать очередную сцену, я ощутил, что заливаюсь слезами, переживая немыслимое сострадание к судьбам людей блокадного города, моим героям. (Вот уж воистину «над вымыслом слезами обольюсь».) И вот тут произошло, я это хорошо помню, — что-то произошло в эту ночь со мной, с моей душой... Я не знал тогда, что именно, но я ощущал это грандиозное изменение своей сущности. Мне тогда казалось, естественно, что происходит какое-то творческое открытие, но когда прошли годы, я понял, что на самом деле произошло первое прикосновение того, что потом мне открылось как призвание, избранность. И ещё: это был, безусловно, очень серьёзный религиозный опыт. Это важное замечание, так как для меня с тех пор творческий и религиозный опыты души неразделимы. Таков, на мой взгляд, естественный путь развития души. К чему я это говорю? Творчество и развитие души тесно связаны. Несостоятельно творчество, которое идёт вне религиозного созревания или в котором не предпринимается попытка в широком плане религиозного и философского понимания смысла бытия, выходящего за рамки обыденной прагматичности, меркантильности.

Искусство неизбежно должно быть выше них, потому что оно выходит за рамки материи, принадлежит области духа. Человек, если он нормально развивается в искусстве, не может пройти мимо этого факта. В той или иной степени он должен дать себе ответ на вопрос: кто тебя коснулся крылом? Большинство художников отвечают на этот вопрос своим творчеством. Я сознаю, что да, есть избранничество. Я бы сказал так: оно есть, потому что его не может не быть, коль скоро есть искусство. Оно опасно, как и всё, что даётся свыше, потому что мы — люди несовершенные. Любые дары мы расцениваем как адресованные именно нам в силу, так сказать, необычайной нашей замечательности. Нам дай только повод для этого вульгарного самообольщения. Тарковский много говорил об этом на наших занятиях. Удивительное дело, его лекции по кинорежиссуре на пятьдесят процентов состояли из размышлений о религии в искусстве, о религиозном сознании. Кстати, не следует забывать, что шёл 1979 год, и весьма небезопасно было говорить об этом. Но Андрей Арсеньевич об этом говорил очень много, считая, что для нас, студентов Высших режиссёрских курсов, здесь содержится самое главное. Именно из религиозного сознания он выводил и понимание искусства как поступка — совершенно бескорыстного поступка. Когда сегодня об этом вспоминаешь, невольно сравнивая с нынешним положением дел в искусстве, а главное, с нынешней идеологией киноиндустрии, то становится ясно, что ничего более противоположного той парадигме искусства, о которой говорил Тарковский, представить себе невозможно.

*Татьяна Горичева:* Я убеждена, что настоящий человек — это непременно человек жертвы. Не в том смысле, что он ищет жертвенности или стремится чем-то пожертвовать ради другого, а в том смысле, что состояние самопожертвования для него естественно. А для творческого чело-

века это состояние естественно вдвойне. Вы говорите о страданиях блокады, а мы поём в литургических песнопениях: жертва творения. Господь сотворил мир из любви. Только поэтому. Не потому, что Ему нужен был мир, не потому, что Он был чем-то мотивирован, а потому, что был исполнен любви. Состояние жертвы — *par excellence* состояние творческое. Не нужно видеть в этом никакого сентиментального психологизма, а тем более мазохизма. Когда Вы сейчас говорили о блокаде, я подумала: ведь на войну отправилось поколение, взращённое в духе атеизма. Но жертвенный порыв был великий. Мой отец прибавил себе два года, чтобы отправиться на фронт, и так делали многие. Это делалось искренне, а не потому, что срабатывали механизмы идеологии или коллективизма. Люди искренне хотели пожертвовать собой. Многие из них являлись убеждёнными атеистами. Несмотря на это, они жаждали жертвы, и многие, как мне кажется, жаждут её и сейчас. Может быть, не все, но многие. Насколько жертва значима для художника?

*Константин Лопушанский:* Это очень интересная тема. Мне кажется, что если не складывается — в силу отсутствия соответствующего воспитания или других причин — религиозная форма существования человека, то всё равно душа, которая, как известно, по природе христианка, требует каких-то ступеней духа, прохождение которых всегда связано с жертвенностью. И это стремление к жертвенности, о котором Вы говорите, я бы назвал неосознанной религиозностью. Например, я часто думаю, почему в годы государственного атеизма массы людей с каким-то религиозным чувством ходили смотреть фильмы Тарковского, Бергмана и других мастеров, у которых было сильно проявлено религиозное осмысление духовного начала. Фрейд называл это сублимацией — они заменяли полноценный, но в те годы у нас отсутствовавший церковный опыт. Искусство его нам возмещало. Отсюда в нашем странном социалистическом сознании рождалось ощущение того, что встреча с художником означает встречу с человеком, который способен объяснить, «как надо жить», способен ответить на «вечные вопросы». Самый типичный из задававшихся вопросов на встречах со зрителями — я это хорошо помню — был вопрос «как надо жить?». Человек вставал и тебя об этом спрашивал. Ты, естественно, терялся. А у человека просто была потребность кого-то об этом спросить, потребность в духовнике. А поскольку учительства в высоком смысле не было, его заменяло искусство. Это рождало обратный перевес. Сами художники, и я в том числе, ощущали себя, скажем так, немного «надув щёки», исполняя роль учителей жизни. Хотя учителя жизни тех лет часто оказывались, как известно, весьма и весьма далеки от нравственных основ, не только церковно-религиозных, а просто даже человеческих. Но при этом, протрезвев после вчерашнего и выйдя на сцену, они ощущали себя учителями жизни. И грустно и смешно. Это феномен советского времени. Станный феномен. Мне кажется, что во многом, как это ни удивительно, он приподнял статус искусства и привёл к появлению удивительных произ-

ведений, которые были созданы в те годы. Художник не мог создавать вещи просто так, он стремился создать нечто важное и, как бы громко это ни прозвучало, великое. У некоторых подобное самоощущение выражалось даже внешне, и это было, прямо скажем, не очень приятно. В этой связи могу вспомнить один эпизод. Я учился в аспирантуре в консерватории на одном курсе с композитором Сашей Журбиным. Помню, он написал вокальный цикл на стихи немецких поэтов и повёз показывать его Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу в Репино. Я поехал вместе с ним. Должен вам сказать, что в огромную столовую репинского Дома творчества композиторов все входили по-разному. Не буду называть фамилий, но кто-то входил, показывая всем видом свою значительность, кто-то входил с чувством того, что все его должны знать. А вот скромнее всех, словно бы чуть согнувшись (не дай Бог кого-то обидеть), входил Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Помню, он со всеми поздоровался, даже со мной, непонятно откуда там оказавшимся. Стало ясно, что в который раз подтверждается евангельская истина: кто подлинно велик, тот всем слуга и моет ноги ученикам. Не знаю, какие были отношения у Шостаковича с Церковью, но внутренне это глубоко христианское мировоззрение, выражавшееся даже в манере поведения.

