

3. Бернал Дж. Д. Наука в истории общества. М., 1956.
4. Павлов А.Т. В.И. Вернадский и Л.М. Лопатин о философии и ее месте в духовной жизни человечества // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. № 5. С. 3-15.
5. Мамзин А.С. Научное мировоззрение, вненаучное познание и человек в когнитологии В.И. Вернадского (к 150-летию со дня рождения) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. Т. 2. № 1. С. 127-134.
6. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М., 1998.
7. Козиков И.А. В.И. Вернадский о научном мировоззрении // Философия и общество. 2014. № 1 (73). С. 164-176.

## **АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ VS БР. СТРУГАЦКИЕ И СТАНИСЛАВ ЛЕМ**

Конев В.А.

Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королёва, кафедра философии, профессор

Проводится сопоставление фильмов А. Тарковского «Сталкер» и «Солярис» с их литературными источниками – повестью Стругацких «Пикник на обочине» и романом Лема «Солярис». Показано, что в том и другом случае фантастический сюжет литературного источника используется Тарковским для раскрытия смысла и роли Культуры в жизни человека. В фильме «Сталкер» Зона символизирует культурное пространство смысла, в котором герои – Писатель и Профессор (Искусство и Наука) – ищут своё место. А в фильме «Солярис» показано, как существо, созданное внеземным разумом по образу и подобию человека, становится человеком, обретая самосознание и чувство собственного достоинства, приобщаясь к Культуре Земли. Автор утверждает, что фильм «Солярис» уступает роману Лема по глубине и новизне мысли, так как оставляет в стороне проблему природы сознания и свободы.

*Ключевые слова: Андрей Тарковский, братья Стругацкие, Станислав Лем, научная фантастика, культура, сознание, свобода.*

## **ANDREY TARKOVSKY VS STRUGATSKY BR. AND STANISLAV LEM**

Konev V.A.

Samara University,  
Department of Philosophy, professor

The author compare the films of A. Tarkovsky "Stalker" and "Solaris" with their literary sources – the Strugatskys' story "Roadside Picnic" and Lem's novel "Solaris". It is shown that in both cases the fantastic story of a literary source is used by Tarkovsky to reveal the meaning and role of Culture in human life. In the film "Stalker", Zone symbolizes the cultural space of meaning, in which the characters Writer and Professor (Arts and Science) look for their place. And in the movie "Solaris" it is shown how a creature, created by extraterrestrial intelligence in the image and likeness of man, becomes a man, gaining self-consciousness and self-esteem, joining the Culture of the Earth. The author argues that the film "Solaris" is inferior to Lem's

novel in terms of the depth and scientific significance of thought, since it leaves aside the problem of the nature of consciousness and freedom.

*Key words: Andrei Tarkovsky, Strugatsky brothers, Stanislaw Lem, science fiction, culture, consciousness, freedom.*

Научная фантастика всегда проводит четкую границу между миром «нашим» и миром «чужим». Её содержанием становится описание того «чужого» мира, который своей необычностью поражает наше воображение и в то же время позволяет как-то предвидеть наше будущее, рисуя заманчивые технические перспективы или предостерегая от каких-то шагов, которые могут иметь в будущем нежелательные последствия. В ведении фантастики находится изобретение всяких необычных, несуществующих в «нашем» мире вещей и ситуаций, а в ведении науки – поиск объяснения этого необычного, что всё вместе даёт научную фантастику.

Повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине» идеально иллюстрирует эту особенность жанра научной фантастики.

Есть четкая граница между Зоной и нашим миром. Эта граница прочерчена как самой Зоной – вот тут трава растет, а тут уже нет, так и полицией – охраняемым забором, действующей пропускной системой и т.п. Есть описание всяких артефактов того чужого мира, который отделился в нашем мире Зоной. Это: «Пустышки» – два медных диска миллиметров пять толщиной на расстоянии друг от друга миллиметров в четыреста, между которыми нет ничего, а отделить их друг от друга нельзя; «Батарейки» – вечные аккумуляторы, которые не нужно заряжать и которые в определенные время размножаются делением. Есть еще какие-то «булавки», «черные брызги», «зуды» и прочая, и прочая, в том числе и «ведьмин студень» – взрывная смесь необычайной силы. Зона воскрешает мертвецов, похороненных на кладбище, оказавшемся в её границах. Наконец, в Зоне есть Золотой Шар, который исполняет все желания.

