

Михаил Перепелкин (Самара, Россия)

МЕТАСТРУКТУРА ОБРАЗА БИБЛИОТЕКИ В «СОЛЯРИСЕ» А. ТАРКОВСКОГО

В данной работе будет рассмотрена метаструктура образа библиотеки в фильме А. Тарковского «Солярис».

Как известно, книга в самых разных аспектах ее актуализации – в качестве безымянного компонента интерьера, предмета разговора, цитаты, иллюстрации и т.д. – присутствует почти в каждом фильме режиссера, и не просто присутствует, а часто играет ключевую роль в сюжете. Если же говорить о «Солярисе», то здесь эта роль многократно возрастает в связи с тем, что одним из наиболее значимых образов в фильме оказывается образ библиотеки – собрания книг и совершенно особого организма, обладающего особым ритмом, объемом исторической памяти, имеющим внутреннюю структуру и соотношенным с остальными элементами художественной конструкции.

Структура этого образа и его место в художественном целом фильма – это первое, что будет интересовать нас в данной работе. Второе, о чем следовало бы поразмышлять, – это, собственно, «мета»-природа данного образа. Дело в том, что видимый, физический, мир не был для Тарковского единственным и никогда не составлял главного предмета его интереса. Точнее, он интересовал его в той степени, в какой он соприкасается с другим, иным, бытием, существование которого и было главной художественной, философской, нравственной, религиозной проблемой для Тарковского. Что представляет собой библиотека, один из центральных образов в фильме, с этой точки зрения? Таковы вопросы, на которые мы постараемся ответить ниже.

Надо заметить, что «библиотека» – это сквозной в фильме образ, заявленный почти в самом его начале, в эпизодах, действие которых происходит в доме отца Криса Кельвина, далее интенсивно развивающийся и достигающий определенного апогея в специальном «библиотечном» эпизоде на станции, и, наконец, разрешающийся вновь на Земле, в доме отца, ставшем на этот раз Отчим домом.

Библиотека в доме отца – это несколько книжных полок (сколь-

ко именно и что за книги на них стоят остается неизвестным) в комнате, где Крис смотрит привезенную Бертоном видеозапись пресс-конференции. Как можно понять из отдельных фрагментов, фиксирующих внутреннее пространство дома и кинозала-библиотеки, последний имеет округлую форму (во всяком случае, такой она становится при перемещении внеэкрannого пространства внутрь кинокадра, – камера как бы «кружит» по комнате, «стирая» углы внутри нее). Кроме стоящих на полках и покрытых полумраком книг, к которым никто не обращается, ставших ненужными, на стенах «библиотеки» висят застекленные энтомологические «гербарии» из засушенных – мертвых – бабочек, в глубине комнаты стоит анатомический макет, на «голову» которого надета широкополая шляпа – самбрера.

Перечисленные признаки этой – домашней – библиотеки, наиболее яркими из которых будут ее «округлость», «мертвенность» и «макетность», характерны для всего земного эпизода в целом.

«Кругла» библиотека; «круглы» другие комнаты в доме, по крайней мере – одна из них, та, которая, скорее всего, смежна с библиотекой, – особенно ярко это видно в последнем эпизоде перед полетом Криса на станцию; «круглы» и окрестности у дома, по которым буквально кружит герой, из любой точки пространства выходящий к центру этой «окружности» – к дому. Отдельные фрагменты пространства составляют несколько концентрических кругов, или сферу, центром которой является дом и библиотека внутри него. Заметим, кстати, что идея кольца, шара, лежащая в основе пространственной конструкции земного эпизода, поддерживается яркими деталями, такими, как изображения воздушных шаров в застекленных рамках, развешанных в доме, круглая вазочка и т.д.

Еще более четко и последовательно разработан мотив умирания, мертвенности, неизбежности близкой смерти, на котором в значительной степени держится весь эпизод «до-космической» части фильма. Все разговоры, действия героев, самая атмосфера в доме – всё пропитано тягостным ощущением холодного дыхания смерти, близкого прощания. Смерть уже заявила о себе, сделалась неизбежной, но еще не стала явью. Ни на мгновение не забывающие о ней герои напряжены, неестественны в словах и поступках, а все их диалоги так или иначе касаются темы прощания, конца: эту тему

в разных ее аспектах неоднократно поднимают отец и Крис (например, отец, рассерженный тем, что Крис обидел Бертона, упрекает его следующей фразой: «Ты что, ревнуешь его к тому, что он меня похоронит, а не ты?»), она сквозит в словах Бертона о знакомстве, которое «должно же когда-нибудь кончиться», и в слезах героини Т. Огородниковой, молча переживающей неизбежность смерти, но не способной сдержать слезы, когда двое мужчин косвенно вспоминают о прошлом.