*Даниэль Орлов:* Константин, Вы говорите о соответствии между творческим и духовным ростом. В русской культуре оно чаще всего принимает форму выполнения художником посторонней миссии — миссии нравственного авторитета, учителя жизни, пророка... Но интересен и другой момент, а именно топология внутренних движений души, этапы её восхождения или, напротив, нисхождения. Духовного роста для творчества недостаточно. Обратимся к показательному примеру типологизации эстетизиса. Это «Символика эстетических начал» Вяч. Иванова — текст, появившийся в начале XX века и ставший одним из манифестов русского символизма. Его краткий анализ даёт в одной из своих лекций М. М. Бахтин. Иванов описывает пути творческого восхождения и нисхождения, дополняя их третьим началом — стихией дионисийского хаоса. Путь восхождения символизирует мужское начало и олицетворяется Аполлоном. «Восхождение, взятое как отвлечённое начало, имеет в себе что-то горделивое и жестокое». В нём присутствует экстатический порыв в сверхличное, когда художник приносит в жертву себя и своё личное Я. Поэтому жестокость здесь распространяется не только на других, но и на себя. Восхождение содержит в себе страдательный, жертвенный аспект, поскольку всякий порыв вверх предполагает разрыв с землей как милующим началом, и трагический, одинокий подъём к высоте. Если этот путь пройти полностью, то в конце идущего ожидает гибель. Иванов говорит о том, что этот путь бесплоден, если не сопровождается путём нисхождения — символом женского начала,



олицетворяемого Афродитой. Для того чтобы художник мог воплотить то, чему причастился в надмирных зрелищах, он должен спуститься на землю. Здесь и проявляется собственно момент творчества, когда художник подыскивает содержанию своего опыта соответствующие средства выражения. «В нисхождении, этом принципе красоты и добра вместе, нет гордости. <...> Красота христианства — красота нисхождения. Христианская идея дала человеку прекраснейшие слёзы: слёзы человека над Богом». Художник нисходит к тем, кто не поднимался, и приносит им свой дар. Третьим началом Иванов называет хаос, связанный с образом андрогина и фигурой Диониса. Если путь восхождения поднимает душу к сверхличному, а путь нисхождения возвращает её во внеличное, растворяет в коллективной народной душе, то хаос связывается с безличным. Быть двуличным плохо, а многоликим? В хаосе происходит не просто раздвоение личности, но её разбиение на множество лиц или, точнее, масок. Поэтому хаос было принято называть многоликим. Ему соответствуют маски греческого театра, а сама стихия хаоса лежит в основе искусства. Все три пути следует рассматривать в их взаимосвязи и взаимодополнительности. Ещё можно вспомнить о том, что, согласно Платону, когда поэту удаются замечательные стихи, говорит не он, но его устами говорит божество. Поэты, как гласит древнее присловье, сочиняют много лжи, но божество, которое говорит через них, никогда не лжёт. Если поэт пленил нас своими стихами, то прежде его душа была пленена божеством. Таков лейтмотив платоновского Сократа, помещающего поэта и вообще всякого художника на третье место от истины. Изначально поэт — фигура, всецело зависящая от голоса, ниспосланного свыше, он в буквальном смысле «часть речи» (И. Бродский). Мы таким образом понимаем, что поэтическое событие миметично, что сама фигура поэта предусматривает переадресацию исходной инстанции, — волшебный порядок слов, способный нас очаровать, хотя и создаётся поэтом, но принадлежит той силе, которая его вдохновляет и которой он предоставляет свои уста. Однако в христианской цивилизации мимесис не тотален. Возникает возможность сохранять в произведении неповторимое звучание собственного голоса. Это уже не столько отдавание себя во власть божества, сколько своего рода соработничество с Богом. Художник выражает не просто идею прекрасного как таковую, а ещё и акт, в котором он нечто прекрасное лицезрел. Какого пути Вы придерживаетесь и что в процессе создания своих фильмов считаете для себя наиболее важным — то, что художник должен растворяться в своём творении, оставаясь его символической частицей, подобно подписи в углу холста, или то, что он принципиально обязан сохранить собственный голос, его неповторимое своеобразие?

*Константин Лопушанский:* На мой взгляд, есть два типа художника и две формы создания художественного произведения. Есть форма — она