Сюжетной основой повести является жизнь Рэдрика Шухарда, обычного человека, который вместе со всеми жителями городка оказался заложником странного события – то ли на околице городка побывали космические пришельцы, то ли какое-то странное внеземное воздействие изменило часть пригородного пространства – но теперь Зона стала определять жизнь. Кто-то уехал, так как не стало обычных мест работы, а кто-то стал приспосабливаться к этой жизни. Вот и Рэдрик приспособился, став сталкером – тем, кто ходит в Зону вопреки запрету, выносит оттуда с риском для жизни всякие диковинные предметы, продает их, как контрабанду, и тем кормится. Когда счастье изменяет ему, полиция его ловит и отправляет в тюрьму. Но, отбыв срок, он снова идет в Зону, так как нужно же содержать семью – любимую жену и дочь Мартышку, которая родилась покрытая шерсткой и которая постепенно теряет человеческий облик. Такова судьба детей сталкеров, которых Зона лишает способности иметь нормальное потомство.

Вот и оказывается, что Зона не только не от мира сего, но она равнодушно враждебна миру человеческому. Ее технические чудеса – это осколки другого мира, которые оставили на Земле его представители, как оставляют после себя какой-то мусор устроители пикника на обочине дороги. Что остается бедным землянам? Подбирать инопланетный мусор, удивляться чудесам неведомой цивилизации да надеяться на то, что вдруг эти чудеса помогут получить какие-то цивилизационные выгоды.

Вот и главная цель всех сталкеров – Золотой Шар, исполнитель всех желаний. Он прямо олицетворяет смысл отношения землян, как ученых, занимающихся исследованием артефактов Зоны, так и обывателей, к Зоне – «Счастье для всех! Даром! И пусть никто не уйдет обиженным!»

Поход сталкера Рэдрика Шухарда в Зону за Золотым шаром с юным сыном Стервятника Барбриджа, бывшего сталкера, потерявшего в Зоне ноги, становится

финальным моментом повести. Именно этот эпизод, ключевой для повести, и становится основой сценария фильма Андрея Тарковского «Сталкер».

Фильм не является экранизацией повести «Пикник на обочине», он сохраняет в своем сюжете только два мотива литературного источника – мотив тайны Зоны и мотив семьи Сталкера. Теперь из Зоны ничего не выносят, нет никаких «пустышек», «черных брызг» или «ведьмина студня», но есть некая комната, войдя в которую, человек получает исполнение своих желаний. Вот Сталкер, он теперь, как и все герои фильма, не имеет имени, водит людей в Зону к этой заветной комнате. В этот раз он ведет к комнате Профессора и Писателя.

Согласно правилам научной фантастики, Зона в фильме, как и в повести Стругацких, отделена от мира людей кордоном из колючей проволоки, патрульными полицейскими на мотоциклах, пустующими городскими переулками с заброшенными домами. Но граница Зоны и Мира людей у Тарковского – не полицейский кордон, не колючая проволока, а цвет и настроение. Кадры Зоны в фильме в отличие от кадров Мира людей, снятых в коричневом монохроме, сняты в цвете. Это цвет жизни! Зелень травы, деревьев, цветов, голубизна утреннего тумана над рекой, окутывающая очертания леса на горизонте, который открывается героям фильма с высоты дрезины, внезапно вывезшей их из мира механического постукивания колес в мир шелеста трав, противопоставлены мрачной обстановке привокзального бара, слякоти и разрухе предзонного пространства.

Это символическое противопоставление многоцветной и постоянно наполненной жизненной силой Зоны и одноцветного и обыденно предсказуемого Мира людей и создаёт смысловое напряжение фильма Андрея Тарковского. Это не научная фантастика, в Зоне нет ничего фантастического. Она символ. Но это особый символ.

Мы привыкли смотреть на символ как на некую разновидность знака, который всегда указывает на какой-то денотат. Но символ, утверждает М.К. Мамардашвили, не знак. «Символы – это вещи (или вещиественности) безобъектного (т.е. бесконечного) сознания», – пишет он в «Стреле познания» [1, с. 80]. Символы символизируют не какое-то конкретное содержание (например, зло или добро), а они создают саму возможность прямо и непосредственно войти в содержание сознания, стать сознательным. Символ – это форма сознания, форма, продуцирующая саму ситуацию сознания, ситуацию понимания.

Вот это содержание символичности как таковой и представляет Зона в фильме Тарковского. Она обнажает *логику* обретения смысла, предстаёт как *путь* понимания, как *дао* смысла, если воспользоваться чрезвычайно ёмким и выразительным понятийным образом Лао-цзы.