С умиранием связан еще один околобиблиотечный эпизод земной части картины: уже в сумерках Крис жжет «лишние» бумаги, среди которых чертежи, фотографии, – все, что, по его мнению, не должно быть сохранено. Продолжением мотива костра из «ненужных» бумаг является рассыпанный по книжным страницам пепел (или земля?), сквозь который видна иллюстрация к «Дон Кихоту», – сама книга лежит в доме, – судя по всему, в комнате, где Крис проводит свои последние часы перед полетом.

В тесной связи с «умиранием» находится еще одна смысловая доминанта всего земного эпизода – «макетность» происходящего, слов, поступков, предметов и т.д. Под «макетностью» имеется в виду мнимость, неподлинность, неестественность, копияность и т.д. Здесь неподлинно почти все, включая самый дом, который, по словам отца Криса, «похож на дом его деда», то есть, другими словами, ценен не сам по себе, не уникален и не единичен, а является копией. Копийно и внутреннее пространство этого дома, его обстановка, начиная с копиями скульптуры Сократа и изображений воздухоплавательных шаров в рамках (тот факт, что их несколько и все они висят рядом, увеличивает ощущение макетности, схематизма изображенного) и заканчивая неестественностью словно замерших в клетке птиц. Наконец, схематично поведение героев, их жесты и ответные реплики друг другу, – хоть отец и говорит Крису, что, когда «прощаются специально, потом всегда бывает противно», герои только и делают в течение всего эпизода, что «прощаются специально», то есть ведут себя искусственно, не находя нужных слов и сил, чтобы быть самими собой. Все выявленные характеристики получают свое развитие и в дальнейшем, в эпизодах, действие которых разворачивается уже на станции. Но прежде, чем говорить об этом, обратим внимание на одну весьма существенную, с нашей точки зрения, деталь, а имен-

но – на настойчивое стремление Тарковского максимально четко организовать структуру библиотеки здесь, в пространстве вземных событий и форм. Для этого Тарковский идет на то, чтобы «очистить» от книг все другие, кроме собственно библиотеки, помещения на станции. О том, что это именно «очистка» от книг, а не изначальное «бескнижие», говорит простое сравнение кинопространства станции с тем, как она описывается в романе.

В романе С. Лема книги находятся практически во всех уголках станции. Тарковский «собрал» все имеющиеся на станции книги в одном месте – в библиотеке, тем самым подчеркнув разницу между нею и абсолютно пустым, даже пустынным, пространством, в котором не может прошелестеть книжная страница. Единственным исключением является комната покончившего с собой Гибаряна, хаос которой странным образом оживляет ее и делает чем-то похожей на библиотеку.

В остальном пространство станции во многом повторяет предыдущее, земное, домо – и миро – устройство: здесь те же круговые контуры, мертвая неприкаянность и не-настоящность всего, что здесь находится и происходит.

Обратим внимание только на один момент, связанный с устройством станции и имеющий отношение к конструированию образа библиотеки. Этот момент связан с тем, как подготавливается данный образ, делающийся, в конечном счете, неизбежным, ожидаемым, искомым. Станция устроена таким образом, что отдельные ее фрагменты как бы повторяют земное пространство – дом отца Кельвина: так, в комнате Снаута висит тот же (или очень похожий) «гербарий» из бабочек, который зритель уже видел раньше; в комнате Гибаряна – картинка с изображенной на ней лошадью (истоки этого мотива тоже крайне прозрачны и восходят к земной части) и т.д. Намеков земного пространства не особенно много, но они достаточно яркие, отличаются от окружающих безликих предметов станции, так что, в конечном счете, делается неизбежным продолжение этого копийного ряда, который должен завершиться своеобразной сердцевиной домашнего пространства – библиотекой; ожидая разрешения событий, зритель (вместе с героями) ожидает, когда ее двери откроются для него.

В самом сердце станции находится библиотека, в помещении

которой разворачивается действие одного из самых напряженных в фильме эпизодов. Собственно, эпизод в библиотеке представляет собой максимальное заострение всевозможных противоречий и концентрацию эмоциональных токов, исходящих от разных обитателей станции. Достигнув своего предела в этом эпизоде, напряжение значительно ослабевает, и на смену тягостному ожиданию неизбежной беды приходит ощущение того, что самое страшное уже позади.

Заметим, что в романе С. Лема и библиотека, и происходящее в ней выглядят иначе, чем в фильме, и их роль в сюжете – тоже иная. В романе Лема герой (Крис Кельвин) трижды приходит в библиотеку, два раза – вместе с Хари, чтобы найти там интересующую его литературу по вопросам соляристики. Во время их первого посещения библиотеки туда же приходит Снаут, которого Крис знакомит со «своей женой»; во второй раз кроме Криса и Хари в библиотеке больше никого нет.