наиболее мне близка, — когда ты не понимаешь, откуда у тебя возникла мысль, не понимаешь, почему на тебя будто направлен сверху некий луч. Твоя задача — расшифровать и дальше переосмыслить то, что тебе послано. В этом многообразии расшифровок — многообразие и богатство преумножаемых человечеством ценностей культуры. При этом, как ни растворяйся в своём творении, неповторимый след твоего присутствия (понятно, что мы говорим о подлинных произведениях искусства) всё равно остаётся. Он неуничтожим по определению, так как является составной частью того феномена, который мы и называем искусством, имея в виду некое искусное создание слепка духовного пространства, духовной истины. Впрочем, есть, конечно, и другой путь — путь индустриального производства, в основе которого лежит совершенно другой импульс. А именно желание создать коммерческий продукт и заработать денег. Это вопрос прибыли. Здесь никто не ждёт импульсов «сверху», здесь само вдохновение (а оно, безусловно, тоже там присутствует) совершенно другой природы. Где платят больше, туда и нужно идти, то и нужно делать. Что дороже стоит, то и нужно снимать. Триллер? Хорошо. Комедию? Прекрасно. Индустрия сегодня восторжествовала, но она всегда заявляла о себе в большей или меньшей степени. Этот путь мы оставляем без внимания. Мы говорим о другом пути, когда ты чувствуешь направленный на себя луч и решаешь, как к нему относиться. Мне кажется, что художник есть только проводник, через него проходят определённые импульсы. Правда, они проходят через очень многих. Но не все в конечной точке выдают результат, который достоин того, чтобы стать вкладом в человеческую культуру. Вот в этом проблема. Для того чтобы был результат, должно происходить возрастание духовного опыта человека-творца, должны реализовываться его интеллектуальные возможности, должен использоваться жизненный опыт накопленных эмоций, — вся многообразная музыка души. Если она действительно многообразна, если она полна и богата, как, скажем, у Александра Сергеевича Пушкина, то на выходе мы получим изумительный шедевр, который, может быть, даже обогатит, но это уже в редком случае гения, посланный ему импульс. Можно допустить и это. Высокое со-творчество, со-работничество. В том же случае, когда не хватает ни человеческого, ни культурного опыта, ни того элементарного умения, которое человек приобретает за годы обучения мастерству, ничего не получится. Если рука не имеет навыка рисовать иероглифы тонкой кисточкой, то при всём желании, какие бы импульсы ни поступали, ты их не нарисуешь. Кроме того, общество всегда редактирует высказывания художника. Это к вопросу о жертве и определенной жестокости характера человека-творца, защищающего, как мать своего ребёнка, своё детище-произведение. Дело в том, что чем в большей степени художник ощущает ответственность за своё призвание, тем в большей степени он готов на жертву и борьбу. А общество требует от него жертвы. Упорно настаивая на своём высказывании, художник часто выходит за рамки общепринятого, за границы традиционных представлений, сложившихся

в искусстве, обществе, за грань чисто меркантильной пользы. Он отвергает эту пользу, стало быть, он отвергает жизненные блага, которые мог бы иметь в награду за произведения своего искусства. Возникает ситуация жертвенности, к которой подчас добавляется мотив судьбы. А если данный конфликт образуется в тоталитарном обществе, то в жертву может быть принесена сама жизнь. Путь художника, как и любой путь в высоком смысле, требующий огромного духовного труда, аскетизирует человека, по крайней мере в момент создания произведения. Кстати говоря, знаменательно, что некоторые художники после создания произведения впадают в необъяснимый разгул, и общество не понимает: как с таким легкомыслием можно было что-то создать? Я по собственному опыту могу сказать, что здесь срабатывает странный момент внутреннего маятника, когда напряжение души после осуществления замысла переходит в противоположное состояние. Нужно обладать известным совершенством, чтобы удержаться от этого перехода, поскольку это чрезвычайно сложно. Поэтому у художников возникают периоды разгула, которые для многих заканчиваются трагически. Избранничество дорогого стоит. Мне иногда приходил на ум такой образ: представьте, что есть некий источник излучения, которое мы улавливаем своего рода антеннами. Куда антенна направлена, то она и принимает. У одного художника, как у Тарковского, антенна направлена на высокие истины о человеке, о душе, об Абсолюте, о религиозном сознании и т. д. У другого — на сферу утончённой, обострённой эротики, как у Набокова в «Лолите». У третьего на низкие истины о человеческой душе и т. д. Источники и пульсации различны. Но во всех случаях думать, что ты творишь сам по себе, — значит уподобляться материалисту, который считает, что он сам себя создал и он такой замечательный в силу своих выдающихся личных качеств.

*Даниэль Орлов:* Можно ли говорить о закономерности, согласно которой периоды восхождения, творческого подъёма непременно должны чередоваться с периодами нисхождения, упадка, отказа поддаваться зову, не распознав и не приняв который на свой персональный счёт, никакое настоящее произведение создать невозможно?

*Константин Лопушанский:* Я бы сказал — не зов, а импульс, туманный, как вещь, на которую мы смотрим сквозь тусклое стекло. Он не является прямым, не артикулирован в словесной форме, поэтому я часто говорю, что он возникает как образ. В последние годы уже нет, но раньше для того, чтобы вдохновиться на написание сценария, открыть свежесть и глубину ощущений, я часами лежал и слушал определённую музыку. Я слушал её, закрыв глаза, по сути, медитируя. Возникали образы, за ними вереницы других, третьих. Тем самым чисто интуитивно, как слепой, я нащупывал какие-то образные сферы, которые потом пытался расшифровать и переложить на гармоничное соотношение со своей душой, со своим опытом.

Такой странный путь. Скажем, «Посетитель музея» был создан под музыкальные медитации на основе произведений А. Шнитке и моего любимого композитора О. Мессиана. А «Конец века» — под музыку Арво Пярта. Возникали иногда, я бы сказал, почти мистические совпадения. Очень часто мне дарили музыку, пластинку или запись, и это оказывалось музыкой моего следующего фильма. Если добавить к этому, что я расцениваю музыку как часть драматургии, причём важнейшую часть, то станет понятно, насколько это для меня важно. Впрочем, я иногда и сам нахожу, совершенно неожиданно, музыку будущего фильма. Как-то в Болгарии я по случаю купил пластинку, где было записано «Великое Славословие» А. Струмского, которое крайне редко исполняется. Правда, однажды в свой день рождения я пришёл в Казанский собор, и на вечерней службе хор замечательно исполнял именно это произведение. Оно у меня стоит в финале «Русской симфонии» и вообще является лейттемой этого фильма. Мне кажется, что сцена, когда главный герой в рубище, что называется, «на коленях и в слезах», ползёт по снегу в Оптину пустынь, родилась из этой музыки. Я долго искал образ главного героя фильма. Вначале он рождался у меня как играющий, апокалиптический дух подмены, амбивалентный и запутавшийся сам в себе, но вдруг в финале он совершенно преобразился. Почему? Не знаю. Я не владею настолько психоанализом, чтобы расшифровать это внутреннее изменение, но Вы, Даниэль, безусловно, правы в том отношении, что существует загадка первоначального импульса и проблема его расшифровки.