Что герои фильма знают о Зоне?

Это место, где всё, что случается, случается благодаря действиям людей. «Я не знаю, что здесь происходит в отсутствие человека, – говорит Сталкер своим спутникам, – но стоит тут появиться людям, как все здесь приходит в движение».

Это место, где постоянно всё изменяется, поэтому нельзя дважды пройти одним и тем же путём. Как тут не вспомнить Гераклита?

Это место, где каждый момент становится таким, каким мы его сделали своим состоянием, говорит Сталкер. То есть это место проявления нашей жизни, смысла нашего состояния, нашей временной сущности – мы всегда разные!

Наконец, Зона – это место, где есть Комната, которая исполняет любые желания человека.

Всё это открывает Зону как некое смысловое пространство, которое оживает, когда в нем оказывается человек,

И вот в такой Зоне оказываются три персонажа – Сталкер и те, кого он ведёт в комнату исполнения желания, – Профессор и Писатель. Это персонажи символические. Да, в фильме благодаря режиссеру и талантливейшим актерам (Александру Кайдановскому, Анатолию Солоницыну, Николаю Гринько) эти безымянные персонажи

обретают неповторимую индивидуальность, но это не освобождает их от их символического смысла. Профессор, Писатель, Сталкер – это одушевленные человеком и воодушевляющие его смыслы, это Наука, Искусство, Учительство. Именно благодаря своей индивидуальности каждый персонаж раскрывает не только смысл своей жизни, но и судьбу этой силы нашей культуры в странном поле фантастической Зоны.

Профессор хочет взорвать комнату желаний двадцатикилотонной бомбой, изобретенной им и его коллегами специально для того, чтобы какой-нибудь маньяк не пожелал, благодаря комнате, либо безграничной власти над всеми, либо стремления всех осчастливить помимо их воли и желания<sup>1</sup>. А модный Писатель, который когда-то мечтал переделать мир и людей и которого мир и люди переделали самого, идет за вдохновением. Но... Ни тот, ни другой не вошли в комнату, чтобы получить исполнение своего желания. Почему?

А потому что желание – это не то, что «я хочу». Потому что желание – это не нехватка чего-то. Желание – это голос твоей натуры, то, куда влечет тебя твоя судьба. Поэтому желание не образ чего-то реального, которого мне не хватает, оно само «производит реальное» [3, с. 49]. «Желание является совокупностью *пассивных синтезов*, которые прорабатывают частичные объекты, потоки и тела, которые функционируют в качестве производственных единиц», – так выражаются французские философы [там же]. И это «мудрёно-тёмное» определение желания Делёзом и Гваттари как нельзя точно характеризует те перипетии, которые показали героям Тарковского их подлинные желания. Их приключения в Зоне, которые сталкивали персонажей с какими-то «*частичными объектами*» (полуразрушенные дома, остатки машин, столбов и пр.), с «*потоками и телами*» (внезапно обрушивавшиеся на них потоки воды, какие-то тоннели, двери, лестницы и т.д.), привели наконец героев, благодаря «*пассивным синтезам*» всех их приключений, к тому, как они теперь понимают свои желания. И не о *пассивных ли синтезах*, т.е. обо всём, из чего складывается жизнь человека, повествует стихотворение Арсения Тарковского, которое читает Сталкер после окончания трудного пути к заветной комнате: «Все, что сбыться могло, / Мне, как лист пятипалый, / Прямо в руки легло, / Только этого мало.// Понапрасну ни зло, / Ни добро не пропало, / Все горело светло, / Только этого мало...». А человек слова – Писатель – прямо формулирует результаты своего прозрения: «Вот я давеча говорил вам... Вранье все это. Плевал я на вдохновение. А потом, откуда мне знать, как назвать то... чего я хочу? И откуда мне знать, что на самом-то деле я не хочу того, чего я хочу? Или, скажем, что я действительно не хочу того, чего я не хочу?»

«Если женщина говорит: “Я хочу платье” или, например, блузку, – говорит Делёз, – очевидно, что она не желает какую-то абстрактную вещь. Она хочет это в данном контексте, в контексте собственной жизни, которую она спланирует, и желание это связано не только с пейзажем, но и с людьми, которые являются её друзьями или же не являются ими, с её профессией и так далее. Я никогда не желаю нечто само по себе, мне также не нужна эта совокупность, но я желаю, исходя из неё <...> Желание – это конструирование» [4, с. 28]. Формирование желания – это результат всех связей и интересов жизни человека, того *контекста*, в границах которого становятся понятны все события моей жизни.

