

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНИСЛАВА ЛЕМА

Елена Кузнецова (Самара, Россия)

ТРИ «СОЛЯРИСА»: ОТ ЛЕМА К СОДЕРБЕРГУ

Как говорил Лем, «для человека всегда самое трудное выйти за пределы умственного тождества с самим собой». Вообразить Другого с большой буквы – грандиозный проект для любого художника. Дело даже не в том, что пришелец, согласно устоявшимся мифологическим представлениям XX века, должен быть одноногим или зеленоголовым. Вызов состоит в том, что нужно выйти из колеи обычного мышления, изобразить модели чужого сознания, открыть новые горизонты для фантазии, введя в поле мысли непознаваемое и небывалое. Отсюда можно понять, почему, отступая перед трудностями, фантастика часто обращается к фольклору, к сказкам (этим, кстати сказать, легко объясняется повальное увлечение Гарри Поттером и его компанией).

Сегодня мы осознаём, что С. Лем вошел в литературу XX века создателем не нового стиля, а нового мира. Вымышленная им планета Солярис стала феноменом культуры и вошла в «каталог» воображаемых миров наряду с Атлантидой и Утопией. В лемовской притче о разумном Океане присутствует многослойность, позволяющая вымыслу жить и вне породившего его текста. Перестав быть исключительной собственностью автора, Солярис оказался источником самых разнообразных интерпретаций. Все они, включая и обе экранизации произведения С. Лема, отсекают от романа то, что считают для себя лишним, оставляя костяк замысла.

И тем не менее надо признать, что появление в 2002 году нового, уже голливудского, «Соляриса» – яркое свидетельство неувядающего обаяния романа. За четыре десятилетия своей жизни он стал бесспорным шедевром жанра, причем даже для тех, кто не признает фантастику как таковую. При желании С. Лема можно прочесть, игнорируя научно-фантастический антураж, и тогда он окажется в том

же ряду, что и Кафка, Бруно Шульц, Беккет, Борхес или «Улитка на склоне» братьев Стругацких.

Показательно, что в свое время экранизировать роман Лема «Солярис» собирался Джеймс Камерон. Но, как принято говорить в подобных случаях, руки все как-то не доходили, и Камерон, оставшись продюсером фильма, передал постановку Стивену Содербергу. Следует напомнить, что оба кинематографиста – лауреаты премии «Оскар», что, несомненно, лишний раз подчеркивает устойчивый характер неослабевающего интереса к роману С. Лема.

Уже много сказано и написано о различных подходах к тексту С. Лема. Стало общим местом указывать авторам фильмов на несоответствие интерпретаций авторскому замыслу. Для того, чтобы оценить «масштабы внедрения» инородных идей в первоначальный замысел, вспомним, что в основе фабулы Лема лежит следующая ситуация: покрытая мыслящим Океаном планета, «понять которую труднее, чем всю остальную Вселенную», и трое землян, запертых на исследовательской станции. Каждый из них прилетел сюда со своей тайной – страшной или стыдной. Каждый из них расплачивается за нее, ибо Солярис оказался «живородящим» Океаном. Он материализует мысли, память, вождедения и населяет станцию «гостями» – фантомными существами, сотканными из снов и фантазий.

Эта фабульная конструкция вмещает множество проблем, первая из которых – нравственная. Ее с выстраданной четкостью формулирует психолог Кельвин, встретившийся на Солярисе с умершей из-за него женой. Он задает вопрос, на который нет простого ответа: «Можно ли отвечать за свое подсознание? Если я не отвечаю за него, тогда кто же?». Тайное на Солярисе становится явным, но явное остается тайным. Сводя с собой счеты, герои почти забывают об Океане, в контакте с которым они видели миссию человечества. Как пишет Александр Генис, «извлекая из романа человеческую драму, мы избавляемся от «нечеловеческой» – от самого Соляриса. Он служит «фактором Х», приводящим в движение интригу, достаточную для превращения научно-фантастического романа в просто роман, удобный для экранизации»¹.

Главная коллизия у Лема связана с тем, что контакт невозможен,

¹ Генис А. Три «Соляриса»: Ненаучная фантастика. – Звезда, 2003. № 4. С. 114.