*Даниэль Орлов:* Удивительным образом всё, чем заставлен окружающий мир, зависит от того, какими глазами мы на него смотрим. На нас лежит онтологическая ответственность за существующее положение дел. Если встречные вещи оказываются безобразными, уродливыми и невыносимыми, то это наша вина, это мы делаем их такими. Излучатели, о которых Вы говорите, находятся в этом смысле не в эмпиреях над нами или вне нас, а внутри. Улавливание и расшифровка приходящих извне импульсов — это всё-таки фигура речи. Мы видим вещь не в тот момент, когда обращаемся к наличной данности её бытия (это явление), а когда понимаем, что есть и обратная сторона вещей, которая непосредственно нам не предъявлена. Красота пейзажа не предъявлена в пейзаже, сколько её там ни высматривай. Так со всеми настоящими вещами. Это и означает, что свет, в котором мы видим вещи, мы сами на них проливаем. В этой связи я хотел бы задать вопрос. По всей видимости, каждый художник, и у Вас этот момент присутствует в картинах, вынужден фиксировать некие изменения в мире, которые происходят в очень короткие сроки, буквально в какие-то мгновения, если мыслить периодами большого исторического времени. Подчас их не улавливает культура, живущая этими периодами, поскольку для того, чтобы она нечто приняла, оно должно стать донным отложением, единицей хранения, мумифицированным телом, в котором все животворные соки заменены

консервирующими жидкостями. Но жизнь во всём многообразии её явлений требует противоположного, а именно — фиксации мига, утверждения следа мимолётности. Мы живём после истории — таков лейтмотив современной философии. Это значит, что мы описываем не идеи, а симптомы. Именно поскольку изменения стали очень быстрыми, даже мгновенными, а пространство и время не выступают, в кантовском смысле, априорными формами чувственности, постольку философия из критической превратилась в клиницистскую. Она оперирует не вечными идеями, а оттисками, отпечатками, фиксациями мимолётных событий в феноменальном составе действительности и занимается их расшифровкой. Одним из таких симптомов является метаморфоза вещей. Вещи в том виде, в котором они существовали совсем недавно, оказались развоплощены. Утрачен принцип плотного тела вещей, обладающего своей временной длительностью. Мы не называем, как средневековый человек, душу и Бога высшими вещами, но до недавнего времени знали, что время, отведённое вещи, существенно превышает время, отведённое человеку. Благодаря этому вещи собирали в своём кругу поколения людей, они оказывались коллекторами человеческой памяти, переходили по наследству, в них накапливалось биографическое время их владельцев.

Наиболее значимой являлась обратная сторона вещей. А именно: они были ценны не благодаря исполнению своей утилитарной функции, а напротив, когда эту функцию окончательно утрачивали, подобно какой-нибудь фамильной фарфоровой чашке, покрытой трещинами и с отбитой ручкой, из которой уже давно никому не приходит в голову пить чай. Тем не менее она стоит на почётном месте в каком-нибудь серванте или буфете, поскольку её чисто символическое значение, оставшееся после износа прагматической функции, гораздо важнее. Фактически вещь приобрела дополнительное расширение, превратившись в архив, — её трещины выступают своего рода циферблатом экзистенциального времени, отметинами памяти в слоях вещественности. Сейчас ситуация перешла на новый уровень, потому что мир вещей сузился до такой степени, что время существования любой вещи стало гораздо короче, чем время, отведённое человеческой жизни. Вещь в её краткосрочном или даже одноразовом бытии сделана с тем, чтобы изъять из неё вообще измерение времени. Это производство отходов, которые не несут на себе никаких следов. Но как справедливо отмечал Бодрийяр, эта ситуация проецируется на человека, потому что одно дело говорить о том, что мы окружены отбросами (в конце концов, древние помойки — кладези для археологов), — и другое дело, что мы сами превращаемся в отбросы. Мне кажется, что это положение вещей пересекается с апокалиптическим умонастроением Ваших фильмов. Мы ведь не столько попадаем в мир, background которого состоит из руин — последствий технологической катастрофы, — сколько визуализируем нечто, произошедшее в самом человеке. Может ли, на Ваш взгляд, миссия художника сейчас состоять в том, чтобы пытаться дать голос

вещам, чтобы вещи продолжали наш с ними разговор, чтобы они хранили отблеск божественного присутствия, который несли изначально?

*Константин Лопушанский:* Я бы сказал так: надо дать голос не только и не столько вещам, сколько самому человеку, тем более что одно подразумевает другое. Вы упомянули два образа, которые преследуют меня в моём творчестве и в целом, как мне кажется, мне очень близки. С одной стороны, это образ свалки («Посетитель музея»), с другой — образ музея («Письма мёртвого человека»). Понятно, что музей — это место, где хранятся шедевры культуры, запечатлённый в вещах духовный опыт, свидетельства высочайшего напряжения духа. И понятно, что свалка — это весь тот ширпотреб, в который многие вещи превращаются за ненадобностью, а многие потому, что с самого начала были на это рассчитаны. Очевидно, что индустриализация, вульгаризация, подмена, потеря сакральности в понимании и создании вещей, к сожалению, сопутствуют человечеству. Индустриальное производство духовных ценностей исключено, правда же? Но художественные ценности легко производятся современным миром и производятся в огромном, всё возрастающем количестве, дополняя общечеловеческую свалку отходов. Что такое киноиндустрия? Это способ получения прибыли, массовое производство продукта. Но там, где массовое производство, уже не возникает вопроса о том, как возможна уникальная чашка и зачем она нужна. Я помню, как Тарковский в один из наших прощальных вечеров, когда отмечался день рождения его жены Ларисы Павловны, и он уже знал, что уезжает, достал бокал из синего венецианского стекла и, наливая в него вино, произнес речь о загадке и магии этого предмета. Вещь имеет свою цену. Одно дело, когда в XVI или XVII веке мастера, изготавливая чашку, вкладывали в неё такое искусство, такую квинтэссенцию духа, что нет ничего удивительного в том, что теперь мы находим её в Эрмитаже. Другое дело, когда машина штампует чашку по эскизу, тиражирует вещь. Как вообще оценивать вещь? И что такое есть вещь, собственно? Не есть ли это прямой слепок души автора, мастера, её творца? Можно ли определить коэффициент духовного наполнения предмета?