И вот произнесено слово, открывающее тайну Зоны.

Зона – это какой-то таинственный текст, движение в его пространстве – это не простое перемещение из точки А в точку В, а пространство обретения смыслов. Каждый шаг в Зоне требует осмотрительности и внимательного вслушивания в ее молчание, а

---

<sup>1</sup> Это явная аллюзия к осознанию трагической вины просвещенческого разума, как она представлена Т. Адорно и М. Хоркхаймером в «Диалектике Просвещения»: обещанное царство разума обернулось саморазрушением Просвещения и деструктивностью прогресса [см.: 2].

иногда и в её слова (эпизод с Писателем, которого Зона остановила), потому что в каждый момент она такая, какой мы её сами сделали. Зона требует понимания, понимания, прежде всего, себя в этой ситуации. Поэтому в окружении героев постоянно появляются знаковые для европейской культуры тексты – строки из Евангелия от Луки, из Апокалипсиса, из Дао де цзин, «Великого инквизитора», музыкальные цитаты из «Лоэнгина», «Страстей по Матфею», «Оды к радости», стихи Тютчева, Арсения Тарковского, целый образный ряд в сне Сталкера, представляющий ход мировой истории... Так становится ясен символический смысл Зоны – это мир Культуры. А стена с книгами в комнате Сталкера, которая представлена финальными кадрами фильма, где книги не стоят в ряд корешок к корешку, а живут каждая своей жизнью, перемешиваясь и перемещаясь как бы по собственной воле, прямо ассоциируются с той Зоной, из которой вернулся измученный Сталкер. «Счастье моё, свобода моя, достоинство – всё здесь», – говорит он. Это Учитель, призвание которого – провести человека по миру смыслов. Учитель – распорядитель в мире Культуры. Он не знает «*ЧТО?*», но может поставить ученика в ситуацию «*КАК?*». А вот получит ли «*ЧТО*» тот, кто ему доверился, – это дело рук самого доверителя.

Комната Желания – это фокус, центрирующий все устремления в Зоне. Но, хотя место этого центра устремлений ясно и точно определено, пути к нему не определены и неопределённые, и каждый человек каждый раз должен прокладывать к этому центру свой путь заново. Всё ясно и известно, и в то же время всё многозначно и требует определений. А разве не так в нашей жизни, в нашей культуре – мы знаем, что есть высшие ценности, ценности Добра, Красоты, Справедливости. Мы даже знаем, в чём их смысл, хотя и будем спорить о его точном определении. Вот эти споры об определении смысла ценностей – это и есть блуждания и поиск пути к ним. Это Зона наших провалов и достижений, наших шатаний и нашей настойчивости. Это карта нашей судьбы.

Конечно, можно провести параллель между Зоной фильма Тарковского и Культурой как реальностью нашей жизни. Но если символ – это не знак, не символ чего-то, а форма осознания, прямой путь к сознанию, сознательности как таковой, тогда Зона, как и Культура, сам фильм Андрея Тарковского оказываются остенсивной формой, предъявлением способа осознания себя, своей судьбы и понимания того, что желание (а кто из нас не желает каждый раз чего-то) – это не объект или некая данность, не *ЧТО*, а *КАК*.

Что выражает это противопоставление?

Это раскол в бытии человека – это противопоставление Культуры и Цивилизации, мира Ценностей и мира Желаний, личностного и ролевого начала в человеке.

Сам Тарковский писал: «Мне важно установить в этом фильме то специфически человеческое, нерастворимое, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всём том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неценно более важное: веру, ощущение в себе самого главного. Это главное живёт в каждом человеке» [5, с. 322].

И эта установка автора фильма «Сталкер» существенно разошлась с повестью Стругацких «Пикник на обочине», авторов прекрасных научно-фантастических произведений, что и дало возможность знаменитому автору научно-фантастического жанра – Станиславу Лему резко отрицательно оценить фильм российского режиссёра. «Тарковский снял “Сталкер” на основе “Пикника на обочине”, – пишет он, – и сделал из него такой паштет, который никто не понимает» [6, S. 135].