Интерьер библиотеки, какой она изображается на страницах романа, мало отличается от других помещений на станции: здесь те же округлые контуры, гладкие стены, потолок со стилизованными «солнцами». И помещение библиотеки, и находящиеся в ней предметы, составляющие ее внутреннее устройство, и сама царящая в ней атмосфера – все подчинено той же идее, которая пронизывает пространство станции в целом, а именно: быть резервуаром технического совершенства и максимальной продуманности инженерных решений. Здесь нет ничего случайного, лишнего, нецелесообразного, напротив, – все упорядочено, согласовано, точно разные детали в часовом механизме, и призвано поддерживать бесперебойную работу этого механического узла.

Библиотека у Тарковского – совсем иная, причем настолько, что, кажется, создавая ее образ, он, скорее, отталкивался от романа, чем следовал ему.

В фильме Тарковского действие перемещается в библиотеку дважды: в первый раз, когда, надеясь помирить Кельвина и Сарториуса, Снаут приглашает их в библиотеку, чтобы отпраздновать день своего рождения, и во второй раз – уже после смерти-исчезновения Хари, когда Кельвин говорит со Снаутом.

Собственно, экранное время первого библиотечного эпизода длится гораздо меньше, чем то время, которое герои провели в би-

библиотеке, ожидая опоздавшего на полтора часа «виновника торжества». По всей видимости, за эти полтора часа герои (Сарториус и Кельвин) не произнесли друг другу ни слова, даже как будто не замечая существование друг друга, так как все связи между ними к этому моменту оказались окончательно утраченными, а на то, чтобы устанавливать новые, ни у того, ни у другого нет желания и силы.

Пришедший, наконец, Снаут имеет подчеркнуто усталый, болезненный вид, жалуется на мучительную невозможность спать (так как во сне приходят «гости»), по его просьбе Крис читает фрагмент из «Дон Кихота». Затем между героями происходит новая стычка – объяснение по поводу того, что понимать под словом «человек». В результате не произошло не только примирения между отстаивающими свои позиции оппонентами-участниками спора, каким оно выдвинулось Снауту, но и напротив, противоположные точки зрения обозначились еще яснее, практически достигли своего предела, став взаимоисключающими: Кельвин опустил на колени перед тем, что не в силах постичь человеческий ум; Сарториус выразил решительный протест против этой его слабости («Ведь это же легче всего!»).

Не ставя перед собой задачи анализа всего эпизода, чрезвычайно насыщенного нюансами, деталями и т.д., остановимся только на тех моментах, которые имеют прямое отношение к организации пространственной картины внутри эпизода. Таких моментов, на наш взгляд, два. Это, во-первых, интерьер библиотеки, и, во-вторых, расположение героев в течение эпизода.

Библиотека у Тарковского представляет собой довольно просторное круглое помещение без окон. На этом ее сходство с романым «прототипом» заканчивается. В отличие от виденного нами в романе здесь нет ни гладких стен, ни стилизованных солнц на потолке, ни шкафов с микрофильмами, ни электронного каталога – и вообще ничего, что напоминало бы о том, где, собственно, находится эта библиотека.

Входная дверь и стены внутри помещения – деревянные или, во всяком случае, обиты материалом, очень похожим на дерево, так, что в нескольких местах довольно отчетливо видна структура древесной ткани. На стенах довольно бессистемно расположены полки, на некоторых из которых лежат и стоят книги (их, впрочем, совсем не много, так что «библиотекой» помещение, где происходит

действие, называется в некотором роде условно). Кроме книжных полок на станах и на своеобразной тумбе, которая, примыкая к стене, окаймляет помещение, также бессистемно висят и лежат другие предметы: бронзовые статуэтки и гипсовые скульптуры и маски, глобус, барометр, фотографии, листы бумаги, яркое цветное панно, зеркало, охотничий рожок, скрипка. Все, что здесь есть, кажется сиротливо брошенным, неведь как и зачем сюда попавшим, как будто на мгновение оставленным и позабытым на вечность. В большом простенке между полками и другими расположенными вдоль стен предметами висят пять картин, на одной из которых камера подробно остановится в конце всего эпизода.

Центральная ось помещения библиотеки проходит через два предмета – круглый стол и висящую над ним большую стеклянную люстру. Стол накрыт скатертью, на нем стоят два громоздких канделябра с горящими свечами, полупустая бутылка со спиртным, чашки, фужеры, стакан с соком. Свет в люстре не зажжен, вообще, кажется, что она здесь не для этого, а для того же, для чего и все остальные предметы, давно забывшие о своем предназначении и молчаливо чего-то ожидающие.

Остановимся на двух частных вопросах, связанных собственно с интерьером.

Первый вопрос касается механизма конструирования кинокадра помещения библиотеки, то есть, того, как, в каком объеме, в какой последовательности и т.д. интерьер внеэкранный попадает в ракурс камеры и становится кинообразом. Второй вопрос связан с тем, что именно попадает на экран, то есть, почему именно эти предметы, детали и т.п. составляют фактурную часть эпизода.