Проблема в том, что произошедшая трансформация коснулась не только путей развития и понимания искусства. Даже в индустриальном (а теперь и постиндустриальном) веке искусство обладает презумпцией, позволяющей создать эту филигранную единственную чашку. Может быть, эта презумпция так же неистребима в человечестве, как и жажда духовного роста. Но сохранять её становится всё труднее и труднее, потому что количество произведённых продуктов на нас давит, и среди них, как на свалках в «Посетителе музея», ты физически задыхаешься. Даже обладая определённым опытом в понимании искусства, ты невольно начинаешь путаться. Количество уничтожает качество, отрицает саму необходимость оно. Существуют, как известно, предельные значения объёма информации, которые

человек может выдержать. Их превышать опасно, поскольку это чревато для сознания, да и бесполезно. Не всё человек может «вместить», говоря языком Евангелия. Я хотел бы вот что ещё заметить: в течение XX века, особенно в последние десятилетия, искусство претерпело странную метаморфозу — поменялось соотношение предмета и его интерпретации. Искусство интерпретации обрело колоссальное значение, стало зачастую главенствующим. Вспомним феномен «Чёрного квадрата» К. Малевича, вокруг которого образовалось так много интерпретаций, что именно они и сделали из картины шедевр. Для человека XIX века и более ранних эпох это выглядело бы нелепо, необъяснимо. Другое понимание культурных ценностей. Что произошло? То ли развился духовный мир интерпретирующих, то ли появилась свобода во взаимоотношении с предметом искусства, когда не важно, что вы показываете, главное — чтобы был импульс к внутреннему вдохновению, сотворчеству. Скорее всего, это действительно говорит о том, что видящий, наблюдающий, то есть зритель, хочет выступать соавтором произведения. Это в лучшем случае. В других же случаях действуют закономерности, к анализу которых я сейчас не готов.

Но факт есть факт: статус произведения искусства изменился. Появилось многообразие интерпретаций: об одном и том же предмете существуют диаметрально противоположные точки зрения; истина ускользает, как бы подтверждая этим современное господствующее воззрение, что никаких истин нет вообще, всё относительно. На это можно возразить: всегда в истории искусства существовали различные точки зрения. Но мне кажется, они не были столь радикально противоположными и предполагали наличие нравственного, прежде всего христианского, коль скоро речь идёт о Европе, императива. Хотя в оценки, разумеется, всегда вносился личный опыт, политические и прочие сопутствующие соображения, не обязательно совпадавшие с соображениями искусства. В связи с этим возникает вопрос: а есть ли идеальная красота, запечатлённая в образе и всем понятная, которую человек не может не воспринять, подобно образцам древнегреческого искусства, в которых, как считалось в своё время, запечатлён идеальный образ красоты? Я не знаю. Существуют объективные пропорции, но они сильно изменились к нашему времени. Я, например, люблю живопись экспрессионистов. Но у них вряд ли найдёшь принцип золотого сечения, в традиционном понимании. И в произведениях Шостаковича принцип гармонии понят иначе, чем в классической музыке, что, естественно, не умаляет его гениальности. То, что раньше считалось диссонансом, в XX веке стало основой определения музыкального образа, скажем, у Шёнберга. Вообще в атональной музыке ни о какой гармонии в традиционном смысле речи нет. Но видоизменённая гармония всё же сохраняется. Значит, структурные камешки создаваемого произведения искусства стали другими. Впрочем, человек всегда хочет выразить себя, и искусство предоставляет ему имманентные закономерности, дающие возможность создать нечто новое. Новое манит и привлекает. Но оно же содержит негативные

моменты и исторические ловушки. Это если рассматривать феномен «жажды нового» широко. Вспомните Германию 30-х годов, когда новое поколение молодых людей принесло с собой свежее дыхание, — новое в сравнении с поколением, проигравшим войну и едва не погубившим страну. Они пришли, эти «новые люди», и оказалось, что новое гораздо страшнее любого старого. То же самое произошло в России в период революции. Не самые худшие занимались революцией поначалу, особенно если вспомнить народовольческое движение, в которое приходили люди, способные жертвовать собой. У них был огромный духовный потенциал. Им казалось, что они впереди времени, что они представляют собой новое и потому правы. Что из этого получилось? Есть в этом какая-то подмена, ловушка. Есть она и в искусстве. Мне кажется, что жажда нового необходима: старое по мере отмирания должно отойти в сторону, это очевидно. Но чрезвычайно трудно определить ценностную грань между старым и новым. Я сам склонен к тому, чтобы появлялись новые формы в моих произведениях, и когда это случается, очень этим горжусь, как и любой художник, однако чем дальше, тем больше я начинаю опасаться момента перехода от этого чувства нового к формам его конкретной реализации. Это сложный вопрос.

*Даниэль Орлов:* Насчёт нового, его прихода мне показалось, что это является одной из ключевых тем Вашего последнего по времени фильма «Гадкие лебеди», который произвёл на меня очень глубокое впечатление. Наверное, любой зритель, в том числе и я, пытался разгадать и сделать для себя понятными персонажей этого фильма под названием «мокрецы». В интервью, собранных в Вашей книге «Диалоги о кино»<sup>1</sup>, Вас тоже спрашивали о том, кто на самом деле эти мокрецы, — инопланетяне, генетические мутанты... На мой взгляд, это совершенно не важно. Гораздо важнее их функция. То есть не кто они, а что они делают, какую роль исполняют. Именно будучи носителями некой функции, они оказываются в зоне полного отчуждения от современного человечества. Мне показалось, что мокрецы — это яркий образ того, что в духе французского Колледжа социологии можно называть «тайными обществами», основная функция которых — вброс в социальное тело мощного омолаживающего гормона, блокирующего его дальнейшее старение и затухание. Те, на кого этот гормон воздействовал, с точки зрения остальных агентов социального тела превращаются в монстров, каковыми у Вас и показаны мокрецы. Это справедливо, потому что таким и должен выглядеть образ носителей экзистенциального авангарда в глазах тех, кто подчинён циркуляции старых ценностей. Вспомните, какими выглядели первые христиане в глазах римских патрициев. Вспомните ужас Тацита перед кучкой рабов и преступников, которые якобы за закрытыми дверьми приносят в жертву младенцев и поедают их (так римляне понимали таинство евхаристии — вкушения тела и крови Христовой). Именно первые христиане выполняли функцию омоложения

постаревшего общества. И именно поэтому они были своего рода «мокрецами» для образованных римских граждан. Согласитесь ли Вы на аналогию с тайными обществами, тем более что у Вас в фильме мокрецы даже по внешнему облику напоминают представителей какого-то монашеского ордена, а их школа наводит на мысль о чём-то вроде иезуитского колледжа? К чему я это говорю? Возможно, для большинства зрителей функция мокрецов негативна. В одном из интервью Вы говорите, что их функция нейтральна. Но я-то считаю, что их функция в высшей степени положительна. Персонажей, которые настолько открыто содействуют обновлению человечества, я мало где встречал. Другое дело, что они проигрывают в поединке с человечеством, но в конечном счёте это означает не только и не столько их собственную гибель, сколько угасание самого человечества. В общем, картина рисуется довольно пессимистичная.