Для Станислава Лема не новинка не принимать научно-фантастические опыты Андрея Тарковского. До «Сталкера» (1979) он резко разошелся с Тарковским по поводу интерпретации режиссёром его собственного романа «Солярис» (1972) [см.: 6, S. 133-135]. В этом случае режиссер почти не отходит от сюжета романа, но кардинально меняет смысловые акценты в фильме, уходя от обширных научно-фантастических рассуждений Лема о таинственной планете Солярис и сосредотачиваясь на чисто нравственных переживаниях героев. Сам Лем говорил: «Мне бы хотелось увидеть планету Солярис, но,

к сожалению, режиссёр лишил меня этой возможности, так как снял камерный фильм» [там же]. «В определенном смысле, в отличие от Лема, нам хотелось не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на Землю, – говорит Тарковский. – <...> Поэтому в нашем фильме проблема столкновения с неземной “цивилизацией” возникает как конфликт внутри самого человека от этого столкновения с неизвестным. Так сказать, этот удар, этот шок переносится в духовную сферу человека» [7].

Крис Кельвин и океан Солярис – вот полюса, к которым расходятся идейные устремления фильма и романа.

Фильм выстраивается вокруг истории Криса, который, попадая в Зону действия океана Соляриса, сталкивается не с иным миром, на что должно по логике научной фантастики быть направлено его внимание, а с самим собой – «шок переносится в духовную сферу человека». Нравственная проблематика, а не фантастическая реальность, становится смысловым стержнем фильма. Контакт с инопланетным разумом оборачивается испытанием для героя и его соратников.

Океан Соляриса «услышал» Криса Кельвина, и услышал он то, что было глубоко личным в душе Криса, то, что жило где-то в его подсознании, что было его тревогой, его больной совестью – самоубийство его жены, в чём он не мог не винить себя и с чем он жил вот уже десять лет. Так всегда бывает, когда при общении с Другим, особенно если Другой для тебя очень близок, что он чутко чувствует твоё настроение, твою тревогу, даже если ты это не показываешь. А Океан, этот огромный мозг, оказывается способным, как мощный радар, уловить в переживаниях человека те суперзначимые для него настроения, которые слышны только ему самому и которые даже от себя он стремится укрыть где-нибудь в самых далеких закоулках своей психики. Океан, как психоаналитик, прочитывает эти сугубо личностные переживания и не просто извлекает их на уровень сознания из глубин подсознания, а объективирует их, посылая человеку гостей из его прошлого и ставя его лицом к лицу со своей совестью. Так Океан присылает Крису самую дорогую для него гостью – его жену Хари – такой, какой она была когда-то в его жизни.

Здесь явно звучит психоаналитический мотив, что дало возможность Славою Жижеку назвать Хари, явившуюся Кельвину на станции «Солярис», как и других «гостей» героев «Соляриса», ID-машиной (Оно-машина), материализующей бессознательные фантазии героя [см.: 8]. А практикующий психотерапевт и магистрант кафедры философии Самарского университета Алексей Зотов как-то на семинаре так описал своё восприятие истории Криса. Крис, мучимый чувством вины, не может «оторваться» от Хари, он делает с ней на станции то, что он делает с ней в своей собственной голове (психике) – постоянно, навязчиво пытается избавиться от неё и вернуть. Избавиться окончательно не может, фактически закончившаяся история не закончена во внутреннем пространстве Криса, силой чувств (вины, любви...) он возвращает Хари раз за разом, чтобы снова попытаться избавиться. Океан помогает Крису воплотить в реальность его терзания. Он материализует фантазируемое, переживаемое в символическом пространстве. Крис застрял в отношениях с Хари – ни туда, ни обратно. Ровно так было и в их реальных отношениях. Крис боится Хари и зовёт её каждый раз, как боятся и навязчиво прокручивают свой самый страшный страх. Крис «разбирается» со своей совестью.

Но все-таки смысл фильма Тарковского не укладывается в пространство фрейдистского фрейма. Всё в фильме сосредотачивается на становлении новых отношений между Крисом и Хари. Крис теперь чуток и внимателен к Хари, искупая свою вину перед ней в той жизни. Его чуткость и внимательность просыпаются в нем не только потому, что он, спустя годы, осознает свою неправоту, но и потому, что *эта* Хари нуждается в особо бережном к ней отношении, так как в ней рождается человек. Хари-гостья, созданная Океаном материальной копией той действительной Хари, психически является копией Криса, потому что живет только его переживаниями, потому что она извлечена из его сознания/подсознания. Именно поэтому её личностное развитие зависит

от того, как Крис будет относиться к ней. Хари должна освободиться от Криса, она должна выйти из его головы, как Афина-Паллада из головы Зевса. Заботами Криса в ней и просыпается самостоятельность, сначала просто как способность обходиться без его непосредственного присутствия, а затем и как понимание своего достоинства, когда на слова Сарториуса: «Да поймите же, наконец, что вы не женщина, вы не человек!», – Хари отвечает: «Но я, я становлюсь человеком».