но он все-таки происходит. Не найдя общего языка, стороны, сами не понимая как, влияют друг на друга. Плод их встречи – перемены, причем обоюдные. В этом – ключ к «Солярису». «Солярис» – история поражения человека в его тщетных попытках достичь контакта с не-человеком.

Беда обеих киноверсий в том, что они игнорируют вторую часть уравнения. В американском фильме (режиссер Стивен Содерберг) Солярис – псевдоним всемогущего Бога. Он делает с людьми все, что хочет, потому что лучше них знает, чего они хотят и что им нужно. В русской картине (режиссер Андрей Тарковский) Солярис вступает в сотрудничество с человеком, творя свою реальность по изготовленным моделям, содержащимся в подсознании людей. А сами люди для него – катализатор созидательной потенции. Однако не она интересна Тарковскому. Солярис для режиссера – автор пограничной ситуации, критическое испытание, сталкивающее человека с совестью. Материализуя вину, разумный океан оставляет подсудимого наедине с уликой, предоставляя ему право вынести себе приговор и, как это случилось с покончившим с собой Гибаряном, привести его в исполнение. Для Тарковского Солярис – кривое, но нейтральное зеркало, безразличное к тому, что в нем отразилось. Планету Солярис нельзя рассматривать как основного героя. Главные у Тарковского – люди, попавшие в тиски экстремальной нравственности. На околопланетной станции нагнетается такое моральное давление, под действием которого память выдает самое сокровенное. Режиссер снял фильм о земных грехах, а не о космическом контакте. Между тем роман С. Лема «Солярис» – все-таки книга о Солярисе.

Спустя тридцать лет после появления фильма А. Тарковского «Солярис» вновь явился на экран уже в американском варианте, где нет Океана, а есть просто такая планета, где происходит что-то необычное. Но человечество этим не мучается. Нет никакой соляристики, также как не поднимается вопрос о закрытии станции. Криса вызывает на Солярис Гибарян – по дружбе, в частном порядке. Исчезли также шесть интереснейших разговоров Криса со Снаутом. И хотя американскому фильму нельзя отказать в претензии на тонкость, сложность и определенное очарование, но этой киноверсии не хватает концептуального размаха Тарковского. Голливудский «Солярис» удивляет уже тем, что его автор – один из самых серьезных и успеш-

ных американских режиссеров Стивен Содерберг – демонстративно отказался от потенциала современной кинотехники с ее безмерным арсеналом специальных эффектов. Содерберг подчеркивает, что это – любовная история. Но интересной ее делает все-таки Солярис. Мыслящая планета, на которую привозит свои грехи герой фильма, дает второй шанс его любви к умершей жене. Этот сюжетный поворот разительно отличает новую версию «Соляриса» от старой.

Реакция на «новый» «Солярис» оказалась неоднозначной. Например, Марианна Шатерникова пишет: «Эта картина (Содерберга) – огромный комплимент книге Лема. Оказалось, что из книги можно столько повыбрасывать – и все равно еще останется на 96-минутный фильм!»².

Какой же модификации подвергся текст С. Лема в руках Стивена Содерберга? В финале фильма Кельвин посылает на Землю свою материализовавшуюся идею, а сам остаётся умирать на Солярисе. А рядом с возвратившимся на Землю виртуальным Кельвином появляется виртуальная Рейя. Оба они, «научившись» на ошибках своей брэнной любви, начинают новую счастливую жизнь. Таким образом, финал «Соляриса» Содерберга может показаться голливудским хеппи-эндом. Но это далеко не так. Виртуальный Крис, порождение подсознания Криса реального, – не только символ любви, но и символ всего непознаваемого. «Выбрав смерть, Кельвин капитулировал перед идеей непознаваемого. Непознаваемой оказалась не далекая планета, а его мертвая жена», – говорит Содерберг³. А это уже похоже на хеппи-энд, как гроб на колыбель.

И здесь возникает вопрос: не мог ли сам текст романа Лема спровоцировать неоднозначный подход к решению проблем, поднимаемых в киноверсиях? Отдадим должное великолепной выдумке писателя – встрече людей с непостижимым Океаном на Солярисе, которая по-новому показала ограниченность нашего познания; удивила тем, что наш способ мышления – не единственно возможный. Неувядающий интерес к роману объясняется еще и тем, что как все глубокие, многослойные книги «Солярис» соотносится и с сегодняшним днем. Ведь в нем поставлена проблема Другого. Если спустить-

² См.: www.ng.ru/style/2002-12-18/8_solyris.html

³ Шатерникова М. «Солярис» сквозь голливудские очки. – Чайка, 2002. № 24 (40).