*Константин Лопушанский:* Я соглашусь с этой интерпретацией. Кстати, в начале фильма персонаж по имени Валентин, к которому приезжает главный герой писатель Банев, говорит следующее: «А сколько было первых христиан? А против них — Древний Рим, империя, Нерон и всё прочее. Ну и что осталось от этой империи?»<sup>2</sup> Это прямая подсказка зрителю. Когда я говорю о нейтральности мокрецов, я смягчаю формулировку, чтобы лишний раз не забалтывать одну из основных тем фильма, из-за которой я, собственно, за него и взялся. Мы неохотно об этом говорим и, может быть, это прозвучит весьма антигуманно, но история человечества неопровержимо доказывает: люди сразу никогда не принимают тех, кто движет их вперёд, кто показывает иные горизонты интеллектуального и духовного развития. К сожалению, это правда. Значительная часть человечества отличается, наоборот, агрессивной склонностью к духовной энтропии и интеллектуальному вырождению. С каждой новой эпохой мир захлёстывает волна нового варварства. Это очевидные вещи. Если это признать, то нужно признать и другое: существует многовековой, глубочайший, непримиримый, жесточайший конфликт между этой частью общества и другой, ей противостоящей. В какие-то эпохи он становится кровавым. Разве римляне могли не возмутиться, когда услышали: кто не отвергнет отца своего и мать свою, тот недостоин меня. И сегодня человеку предстоит пройти длительный духовный путь, чтобы понять, о чём идёт речь. Можно только представить себе, как это звучало в римском обществе, которое считало, как писал Сенека, что бедность — один из самых страшных пороков. Вернёмся к «Гадким лебедям». Этот конфликт мне казался там главным, тем более что проходит он через детей, которые призваны обрести высокий полёт духа. Но именно поэтому они и обречены. Для меня было важно вывести этот конфликт и передать его атмосферу. Любой художник есть зеркало своего времени. Нарисовать портрет времени для будущих поколений и осмыслить вечные истины в пейзаже своей современности, — одна из его обязанностей. Мне казалось, что на переломе веков одной из определяющих черт пейзажа нашей современности является дебилизация общества. Сказано

грубо, но так и есть. Причём этот процесс происходит во всём мире. Не то чтобы именно мы в России сильно пострадали от перемены общественной формации. Во всём мире ощущается интеллектуальный упадок. Но вот что интересно: все духовные и интеллектуальные ростки остаются и, что важно, набирают силу. Я и умозрительно, и нутром чувствую, что это так. К примеру, пришли дети пробоваться на роли в «Гадких лебедях». Просто дети из хороших колледжей. Чудные, интеллектуально и духовно очень развитые дети, хотя рядом с ними повсеместно можно увидеть немыслимую дебилизацию молодежи. Мы сознательно не стали искать так называемых детей «индиго», потому что они могли разочаровать нас своим несоответствием нашим ожиданиям и тем самым загубить картину, хотя в дальнейшем при показах фильма в разных странах зритель всё равно воспринял фильм как картину о детях «индиго». Конфликт, о котором я говорю, скорее всего, будет и в нашем веке, и в следующем. Он ещё опасен и потому, что лишённый религиозного сознания интеллект имеет тенденцию к жестокости в силу понимания своей справедливости и правоты. Если нет сдерживающего стержня, то происходят на первый взгляд необъяснимые, но внутренне закономерные исторические катастрофы, подобные революции 1917 года, во главе которой якобы стояло много интеллектуалов. Да, интеллектуалов, но лучше бы они не приходили. Подобный ход мысли для меня очень важен в этой вещи, почему я и говорю о мокрецах как о существах нейтральных. Они положительные герои в том смысле, что опережают время и тем самым предвзвешивают наступление будущего. Но не показать, что у них есть тень очень опасного холода, я не мог. Банев прав, упрекая детей в жестокости.

*Даниэль Орлов:* Их жестокость скрывает маску ужаса, которая, как полагал Ницше, неразрывно связана с приходом нового. Да, гении рождаются очень редко, но не потому ли, что их большего числа человечество просто не вынесло бы? Речь идет о своего рода гормональной блокаде, которую человечество осуществляет в отношении своего экзистенциального авангарда. Допустить их существование можно единственным образом — принеся их в жертву, сделав из них, говоря в терминах теории миметического желания Р. Жирара, «козлов отпущения».

*Константин Лопушанский:* Это замечательная мысль, в которой Вы очень точно сформулировали одну из глубоких тем повести братьев Стругацких. В фильме есть дословная цитата из повести, которая мне очень нравится: для этих гениальных детей — говорит один из персонажей — мы и по Канту дерьмо, и по Гегелю дерьмо, и дерьмо по определению... Критический взгляд на мир, на человечество здесь обострён до крайности, до некоего окончательного предела, но он присущ и христианству, и библейским пророкам. Возможно, всё дело в том, что стоит за этой критикой, какой нравственный императив.

*Татьяна Горичева:* Меня тоже сильно смутило, что дети холодные и жестокие, даже монотонно жестокие. Я думаю, что слово «интеллект» уже подозрительно, за интеллектом скрыто многое другое. Например, психоанализ намеревался из Оно воссоздать Я, то есть вернуть подсознание в сознание, в интеллект. Сейчас многие психоаналитики понимают, что эта попытка потерпела неудачу, поскольку само выявление подсознательного на уровне сознания, интеллекта чрезвычайно опасно. Учёные в сегодняшнем мире, и психоаналитики в том числе, оказываются совершенно беззащитны перед последствиями своих действий. Те же психоаналитики никак не могут справиться со своими пациентами — о проблеме трансфера в процессе лечения написаны тысячи книг. Психоанализ не срабатывает даже на уровне практическом, на уровне кушетки, не говоря об отвлечённом уровне. Современная наука зачастую ведёт к катастрофам. Эксперименты с геной инженерией, клонирование — это кошмар, более страшный, чем Франкенштейн. Мир интеллекта даёт сбои. Психоанализ в лице Жака Лакана это осознал. Лакан утверждал, что только христианство, только религия обладает резервуаром, способным вместить в себя эти ужасы цивилизации и преобразовать их. Дети в «Гадких лебедях» могут спастись, если у них есть этот глубоко религиозный контекст, пускай не выраженный, пускай не артикулированный, но хотя бы в виде атмосферы, в виде общения, в виде музыки, которая звучит в конце фильма. Она космическая и литургическая, в ней происходит соединение неба и земли. Мне кажется, что этот резервуар — не подсознание, потому что подсознание зависит от сознания, а бесконечность религиозного (Лакан говорил о христианстве), которая даёт возможность детям расти. А то, что все дети жестоки, мы и так знаем. Тут ничего не поделаешь. Только исключительно редкие блаженные детишки, которые от рождения идут к святости, добры. А большинство идет через разбой, ужас, жестокость. Но в Евангелии разбойник первым попадает в рай. Я считаю, все мы прошли через разбойничество. Лично мой путь был негативный, холодный, жестокий. В этом я каюсь, но так оно и было.