Знаменательно, что это осознание Хари своего становления человеком происходит в библиотеке станции, символизирующей культуру Земли всеми своими атрибутами. Долгий эпизод внимательного прочитывания/восприятия Хари картины Питера Брейгеля, когда она даже не заметила не только отсутствия Криса, но даже его появления, сказав: «Прости, я задумалась...», свидетельствует о рождении в гостье Криса человека. Свидетельствует о том втором рождении, о котором говорил М.К. Мамардашвили, перефразируя платоновское «второе плавание» как плавание с помощью орудий, – о рождении человека как личности. Второе рождение, как и «второе плавание», происходит только благодаря культурным предметам и культурным силам. Приобщение к ним делает человеческого индивида человеком. И здесь нет никакой фантастики. Это естественный процесс для мира человеческой культуры, процесс обретения человеком себя через прикосновение к силам культуры. Это всегда было предметом художественного размышления Андрея Тарковского, это стало и содержанием его фильма «Солярис».

Здесь-то и расходятся установки двух художников.

Показательно в этом смысле сопоставление библиотек на станции Солярис, как они представлены в фильме и романе.

Как уже отмечено, для Тарковского сцена празднования дня рождения Снаута в библиотеке стала ключевой. Именно здесь Хари обретает себя. И антураж библиотеки не случаен. На стенах и стеллажах библиотеки – посмертная маска Пушкина, бюст Сократа, старинные вазы и дуэльные пистолеты, глобус, астролябия, скрипка, труба, копия скульптуры Венеры Милосской, иллюстрированный «Дон Кихот» Сервантеса, цветной церковный витраж, картины Питера Брейгеля «Времена года», первую из которых – «Охотники на снегу» – внимательно и долго рассматривает Хари, а в это время звучит Хоральная прелюдия И.-С. Баха. Книги на полках не стоят рядами, а лежат в живом порядке/беспорядке – их смотрят, листают, читают, берут, откладывают.

У Лема в романе на станции Солярис совсем другая библиотека. Эта библиотека заполнена томами соляристики: «Я бродил по большому залу, пока не очутился перед огромным, достигающим потолка стеллажом, полным книг... На полках стояло около шестисот томов – классики предмета, начиная с монументальной, хотя в значительной мере уже устаревшей девяти томной монографии Гезе» и т.д. Библиотека и тома, посвященные «Истории Соляриса», различным гипотезам, вроде гипотезы Чивита – Витты или доктрины Гамова – Шепли, нужны Лему, чтобы вывести океан планеты Солярис в центр повествования. Именно Океан управляет всем, в том числе и действиями людей на станции Солярис.

Фабульно то, что происходит на космической станции у Тарковского и Лема, не расходится, но идейный смысл происходящего разный. Станислава Лема интересует океан Солярис, его природа, а через представление его природы и возможность понимания человеком его сознания. Это типичная для научной фантастики задача – через и благодаря фантастическому может ставиться и осмысляться некая значимая, еще не решенная научная проблема. И мне представляется, что роман Лема дает возможность увидеть новые грани философии сознания.

Мы привыкли к тому, что сознание – неотъемлемое достояние человека. Сначала в науке и философии это трактовалось как достояние человеческой природы (*homo sapiens*) – так устроено! Потом стало ясно, что сознание, скорее, достояние не человека, а культуры или общества (социальности). Сообщество не может *быть* (иметь бытие, функционировать), если не появится некий регулятор – идея отношений, которая,

естественно, должна стать общей для каждого члена сообщества. Появляется язык и т.д. Индивид становится носителем этой идеи тогда, когда он становится «частью» этой социальной/культурной реальности.

Но... и вот тут появляется что-то странное. Сознанием оказывается не Идея, не какое-то содержание, не Смысл, Значение, с помощью которых регулируется жизнь сообщества, а то, что даёт возможность эту Идею принять как свою, т.е. осознать её. Сознание – это прежде всего сознательность, некое состояние индивида, позволяющее ему сделать регулятивную силу (Идею) своим достоянием<sup>2</sup>. Вот эта сознательность, она-то не от культуры или сообщества. Что она собой представляет? Это не какой-то конкретный смысл/значение, это некое просветление любого смысла/значения, сознательность как таковая. Она принадлежит именно индивиду. Да, она связана с работой мозга, но, наверное, не как отдельного органа, а как необходимой части всего организма данного индивида и его жизни. Тайна этой сознательности – это и есть самая тайна тайн сознания, того, что принято называть внутренним миром человека. Эта проблема стала активно развиваться с появлением так называемых когнитивных наук, а в философии благодаря книге австралийского философа Дэвида Чалмерса 1996 года [11], где ставится вопрос: «Почему вообще должен существовать сознательный опыт?».