По первому вопросу заметим следующее. В течение всего эпизода камера с небольшими остановками движется вдоль стен – сначала в одну сторону, потом в другую и т.д., постепенно создавая «спираль», широкую внизу и заостренную ближе кверху. Если брать уровень человеческого роста и взгляда, то здесь кольцо «спирали» достаточно широкое и практически совпадает с диаметром комнаты. У потолка же «спираль» сужается до диаметра люстры, которая является ее своеобразной вершиной. Отсюда, с этой вершины, камера озирает всю библиотеку целиком в одно из последних мгновений эпизода.

Что касается насыщающих помещение библиотеки предметов, то при всем их разнообразии и бессистемности их набора и расположения и здесь можно выявить несколько закономерностей. Во-первых, в большинстве своем все они представляют собой культурные знаки разных эпох, культурных контекстов и т.д. Причем, как правило, это не случайные представители делегировавших их культур, а своеобразные квинтэссенции каждой из них – от античности, представленной двумя-тремя скульптурами, среди которых бюст Сократа, до русского золотого века (посмертная гипсовая маска Пушкина). Во-вторых, все эти культурные символы либо мертвы / связаны со смертью, либо – не подлинны, то есть опять-таки бездушны, лишены жизненной силы. Эта мертвенность, однако, имеет одно странное свойство: с одной стороны, она подчеркнута тем, что столько бездушных предметов собрано сразу в одном месте (в скобках заметим, что любой из находящихся здесь предметов, будучи перемещенным в другое окружение, уже не кажется мертвым), а с другой стороны, она таит внутри себя удивительную жизненную энергию, которая, переиначивая звучащую в рамках эпизода цитату из Сервантеса, делает смерть собранных в библиотеке вещей «сильно смаживающей» на сон. Предметы, культурные знаки словно бы не умерли, а впали в глубокую летаргию, готовую, однако, прерваться в каждое следующее мгновение. Его, этого мгновения, ждут «мертвые» книги, сиротливыми стопками лежащие и стоящие на полках и на других предметах, брезгливо швыряемые на пол Снаутом («Все хлам!»); его же ждет «мертвая» скрипка, безжизненно висящая на стене, и «мертвый» подсвечник, с грохотом летящий на пол, и этот список «ожидающих воскрешения» можно продолжать.

Переходим к героям, расположение, жесты и даже внешний вид которых также являются компонентами пространственной картины интересующего эпизода.

Сразу надо заметить, что при его относительной краткости эпизод чрезвычайно насыщен движением – герои ходят, садятся, опрокидывают и бросают предметы на пол, опускаются на колени и т.д. Бросаются в глаза два момента, характеризующие все или большую часть этих движений. Первое – это их «вращательный» характер, который состоит в том, что передвижение героев по комнате вынуждено обусловлено, во-первых, округлостью ее контуров, и, во-вторых,

круглым столом, стоящим посередине. В результате герои как будто движутся по кругу, то приближаясь к его центру, то удаляясь к краям окружности, своими передвижениями подчеркивая страстное желание найти выход из сложившегося положения дел и не находя его (стоит напомнить, что именно от безвыходности, как считает Крис Кельвин, ушел из жизни Гибарян). И второе – это более или менее очевидная бесцельность и рассогласованность движений, жестов, которые совершают герои, а также их, преимущественно, разрушительный, деструктивный характер. Снаут, отыскивая нужную ему книгу, без видимой необходимости бросает на пол остальные; Сарториус в пылу дискуссии ударяет о крышку стола зажатые в руке очки, в результате чего выпадает одно стекло; неосторожно повернувшись, Хари роняет на пол тяжелый подсвечник и т.д. Жесты героев случайны, произвольны, отдаленно напоминают жестикуляцию спящего человека или конвульсии умирающего.

Выделим только одно движение, на наш взгляд, отличающееся от других. Это движение Кельвина, героя, в отличие от остальных участников мизансцены наименее динамичного в плане движений и жестикуляции в течении всего предыдущего времени эпизода. Пока те попеременно становились инициаторами новых витков разговора («душевных переливов», по определению Сарториуса), сопровождая почти каждую реплику движениями рук, мимикой, перемещениями по комнате, Кельвин сохранял почти абсолютное спокойствие, невозмутимость, как будто окаменевая или впадая в глубокий сон. Заметим, кстати, что Кельвин – единственный из членов экипажа (не считая, естественно, Хари, которая членом экипажа не является), не избегающий сна и пытающийся вместо борьбы с ним выстроиться с реальностью сновидений отношения другого плана. Естественным продолжением этого стремления становится внезапный для всех, а в какой-то мере – и для самого Кельвина, жест героя в завершении первой части эпизода в библиотеке: Крис опускается на колени перед Хари и целует ее руки. Этот жест отличается от других как тем, что в определенной степени означает разрыв ложного круга страстей и размышлений, намечает возможность выхода из него (чтобы обрести выход, человек должен смириться, стать заодно с миром), так и тем, что является осмысленным; правда, это другой смысл, превышающий возможности человеческого рассудка.