*Даниэль Орлов:* Константин, в фильме Вы изменили концовку Стругацких, сделав её более пессимистической. Не могли бы Вы рассказать, как обстояло дело у Стругацких и что Вас побудило отойти от авторской задумки?

*Константин Лопушанский:* Я должен сказать, что поклонников Стругацких очень много и они составляют своеобразный клан. Они жестоко на меня обиделись, так как посчитали, что я поступил некорректно с произведением великих писателей, изменив концовку и многое другое. На что я, оправдываясь, им напоминал: сам Борис Натанович мне сказал, что чем дальше я отойду от оригинала, тем лучше. Тем самым он давал мне карт-бланш, понимая, что время прошло, и моё кино — это будет моё кино и ничьё

другое. Как мудрый человек, он понимал: к чему принуждать меня буквально следовать тому, что было написано 30–40 лет тому назад? Это один момент. Второй момент — в самой повести, которую мы все читали в своё время на кухнях, потому что она не была напечатана. В ней чётко читалось время. Чётко и определённо. Президент вымышленной страны напоминал Хрущёва, а писатель Банев — с гитарой, вечной пьяный — напоминал Высоцкого и вообще олицетворял тип советского барда. Было много замечательных вещей, смешных, поданных с иронией. Но напрямую произведение не ложилось на экран, иллюстрация — это не самое лучшее, что можно сделать в кино. Что касается финала, то он был написан в духе того времени, когда впереди мерещился идеал коммунистического будущего, который у Стругацких тогда понимался как идеал прогресса. В финале город постепенно гнил и распылался, а в небе всходил некий квадрат, как новое светило. И вот по обновленной земле, откуда убежали все взрослые, старое поколение, идут дети, которые всегда правы, потому что они дети — новое счастливое поколение. Как сегодня можно было бы это снимать? Если быть честным, то надо было бы снимать следующее: появляется квадрат в небе, наступает будущее, город пропадает, и выходят все люди нашего времени. Они стоят и ждут, что появится в степи из-за бугра, откуда приходит будущее. Ветер поднимает пыль, потом пыль начинает оседать и появляется огромная толпа. Это идут бритые братки с цепями и кричат: эй, папики, вот они мы, вы нас ждали? Если бы я хотел финала, предложенного Стругацкими, то это был бы ответ на него с учётом знания сегодняшнего дня, и это была бы правда. Но меня больше всего интересовала вообще другая тема. Что меня привлекло в творчестве Стругацких и, я думаю, не только меня? Они — писатели, обладающие, как ни странно, удивительной интуицией (хотя иногда их обвиняют даже в бульварности). И они писатели, которые позволяют себе очень резко и негативно высказываться о современном состоянии человечества. А вот это и было литературной основой, позволившей перевести конфликт с детьми на широкий, почти универсальный уровень, поскольку их отрицание нашего мира мне казалось очень важной точкой отсчета для выстраивания этого фильма. Другое дело, во что это отрицание выльется, к чему приведёт росток, который для нас столь непривычен, необычен. Ведь он может вписаться и в русло христианской традиции. Тут можно найти много совпадений. Да и одним отрицанием содержательный слой фильма отнюдь не ограничивается. В нём, я убеждён в этом, присутствует мучительная, а потому необычайно сильная жажда надежды. По крайней мере, я к этому стремился. И чем она недосказаннее, тем, на мой взгляд, выразительнее, эмоциональнее.

В какой-то момент работы над этим фильмом я вдруг понял, что в нём очень важна недосказанность. Какие-то вещи не должны договариваться до конца. Нужно их дочувствовать самому зрителю, потому что образная материя оказывается настолько тонкой, что стоит вступить в семантическую определённую любого образа, — и всё испортится. У меня для финала был

отснят монолог главного героя, обращённый к дочери. Григорий Гладий замечательно его сыграл. Но потом я отказался от этого монолога и оставил сцену без слов. Только музыка. И слезинка этой девочки, её обида за то, как с ней поступили. И ужас отца, понимающего, что её ждёт. И наконец, их поворот друг к другу, их единение, к которому они с разных сторон шли через весь фильм. Открывается совершенно другое измерение, которое выводит за рамки сюжета, к нему добавляется что-то другое, — полёт духа, какая-то тайна, которая этим детям открылась и которая нами только предчувствуется. Да, они похожи на монашествующих, способных творить чудеса, но кто они на самом деле — эта тайна должна остаться, она должна продолжать нас будоражить. С ней мы должны выйти из зала, ощутив сакральность мира. Вот это мне казалось важным.

*Даниэль Орлов:* Я услышал важный для себя момент. Вы сказали о недоговоренности, которая фактически определила финал «Гадких лебедей». Другие Ваши фильмы, напротив, мне всегда казались договорёнными до конца, до последней точки. Это обуславливает, как я бы это назвал, их текстуальность, то есть возможность вербализации, превращения в словесное высказывание всякого визуального образа или образного ряда. Самая прочная спайка визуального и вербального с возможностью их взаимного перехода задаётся в «Русской симфонии». В «Гадких лебедях» вместо точки в конце остаётся открытый горизонт. Даже несмотря на то, что звёздное небо, которое открывается рукой дочери писателя Банева, не может не навести нас на мысль о Канте, оно всё же не требует и не потерпит вторжения лишних слов в тонкий и очень деликатный жест.