Мне представляется, что этот вопрос присутствует в романе Лема и что на него даже даётся возможный ответ.

Посмотрим на ситуацию романа Лема. Планета Солярис – планета двойной звезды, ее орбита по законам притяжения должна быть нестабильна, но в реальности она постоянна. Этого не может быть, законы притяжения нельзя нарушить. Но это есть. Вывод один – стабилизирует орбиту Океан, делая это так, как делает всякое управляющее устройство, ставя цель и добиваясь её реализации, т.е. допускает некое сущее (планета) до бытия (стабильность орбиты планеты). Океан, говоря языком Хайдеггера, различает сущее и бытие, т.е. какие-то состояния сущего (гравитационные возмущения, идущие от двойной звезды) и бытие планеты (сохранение ее орбиты). Солярис – сущее как планета-океан не просто существует как всякая планета, всякое сущее, а он СПОСОБЕН быть, т.е. знает своё существование и организует его.

Таким образом, сознательность, сознательный опыт – это опыт своего присутствия, опыт его удерживания в бытии, это способность быть, способность, *открытая* бытийствующему (существующему). Если сказать языком Хайдеггера – это *Dasein* в той его части, которая связана с *Da* = вот. Можно было бы сказать: «Вот Я», но здесь этого Я нет, а есть присутствие = наличие здесь-и-сейчас и усилие (какой-то акт) его (присутствие) сохранить. Солярис и есть это сознание, активная способность себя как планету держать в стабильной орбите. В так понятом сознании нет никаких образов и смыслов, хотя есть их потенция. В лемовском романе эта потенция проявляется в способности Океана продуцировать разнообразные формообразования. Такой внутренний опыт (активно действовать), каким обладает Океан, не может ограничиться только делом стабилизации орбиты, он выплескивается в продуцирование различных формообразований, наконец, в реакцию на внешнее воздействие вообще. Так появляются «гости-пришельцы» в жизни землян на станции «Солярис». Это эквивалент тех смыслов/значений, Идей, которыми обогащено наше сознание.

И вот здесь появляется другая проблема сознания – как начинают жить образы сознания и что они вносят в само сознание. Здесь появляется проблема сознания Я, самосознания. Это тоже внутренний опыт, но не опыт присутствия, а опыт отделения

---

<sup>2</sup> Проблема сознания как сознания, отличного от тех смысловых содержаний, которые в сознании представлены, впервые была подробно артикулирована М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорским в начале 70-х годов прошлого века в трактате [9], опубликованном сначала в Иерусалиме в 1984 г., а затем в 1999 году в России. См. об этом в [10].



себя, имеющего вот такие образы, своего присутствия от присутствия других. Это опыт индивидуации. Этот опыт разыгрывается Лемом в образе Хари и в ее отношении с Крисом Кельвином.

Хари – метаморфоза Океана как реакция на сознание Кельвина. Меня сейчас не интересует, почему именно такие «гости» посылаются Океаном землянам на станции. Мне важно то, что Хари – это Океан, пусть в отдельной форме, но не отделенной от него, так как её нейтринное существование стабилизируется Океаном. Это Океан, который обладает только одним внутренним опытом – опытом присутствия в заданных параметрах (в данном случае, параметрах сознания Криса).

И вот здесь-то и начинается самое интересное для философа. В опыте *Da* = вот обнаруживается «Я», что в романе и фильме показано сначала как невозможность *данной* Хари находиться вне зоны присутствия Криса, потом как *эта* Хари постепенно набирает самостоятельности, становясь *действительной* Хари, если не той, которая была когда-то на Земле, то, во всяком случае, неким самостоятельным индивидом. Процесс индивидуации проходит как процесс обретения свободы – в простейшем случае – обретение свободного пространства существования. А в своей максиме – как способность самой Хари распорядиться своим существованием. В романе Лема, а не в фильме Тарковского, Хари соглашается на аннигиляцию в эксперименте Сарториуса без ведома Кельвина и без «ведома» Соляриса (иначе Солярис мог бы просто убрать её, как в фильме – нет, и всё, а на нет и суда нет). Это её собственный выбор. Это утверждение её свободного «Я». Показательно, что свобода Я в своём пределе – это способность распорядиться своим присутствием, своим наличным бытием.