Коленопреклонение Кельвина в рассматриваемом эпизоде не является собственным жестом героя. Во всяком случае, оно не является жестом того героя, каким Кельвин был до этого момента – пока он еще пытался что-то понимать, приводить в порядок, жить иллюзией рациональных построений. Опускаясь на колени перед босой Хари, которая, по ее признанию, «становится человеком», Кельвин прощается с собой вчерашним и начинает открывать мир таких очевидных, но еще недавно казавшихся недоступными, истин.

В заключение этой части скажем несколько слов о внешности героев, которая в определенном смысле также является компонентом пространственной картины эпизода.

Внешность героев характеризуют те же признаки, которые были выделены нами в связи с характеристикой находящихся в библиотеке предметов и жестикуляцией героев. Внешний вид всех членов экипажа отличается плохо скрываемой болезненностью, изможденностью. Они все «плохо выглядят», как заметил Кельвин Снауту, взлохмачены, помяты, измучены каждый по-своему – бессонницей и алкоголем (Снаут), бессонницей и работой (Сарториус), чувством вины и непониманием происходящего (Кельвин). Кажется, что все они серьезно больны, и эта болезнь делает их почти что копиями друг друга. Кстати, мотив копийности, не-подлинности, отмеченный нами также в связи с предметным рядом, довольно любопытно «продолжен» в героев. Скажем, рукав пиджака Снаута порван примерно в том же месте, где сделан страшный надрез на платье Хари (страшный – потому что, как помнит зритель, под ним находится след от смертельного укола), а вена на лбу Сарториуса, набухающая, когда он что-то пылко доказывает, «копирует» рану-царапину на лбу Снаута. В связи с «копийностью» героев обращает на себя внимание монолог Сарториуса, адресованный Хари: возмущенный ее желанием обосновать свое право на высказывание тем, что она – женщина, Сарториус безжалостно декларирует: «Вы не женщина и не человек, вы – копия, матрица...». Кстати, во время этого монолога героя за его спиной видна статуэтка всадника и небольшая картинка, на которой можно различить очертания головы в средневековом шлеме – копии и подобия Дон Кихота...

Итак, герои болезненно-подавлены, элементы их костюмов не

сообщаются между собой (галстук Снаута, например, упрямо не согласуется с его же порванным пиджаком) и друг с другом (Кельвин и Снаут при галстуках, Сарториус же одет подчеркнуто буднично, в свитер и узкие брюки). Собравшись для примирения в день рождения коллеги (кстати, тоже не подлинный, мнимый), они ссорятся, «теряя достоинство» (Снаут), провозглашают тосты за мертвого Гибаряна либо за абстрактного человека.

Некоторым исключением из этого ряда опять-таки является Крис Кельвин. На этот раз его исключительность связана с тем, что это единственный герой, во внешности которого за время эпизода происходит хоть и незначительная, но довольно примечательная перемена. Этой переменной герой обязан Хари, которая, рассуждая о природе любви, встает за спиной у сидящего Криса и запускает свои руки в его волосы, – и этот момент камера подробно фиксирует крупным планом. После этого символического «посвящения» в рыцари любви волосы на голове героя, до этого гладко причесанные, даже как будто прилипшие ко лбу, торчат вверх и в стороны, топорщатся.

Важно ли это? На наш взгляд, безусловно. Хорошо известно, что в архаическом сознании волосы мыслились как средоточие жизненных сил человека, а все манипуляции с ними были самым жестким образом регламентированы. Например, целый ряд запретов сопровождал расчесывание, мытье, стрижку волос; волосы использовались в магических обрядах и при врачевании, а также играли значимую роль в обрядах, связанных с рождением, крестинами, свадьбой, похоронами¹.

Зная об этом, а также – имея в виду другие знаки актуализации Тарковским архаических кодов (сюда, например, относится босонозность Хари, мотив, сопровождающий героиню с самого начала ее появления в фильме и подчеркнутый в рассматриваемом эпизоде: камера фиксирует опустившегося на колени Криса у ног босой Хари, – босой, то есть настоящей, истинной, естественной, соприкасающейся с естественностью босыми ногами), трудно пройти мимо указанной перемены во внешнем виде героя. Взлохмаченные волосы на голове Криса Кельвина – свидетельство совершающегося в его сознании перелома: из «бухгалтера», как его в шутку назвал отец и – с него-

¹ Подробно о мифологической интерпретации «волос» см.: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. Том 1. А-Г. М.: Международные отношения, 1995. С. 420–424.*

дованием – Бертон, человека, цинично рассуждающего о вневременности науки, он с трудом и в страдании превращается в человека, открывшего для себя истинные ценности и приблизившегося к смыслу.