ся с небес на Землю, то сейчас, например, нет для западной цивилизации более жгучего вопроса, чем отношения с Другим: с иной психологией, культурой, системой ценностей. По большому счету, возможность контакта с Другим определит, куда пойдет (или как закончится) история человечества.

Вспомним, как мудрый Снаут говорит Крису о нашем интеллектуальном эгоизме. О том, что нам нужны не другие миры, а собственное зеркальное отражение. Однако в финале романа люди все-таки добиваются контакта с Океаном. Да, человеческое познание ограничено, но Лем все равно верит в его могущество. Собственно, и фантомы Соляриса – ожившая совесть, телесные воплощения стыдных или мучительных воспоминаний – прием для исследования моральной природы человека. Крис осознает, что Хари – не человек, а порождение Океана, но своей любовью он одушевляет ее и обогащает себя. Готов ради будущего с ней даже не возвращаться на Землю. Благородство, которое Крис проявляет к Хари, возвращается к нему как ее самопожертвование.

В свое время Тарковскому удалось воссоздать мир Соляриса Лема – странный, небывалый, но обжитой и привычный для его обитателей. Учитывая уровень советской кинотехники, это следует считать и производственным подвигом. Фантастичность этого мира убедительна и сегодня.

Реалии времени постановки фильма Тарковского проявляются в таких деталях, как, например, – нервные споры на станции, поведение людей, привыкших, что им зажимают рот. Градус общения по сравнению с романом повышен. Невозможно представить себе, чтобы у Лема Снаут кричал: «Да пошли вы все!..» и швырялся книгами.

В романе нет отца героя, линии отношений отца с сыном. В фильме Тарковского эта линия возникла. В отличие от романа, в картине есть постоянные воспоминания Криса о Земле, ее дожде и траве, о близких людях, родных местах. В финале Солярис дарит герою самую заветную мечту – на пороге отчего дома он, словно блудный сын, обнимает отцовские колени.

Мэлор Стуруа утверждает, что «Тарковский пашет глубже Содерберга. Но у последнего «плуг» намного лучше»⁴. Голливуд-2002 – это

⁴ Стуруа М. «Солярис»: тридцать лет спустя. – Независимая газета, 18.12.2002.

не «Мосфильм»-1972. Тарковскому даже не снились 47 миллионов, которые потратил Содерберг на свой фильм.

Постановка С. Содерберга, несомненно, несет на себе печать голливудской традиционалистики и голливудского стиля. Нечеловеческое начало в Хари, например, притушено с самого начала. Это ведь не элегантно – чтобы такая хорошенькая женщина, предмет любви самого Джорджа Клуни (исполнитель роли Криса), вышибала двери, ломилась вон из ракеты, страшно кричала. Даже выпивание жидкого кислорода показано деликатно. Поэтому нет и чуда ее перерождения.

М. Шитерникова в связи с этим отмечает, что, убрав многое из книги, американские кинематографисты все-таки обогатили ее одним добавлением. Это – обнаженная задняя часть Джорджа Клуни⁵. Действительно, нет ничего более не соответствующего духу книги Лема, по-интеллигентски целомудренной, чем этот голый зад. Клуни демонстрирует его в постельной сцене с Реей. Оба лежат рядом на животе и беседуют о том, что у Реи была безумная мать. Едва покоритель женских сердец Клуни доверил камере свой дерьер в натуральном виде, внимание аудитории приковалось исключительно к этому предмету. В этом нет ничего дурного, кроме одного: это, конечно же, грубейшее нарушение стилистики «Соляриса» С. Лема.

И всё же, при разности подходов и интерпретации, есть нечто общее в реализации фантастических сюжетных построений, и это общее интересно проследить через музыкальную идею, или «музыкальную фабулу» трех фильмов – «Космическая одиссея 2001» (режиссер Стэнли Кубрик), «Солярис» (режиссер Андрей Тарковский), «Солярис» (режиссер Стивен Содерберг).