*Константин Лопушанский:* Одну из своих статей о кино Тарковский, насколько я помню, посвятил анализу природы образа и символа. Он отдавал приоритет образу и считал, что к нему надо стремиться, но определяющим для образа полагал невозможность перевести его в текстуальную форму. А символ, говорил Тарковский, прямолинеен, в нём одно внутреннее содержание без труда заменяется другим. Язык символа — это, считал он, преимущественно язык коммерческого кино. В «Гадких лебедях» я стремился к образу. Я понял, что эту вещь надо создавать в точном соответствии с природой образа, с той недосказанностью, которую он оставляет, открывая простор для интуиции.

*Татьяна Горичева:* Когда одно заменяется другим, это самое страшное. Происходит подмена, и место высоких ценностей занимают их суррогаты и симулякры. Это и радикальная христианская тема, и тема русской истории, в которой мы встречаем вереницу самозванцев. Сейчас, когда принцип реальности размылся, человек меняется мгновенно и превращается в кого угодно. На Западе, мне кажется, тема оборотней поднимается разве что на уровне голливудских фильмов ужасов. Для русского человека самое страшное — выпадать из реальности, подчиниться оборотничеству и самозванству, то есть оказаться в виртуальной псевдореальности, которую ты

пытаешься выдать за истинную реальность. Русский человек живёт из литургии. А литургия — это нетварные энергии, которые настолько же реальны, как и Бог. Одно из качеств Бога — это абсолютная реальность, которая отражена в иконе. В нынешней западной цивилизации всё несерьёзно, потому что всё нереально, лицемерно. Так получается, что человек является собой как бы наполовину, — наполовину буржуа, наполовину рабочий, наполовину служащий, наполовину влюблённый, наполовину верующий. Несерьёзность — это страшный бич закатной западной цивилизации. В то время как Ваши фильмы серьёзны, может быть, даже слишком серьёзны, вплоть до некоторой гротесковости. Постоянно возникает тема апокалипсиса, а апокалипсис означает выраженность, полную проявленность добра и зла. На Западе эта тема присуща сознанию всякого рода маргинальных групп и сект. У нас тема апокалипсиса обнаруживает вполне православное, традиционное сознание. Сейчас это особенно явно. Мы живём внутри классической традиции христианства и этим интересны миру. Ваши фильмы должны, с одной стороны, притягивать западного зрителя. Я знаю, что они всегда вызывают большой интерес. А с другой стороны, зритель должен их не очень понимать, находя их слишком экспрессионистичными, слишком русскими, радикальными, не имеющими золотой середины. Были такие комментарии со стороны обычных западных людей?

*Константин Лопушанский:* Разумеется, были. И неоднократно. Впрочем, от нас, из России в Европе ждут всегда чего-то выходящего за рамки, очень часто маргинального, причём в буквальном смысле этого слова. Апокалиптические темы, как это ни парадоксально, попадают в эту категорию. Я много ездил с фильмами по разным странам. Да, зрителей удивляет радикализм моих фильмов, который во многом относится ими на счет русской культурной традиции. Приехал странный человек из России, дескать, ему можно, хотя мы от всего этого далеки, мы нормальные люди. Такое отношение встречается. Но есть и поклонники, по-своему разделяющие апокалиптическую эстетику. Так что есть непонимание, есть и понимание, но в целом в современном христианском мире угасает дух религиозного радикализма. Отсюда восприятие произведений, которые отражают апокалиптическое мышление, становится всё сложнее. Мне кажется, Татьяна, Вы высказали очень глубокую мысль об одном из отличий России от Запада. Действительно, в русской культуре сильно выражен принцип маскарада, двойничества, подмены, начиная от самозванцев и вплоть до революционного перелома начала XX века. Накануне революции самый популярный в Петербурге спектакль — это мейерхольдовский «Маскарад». Повсеместное ощущение маскарада и в театрах, и на площадях. А что касается апокалипсиса, это, пожалуй, главная русская тема. Бердяев прав, утверждая, что она изначально присуща русской культуре, присуща в силу своей радикальности и предчувствия трагической развязки как момента подлинного осмысления искусства. Блок в то время писал, что оптимизм — это убогое мировоззрение, а трагическое

начало — это подлинное понимание жизни. Ощущение трагического пути человечества, сходящееся в теме апокалипсиса, присуще многим художникам. Для них эта тема позволяет создать верный слепок жизни, портрет жизни, потому что включает в себя аспект неизбежного трагизма. Но свежего религиозного сознания, способного воспринимать эти идеи, сейчас нет. Оно всё больше и больше угасает, обретая цивилизованную форму по принципу «не холоден и не горяч». Эта тема не очень интересна в мире, где побеждает гламур. В таком мире разговоры об апокалипсисе — это дурной тон. В нём принято говорить об изысках моды. Пятнадцать лет назад, снимая фильм «Русская симфония», я попытался сформулировать русскую идею в том виде, в котором это мог бы сделать главный герой картины — Иван Сергеевич Мазарин. Получился довольно неожиданный текст, даже для меня самого. Не знаю, «спустился» ли он на меня свыше или явился неизбежным результатом размышлений над характером персонажа, русского интеллигента, «наследника Толстого и Достоевского», но как бы там ни было, я считаю, что в этом тексте отразились в поэтической форме весьма значимые, а в чём-то даже фундаментальные принципы русской культуры и творчества. Позволю себе привести его сейчас, в конце нашей беседы:

Гей, славяне! Помолимся за отечество наше поруганное!  
 Помолимся за народ православный!  
 Помолимся за идею русскую,  
 ибо идея русская есть идея битвы духовной с мировым злом,  
 и нет другой идеи у русского человека,  
 и в этой идее для него всё: и оправдание Божие, и осуждение его,  
 и вся тайна истории русской,  
 и великий огненный крест её до последнего дня исполнения сроков...  
 Братья и сестры возлюбленные!  
 Не постыдимся призвания своего на вселенскую битву народов!  
 Встанем, живые и мёртвые, на последний бой за судьбы отечества,  
 на сокрушение мирового зла!  
 Да сбудется замысел Божий о русской земле, об отечестве нашем...  
 Аминь.

<sup>1</sup> Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, 2010.

<sup>2</sup> Лопушанский К. Русская симфония. Киноповести, киносценарии, интервью. СПб.: Алетейя, 2008. С. 198.

*Расшифровка записи и подготовка  
 материала к публикации  
 Д. Орлова*