Новый эпизод, действие которого происходит в библиотеке, длится совсем недолго. На экране уже знакомая зрителю обстановка библиотеки; Снаут, вертящий в руках веточку из книги Севантеса; беседующий с ним отрешенно-сосредоточенный Крис Кельвин. Наблюдая за происходящим и участвуя в нем в качестве созерцающей стороны, зритель невольно соотносит то, что он видит сейчас, с виденным ранее.

За время, прошедшее между первым и вторым эпизодами в библиотеке, в обстановке последней произошло как минимум два значимых изменения: на спинке кресла появился плед Хари, а на столе – лампа с белым абажуром в виде шара.

Плед Хари – сигнал того, что после всего произошедшего мир стал другим и между составляющими его компонентами установились или во всяком случае начали устанавливаться отношения, совершенно иные по сравнению с теми, которые имели место ранее. В данном случае это предмет, подчеркивающий значимое отсутствие, отсутствие-присутствие персонажа, который физически не существует, но самим фактом своего физического несуществования организует пространство, определяет его духовную структуру. Хари нет, и в то же время она есть, присутствует здесь, участвует в разговоре. Таким образом, плед как бы соединяет два пространства – физическое и другое, иное, указывает на возможный выход, которого не нашел покончивший с собой Гибарян, который ищут другие герои. Этот выход, если говорить коротко, заключается в следующем. Не нужно думать, что мир – это наше знание о нем и быть в мире – это значит понимать его. Быть в мире можно и по-другому – любя его, принося себя в жертву тому, что ты любишь. В этом случае и мир отвечает тем же – наполняет гармонией, связует и делает осмысленными предметы и явления, пребывавшие ранее в хаосе случайного и дисгармоничного. Заметим, что торопливо и не к месту брошенный плед, случайно оказавшийся в библиотеке и не растворившийся вместе с его обладательницей, совсем не кажется таким в силу всего сказанного. Напротив, в координатах нового метапространства это пред-

мет, излучающий смысл и находящийся в тесной связи со всем, что его окружает.

Таким же излучающим свет смысла – в прямом и переносном значении этих слов – является и другой предмет, появившийся на этот раз в интерьере библиотеки – лампа на столе. Как уже было сказано, абажур лампы имеет форму небольшого шара, горящего белым ровным светом, создающим атмосферу умиротворения, согласия, ясности, не требующей от собеседников напряжения и мыслительных усилий, – напротив, он располагает к тому, чтобы разное научилось внимать друг другу и стало единым. Это так же, как и в предыдущем случае, осмысленный и необходимый предмет, хотя его смысл и необходимость не имеют ничего общего с необходимостью утилитарного характера: лампа не нужна для освещения пространства, но необходима как источник другого света, как зримое воплощение ясности.

Центральным эпизодом второго «библиотечного» фрагмента можно считать эпизод, во время которого трансфокатор медленно наезжает на ухо героя и в течение довольно длительного времени на экране крупным планом показывается ушная раковина Кельвина. Известно, что Тарковский придавал этому кадру значение первостепенной важности, утверждая, что «тот, кто не понимает, зачем эпизод с «ухом», вообще ничего не смыслит в его кинематографе»². Не касаясь сейчас «содержательной стороны» данного эпизода, о которой будет сказано ниже, подчеркнем значимое, с нашей точки зрения, смещение в языковой структуре фильма: после всего произошедшего на станции между двумя «библиотечными» эпизодами язык намеков и недоговоренностей избавляется от утяжеляющей его метафоричности и становится прозрачным настолько, насколько позволяет сам предмет высказывания – метафизическая составляющая бытия. Другими словами, ушная раковина в значительно большей степени, чем все остальные «псевдонимы» метафизического прообраза, соприкасаются с тем, о чем в конце концов идет речь в фильме в целом и в серии «библиотечных» эпизодов в частности.

Вторым «библиотечным» эпизодом завершается внеземная часть картины, после которой следует еще довольно непродолжительный эпизод с возвращением Криса Кельвина в дом отца – Отчий дом.

² См. об этом: Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004. С. 462.

Отметим, что и на этот раз библиотеке отведена значимая роль: вернувшись домой, герой подходит к окну и видит отца разбирающим и перечитывающим книги – те самые сиротливо жмущиеся друг к другу и почти не отличимые от темноты полки, на которых они стоят в начале фильма, и ожившие теперь, наконец-то переставшие быть «хламом», оказавшиеся к месту и кстати – незаменимые в качестве свидетелей и участников встречи отца и сына.

Попробуем подвести итоги, но прежде суммируем, что, собственно, нам уже удалось выяснить относительно состава и структуры образа библиотеки в фильме Тарковского.

Мы установили, что этот образ сопровождает практически все ключевые сюжетные моменты, и не просто сопровождает, а организует, выступает в качестве их смыслового центра. Логика развития данного образа совпадает с логикой развития сюжета в целом, а во многом – определяет ее, придает ей внутреннюю цельность.