О чём это говорит? Это говорит о том, что сознание в его полном смысле – и как сознательный опыт, и как смыслы/значения/идеи самого сознания – это инструмент свободы индивида, носителя сознания, инструмент реализации индивидом его собственной жизни. Ибо всё, что в жизни индивида свершается, происходит с участием сознания. В максиме – в понимании её, жизни, конечности. Тогда и открывается действительная СУЩНОСТЬ истины – «Я есмь истина и путь». Я, кто пишет эти строки, не религиозный человек, не приверженец христианства или какой-то другой конфессии, но это евангельское изречение, в котором культура осмыслила роль и значение индивидуальной судьбы человека (а до этого были века греческой культуры, греческой трагедии, которая обмысливала разные варианты человеческой жизни в поле общего бытия), мне представляет истинным регулятивом жизни. Кстати, это же содержание мы видим в кантовском нравственном императиве (Действуй – живи – так, чтобы твоя жизнь была законом для других), это же мы видим у Бахтина в его «моём не-алиби в бытии».

Теперь хотел бы снова обратиться к фильму Тарковского. Тарковский эти аспекты, которые у Лема есть, упускает. Тема «океанического» разума, сила которого проявляется в его метаморфической деятельности, присутствует у Тарковского, но в другом смысле. Таким «Океаном» разума у Тарковского выступает человеческая культура. Поэтому, повторю, он любит насыщать свои фильмы образами мировой культуры – шедеврами мировой живописи, скульптуры, литературы, музыки. Это метаморфозы культуры. Они подобны тем «онтологическим автометаморфозам» (Лем), которые продуцировал Океан Солярис, но это произведения нашей Культуры. Океан мировой культуры творит человека, и сама планета Земля предстаёт результатом этого творения, о чем говорят последние кадры фильма «Солярис».

Заключительные кадры фильма и заключительная сцена романа еще раз демонстрируют различие установок Андрея Тарковского и Станислава Лема. Возвращение «блудного сына» в фильме – символ покорности индивида традиции и культуре, его жизнь не принадлежит ему, она только островок в океане традиции и культуры. И Крис в романе выражает на последних страницах эту мысль: «Человек, вопреки видимости, не ставит перед собой целей. Их ему навязывает время, в котором он родился, он может им служить или бунтовать против них, но объект служения или бунта

дан извне. Чтобы изведать абсолютную свободу поисков цели, он должен был бы остаться один, а это невозможно...». Крис романа приходит к мысли, что свобода есть только для существа, не имеющего множественного числа.

Свободной стала Хари, поняв, что она одна – теперь ей нет опоры ни в Кресе, ни в Океане. Эту свободу хочет обрести сам Крис, решив остаться на станции, ни на секунду не веря, что этот жидкий гигант будет тронут трагедией двух людей. Свобода – дело самого индивида.

Мне представляется, что, несмотря на абсолютную талантливость фильма и его способность держать чувство и мысль зрителя в постоянном напряжении, фильм уступает роману по глубине и новизне мысли. Если в «Сталкере» Андрей Тарковский превзошел литературный источник в своей интерпретации, то в «Солярисе» он, по-моему, не сумел его полностью и адекватно прочитать.

### Список литературы

1. Мамардашвили М.К. Стрела времени. набросок естественноисторической гносеологии. Под ред. Ю.П. Сенокосова. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
2. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997.
3. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
4. Алфавит Жилия Делёза с Клер Парне (стенограмма на основе субтитров) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chewbakka.com/wp-content/uploads/diplodocus/ABC.pdf> (дата обращения: 23.03.2020).
5. Андрей Тарковский о киноискусстве // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.
6. Lem S., Beres S. Rozmowy ze Stanisławem Lemem. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
7. Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» [Электронный ресурс]. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html> (дата обращения: 19.09.2020).
8. Жижек С. Вещь из внутреннего пространства [Электронный ресурс]. URL: [http://lacan.narod.ru/ind\\_lak/ziz11.htm](http://lacan.narod.ru/ind_lak/ziz11.htm) (дата обращения: 19.09.2020).
9. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символическом и языке. М.: Языки русской культуры, 1999.
10. Конев В.А. Критика опыта сознания (Самарские семинары по трактату М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорского «Символ и сознание»). Самара: Изд. «Самарский университет», 2008 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.academia.edu/9630774> (дата обращения: 19.09.2020).
11. Чалмерс Д. Сознательный ум: В поисках фундаментальной теории. Пер. с англ. В.В. Васильева. М.: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.