Напомню, что роман Лема был написан в 1961 году. Фильм Тарковского вышел на экран в 1972-м, и многие рассматривали его как «русский ответ» на «Космическую одиссею 2001» Стэнли Кубрика. По словам Стивена Содерберга, постановщика вышедшего в 2002 году фильма «Солярис», он впервые посмотрел картину Андрея Тарковского, будучи ещё подростком и с тех пор «заболел» ею. Роман Станислава Лема был прочитан им гораздо позже. Таким образом, С. Содерберг оказался в «самом выгодном положении», так как к

⁵ Шитерникова М. «Солярис» сквозь голливудские очки. – Чайка, 2002. № 24 (40).

моменту создания «своего» «Соляриса», был знаком с иными интерпретациями. И хотя три «Соляриса» – это три самостоятельных художественных произведения, некоторые традиции в подходах к экранизации космических сюжетов уже просматриваются.

Сначала обратимся к музыкальным образам, которые легли в основу киноэпопеи «Космическая одиссея 2001». Интересно, что видеоряд появляется только через шесть минут экранного времени, а зрители готовятся к восприятию «космического», глядя на «пустой» экран и вслушиваясь в музыку Д. Лигети. Звучит оркестровое сочинение Лигети «Атмосферы» (соч. 1961).

Дьёрдь Лигети (1923–2006) – венгерский композитор, один из лидеров западноевропейского авангардизма. Свой творческий путь он начал как последователь Белы Бартока, но с середины 50-х гг. стал все чаще обращаться к электронной музыке. В конце 50-х гг. разработал собственную технику статической сонорной композиции, основанную на микроизменениях в целом неподвижного звукового массива. Звуковые кластеры, внутри которых производится какая-то, не вполне осязаемая на слух, работа, создают ощущение нереальной «подвешенности», неземной безмелодичной и бесструктурной массы, бесконечного пространства, к которому прикасаемся не рационально, а эмоционально. И это своеобразное движение музыки вдруг резко обрывается, на экране появляются титры, и тут возникает вторая музыкальная идея фильма, второй музыкальный импульс – звучит начало симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра».

Восходящие терции симфонии Штрауса в исполнении духовых инструментов – путь от Земли в космос, вектор, нацеленный на преодоление земного тяготения, на появление нового качества восприятия и мышления. Собственно экранное действие фильма начинается разворачиваться на кульминационных аккордах вступления, и этим вся вступительная часть фильма – музыкальная – напоминает оперную увертюру, которая призвана ввести слушателей в атмосферу разыгрываемого действия.

Земное и космическое начала в «Солярисе» А. Тарковского представлено музыкой И. С. Баха и Э. Артемьева. В титрах звучит «Хоральная прелюдия фа минор» И. С. Баха. По словам О. Е. Сурковой, Бах привлекал Тарковского величественной надмирностью, способно-

стью не отождествлять себя с земной действительностью и земными страстями, а взглянуть на них со стороны, сверху – глазами Бога⁵.

«Космическая» составляющая музыкального сопровождения фильма А. Тарковского принадлежит Эдуарду Артемьеву, авангардисту, представителю конкретной музыки, звуковым материалом которой служат не музыкальные звуки, а записанные на пленку «натуральные» звучания (звук падающих капель воды, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи и т.п.).

Здесь нужно отметить, что конкретная музыка – явление, родственное электронной музыке, крайним формам сонористики. Музыка Э. Артемьева как бы подхватывает идею Д. Лигети, заложенную в фильме «Космическая одиссея 2001». Создается своеобразная традиция развертывания музыкального материала в кинематографических работах, посвященных проблемам внеземного, космического, иных цивилизаций и миров.

Эту традицию не нарушает композитор Клифф Мартинес, автор музыки к фильму «Солярис» С. Содерберга.

Таким образом, три «Соляриса» объединены одной фабулой, но это три разных произведения со своими концептуальными подходами, акцентами, расставленными в зависимости от авторской позиции и подкрепленными не только на уровне сюжета повествования, но и в случае с кинематографическими работами – на уровне музыкальных сюжетов.

⁵ Суркова О. Е. Книга сопоставлений: Тарковский-79 (Диалоги). – М., 1991. С.79, 83.