Далее нам предстоит ответить на два вопроса: в чем, собственно, заключается эта логика – не видная глазу, но крайне существенная для проникновения в смысл кинематографа Тарковского, и второе – как связан с этим внутренним сюжетом «Соляриса» образ библиотеки – книжного хранилища, некоей духовной кладовой, сокровищницы?

Ответить на вопрос, какова внутренняя сюжетная логика «Соляриса», это значит сказать, для чего и о чем он, в конечном счете, снят Тарковским, снимавшим сквозь сюжет, героев, время, пространство, предметы и т.д. один и тот же фильм в течение всего своего творческого пути. Сюжет – не внешний, в общем – случайный и заменимый, а глубинный, подлинный – рождение-смерть, воплощение духа и его возвращение в отечески-чистое состояние, то есть, собственно, творчество как метафора Творения. Это единый процесс, все звенья которого неразрывно связаны и переходят друг в друга (ср. наши наблюдения над функцией поэтического текста в трех фильмах – «Зеркале», «Сталкере» и «Ностальгии», где поэтическое слово выступало сразу в трех ипостасях – как слово-семя, слово-повитуха и слово-миропомазание), но в то же время это не мешает художнику сделать акцент на одном из этих звеньев, высветить его, не исключая из связей с целым).

Итак, что, с этой точки зрения, «высвечено» в «Солярисе»? Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся к эпизоду, совершенно лишнему

и бессмысленному с точки зрения внешнего сюжетного развития, но безусловно важному для внутреннего сюжета – речь идет об эпизоде с ушной раковиной.

Отвлечемся от того, что раковина, которую в течение довольно длительного времени крупным планом фиксирует камера, – ушная. В таком случае что мы можем сказать о прообразе данной метафорической конструкции, то есть, собственно, о раковине?

Как известно, раковиной называется твердый окаменевший защитный покров некоторых беспозвоночных животных в виде витой или овальной створчатой коробки.

Представляет интерес этимология самого слова, восходящего к ряду родственных слов со значениями «ящик», «сундук», «ларец», «вместилище», «гроб». С «раковиной» связана также «рака», означающая «гроб с мощами святого» (правда, варианты значений этого слова в древних и новых языках колеблются от «темницы» и «тюремной камеры» до «шкатулки» и «вырытой могилы», – но внешне отличающиеся один от другого, все перечисленные явления означают суть одно и то же).

Сопоставляя все эти значения между собой и определенным образом их суммируя, можно заметить следующее. Историческая семантика слова «раковина» связана, как нам представляется, с двумя моментами. С одной стороны, это завершение, конец, утрата, смерть. Но с другой стороны, в этом же слове ощущается присутствие противоположного начала – не столь явного, как в предыдущем случае, представляющего собой, скорее, тень смысла, чем отчетливо присутствующий смысл, – речь идет о начале, связанном с возрождением и обновлением.

Собственно, ни с одним из указанных значений слова «раковина», включая «гроб» и «могилу», нельзя связать представление о полном прекращении чего-либо – жизни, свободы, материальных благ и ценностей. В любом случае это не прекращение-распад, не бесповоротное уничтожение, а прекращение в одном качестве для возобновления в другом.

Если попытаться определить общую семантику «раковины» и родственных с ней понятий еще точнее, получим следующее. Практически каждое из приведенных значений подразумевает сокрытие чего-либо, то есть возвращение из чужого в свое, движение внутрь, к сакральному, родному. Это движение преследует одну главную цель –

сберечь, схоронить, чтобы продлить в будущем. Сказанное справедливо как в отношении предметов, служащих для сохранения бытовых, материальных ценностей – сундука, шкатулки, так и в отношении могилы и гроба, выступающих, с одной стороны, в качестве обязательных спутников смерти и погребального обряда, а с другой – неотделимых в архаическом сознании от представлений о возрождении.

Таким образом, общим для всех родственных «раковине» понятий оказывается их амбивалентность, – любое из них обозначает предмет, который мыслится как средоточие жизни и смерти, переход одного состояния в другое. Эта амбивалентность отразилась и на функционировании раковины в качестве символа в контексте разных исторических и культурных формаций. Даже в рамках одного и того же культурного контекста раковина могла выполнять функцию траурного атрибута и быть знаком, связанным с зачатием, обновлением, плодородием, то есть, осмысляться в качестве источника жизни (в том числе – из-за ее отдаленного внешнего сходства с женским детородным органом).

Итак, крупный план ушной раковины Кельвина предельно заостряет метафизическую идею всего фильма – смерть как необходимое условие рождения. С этой точки зрения, сюжет «Соляриса» Тарковского представляет собой многоступенчатую последовательность умираний, длящееся нисхождение, которое будет продолжаться до тех пор, пока оно не достигнет своей решительной отметки и не начнется обратный процесс – прорастания зерна из умершего семени, «схороненного» в раковине-лоне.

Кстати о многоступенчатости. Ровно так же, как в сюжетном развитии фильма не один, а несколько переломных моментов, когда разрешение представляется неизбежным, но не наступает вообще или оказывается неполным, в фильме не одна, а несколько «раковин». Одни из них визуально напоминают о своем прообразе, другие – акустически и т.д., но, в конечном счете, все «внутрисюжетные раковины» являются кольцами одной сложной «раковинной конструкции» – фильма-раковины, фильма-могилы и шкатулки, куда схоронено то, что в будущем взойдет новой жизнью.

Переходим ко второму вопросу – о месте библиотеки в так понятой метафизической структуре фильма.

Напомним, что чуть выше, определяя, в чем состоит существо самого этого феномена, – «библиотека», мы прибегли к определению

ям ее как хранилища, кладовой духа, сокровищницы. Все эти определения можно с полным правом отнести и к метаструктуре фильма в целом в том виде, как мы ее определили только что. Другими словами, библиотека является такой же метафорой могилы-лона, как и раковина, а во многом повторяет и предвосхищает последнюю, если говорить об «эпизоде с ухом» как о наиболее зримом воплощении метаобраза кинокартины.

Вместе с этим в библиотеке как одном из центральных метаобразов фильма есть одно существенное свойство, выгодно отличающее ее от раковины. Если последняя – это только окаменевшая коробка, вместилище без содержимого, то библиотека представляет собой и то, и другое – и шкатулку, и самое «сокровище». Именно поэтому «библиотека» в фильме – не одна и та же, ее образ развивается, эволюционирует, и через его эволюцию зритель следит за движением метасюжета.

Каждый из четырех выделенных нами «библиотечных» эпизодов (в доме отца до полета на станцию – два эпизода на станции – короткий эпизод после возвращения на Землю) представляет собой новый виток в развитии метасюжетной спирали.

Скажем, что собою представляет в этом плане библиотека в доме отца накануне решительного момента, которого с некоторым ужасом ожидают и сам Крис Кельвин, и его близкие? Это круглое пространство, наполненное мертвыми предметами, каждый из которых является копией какого-либо предмета, изображением чего-то, что находится вне этих стен и т.п. Что касается округлости здесь и далее, то ее значение в рамках метаобразной конструкции представляется нам связанным с сакральными свойствами круга – фигуры, лежащей в основе человеческого мышления и культуры, отграничивающей свое от чужого, космос от хаоса. Собственно, круг – это и есть единственно возможное вместилище сокровенного, кровного, родного, его рака и раковина. Если говорить о первом, земном, «библиотечном» эпизоде, то эта раковина наполнена мертвыми и умирающими предметами, неподлинными, лишенными духа. Книги в этой «библиотеке» не выделяются из числа других предметов, мертвы, как и все остальное, безголосы, а для большей убедительности одна из них («Дон Кихот») еще и присыпана землей с пеплом напополам. В данном случае перед нами библиотека-кладбище, и даже еще не совсем кладбище, а камера смертников, обреченных на гибель, но еще не

умерших (напомним, что психологическая атмосфера в доме накануне полета Криса отличается тягостным ожиданием ужаса расставания, почти равного смерти).

Настоящим кладбищем библиотека становится в начале второго в фильме и первого на станции «библиотечного» эпизода. Неслучайно в самых первых кадрах этого фрагмента оказывается гипсовый слепок – посмертная маска Пушкина, а лежащие тут и там книги брезгливо летят на пол со словами «это все хлам!». Правда, начавшийся на кладбище, этот эпизод постепенно перемещается в какое-то иное пространство, в пространство сна, дремлющих жизненных возможностей. Требуется сделать только один решительный шаг, и то, что казалось безвозвратно умершим, прорастет изнутри, даст силу новой жизни. Таким решительным шагом можно считать жест Криса Кельвина, впервые поступившего безрассудно и опустившегося на колени, – после этого его безрассудства дремавшие в как бы мертвых явлениях жизненные силы приходят в движение, начинают свой путь к свету.

Библиотека, куда возвращается действие в самом конце пребывания Кельвина на станции, – это, с одной стороны, то же, уже знакомое нам пространство, а с другой – совершенно новое, внутреннее живое пространство созвучий и взаимных откликов. Мы уже говорили о том, что в новых координатах бессмысленные как будто предметы (плед, лампа на столе) исполнены внутреннего смысла и щедро делятся этим смыслом со всем, что их окружает. Так кладбище смыслов превращается в источник живого слова, в пространство диалога сознаний и целых культур.

Наконец, книги в руках отца в момент возвращения Криса Кельвина домой, – это книги, пришедшие в движение, вернувшиеся в жизнь, на глазах зрителя превращающиеся в дождь, в коленопреклонение сына, в дом посреди огромного океана.

Так, через эволюцию одного только образа – книжного собрания, библиотеки – Тарковский проводит идею, на которой держится, с нашей точки зрения, вся метасюжетная структура «Соляриса», – идею смерти и воскрешения духа, смерти-воскрешения, смертивоскрешения как неразрывного единства.