

Дмитрий Салынский

Солярис как процесс

Лучший способ узнать, как развивался замысел шедевра от идеи до реализации – изучить эскизы, черновики. Но если рукописи поэтов и эскизы художников можно увидеть в архивах и музеях, то в кино дело обстоит сложнее, тут редко сохраняются монтажные варианты фильмов. С фильмом Андрея Тарковского Солярис нам повезло. Его рабочая версия хранится в Госфильмофонде России. Долгое время она была окутана атмосферой тайны. Среди любителей кино о ней ходило много легенд, согласно которым она исчезла или засекречена. Поклонники Тарковского поддерживали слухи о том, будто это полная авторская версия, которую цензура не выпустила на экраны.

Наибольший интерес вызывала в ней сцена галлюцинаций Криса Кельвина в «зеркальной комнате», не вошедшая в окончательный монтаж. Кинокритики, видевшие эту сцену, иногда метафорически уподобляют творчество Тарковского зеркальной комнате, где истина прячется в путанице отражений. Фрагмент фильма с этой сценой выпущен на DVD одной американской фирмой в качестве бонуса к основному фильму. Но по фрагменту трудно понять, как сцена вмонтирована в фильм.

Весной и летом 2011 года я изучил в архиве киностудии «Мосфильм» обстоятельства работы Тарковского над Солярисом и провел несколько недель в Госфильмофонде за монтажным столом, где составил монтажную запись рабочей версии Соляриса и сравнил ее с кадрами прокатной версии. Итогом этой работы стала книга Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы (Салынский 2012). В ней собраны литературный и режиссерский сценарии, монтажные записи рабочего и прокатного вариантов, документы из архива киностудии «Мосфильм» о работе над фильмом и проанализированы обстоятельства этой работы.

Кроме того, рабочая версия Соляриса и первый вариант Андрея Рублева (Страсти по Андрею) впервые за 40 лет выпущены на легальных DVD с моими предисловиями.

Чтобы не мучить читателей, сразу скажу, что мне удалось выяснить: ни одна из легенд о рабочей версии Соляриса не соответствует действительности. Перед нами не полная режиссерская версия, а черновик. По смыслу он мало отличается от прокатного варианта. Но в нем есть длинноты, неудачно озвученные и лишние по драматургии куски, неточны жанровые характеристики эпизодов, монтажные склейки не выверены по ритму. Много таких недоработок Тарковский исправлял даже после официальной сдачи фильма, совершенствуя окончательный вариант.

Осенью 1968 года Солярис разрешили к постановке, чтобы погасить страсти, разожженные запретом Андрея Рублева после его премьеры (прошедшей осенью 1966 года). Власти загрузили несговорчивого режиссера работой, иначе шум вокруг него мог оказаться опасен в неустойчивой ситуации после процессов над диссидентами и «жаркого лета» 1968 года (студенческие волнения в Париже, танки Варшавского договора в Праге).

Выглядел проект с идеологической точки зрения безупречно. Никто предположить не мог, что религиозные идеи выявятся в нем без реплик, лишь композицией финального кадра, отсылающей к картине Рембрандта и притче о Блудном сыне в Евангелии от Луки.

В пользу будущего фильма работал и массовый интерес к теме, вызванный спектаклем Бориса Ниренбурга и Лидии Ишимбаевой на тот же сюжет, показанным по Первому каналу Центрального телевидения 8 и 9-го октября 1968 года с повтором 10 и 11-го октября. Тарковский подал заявку на фильм неделю спустя, 18 октября 1968 года. Трудно поверить в совпадение. Тарковский мог спектакля не видеть, но наверняка слышал о нем. Мне кажется, это, возможно, подтолкнуло его ускорить проект, задуманный им гораздо раньше. В 1965 году над сценарием уже работал Фридрих Горенштейн, и Тарковский на съемках Андрея Рублева сказал директору картины Тамаре Огородниковой, чтобы она готовилась к следующему проекту, им станет Солярис. А впервые он познакомился с романом в Лема в 1963 году, получив его от своей бывшей вгиковской преподавательницы Ирины Жигалко. При передаче ему романа присутствовала Наталья Бондарчук, которой тогда было 13 лет, и никто не мог предположить, что через несколько лет она сыграет в фильме главную роль.

* * *

Прокатный вариант Соляриса двухсерийный и составляет 4627 метров в 17 частях. Рабочая версия не разделяется на серии и составляет 5190 метров

в 19 частях. При переработке рабочей версии в прокатную сокращены 563 метра (18,8 минуты).

Сделана рабочая версия в феврале 1972 года.

Как она появилась на свет? Дело в том, что на советских киностудиях рабочие варианты фильмов показывали в кинозале студии с двух пленок – отдельно монтажная сборка изображения и отдельно фонограмма на магнитной ленте, оптический звук не печатали. Но в Госкино не было аппаратуры для показа с двух пленок, и поэтому для сдачи фильма в Госкино печатали копии с оптическим звуком. Фильм обычно сдавали по нескольку раз, для каждой сдачи печаталась копия, поэтому копий могло быть много. Рабочая версия Соляриса в Госфильмофонде – единственная сохранившаяся из копий с оптическим звуком, подготовленных для сдачи в Госкино.

Первое ее отличие от прокатного варианта сразу бросается в глаза. Открывается она текстовым прологом, машинописным шрифтом на черном фоне. В прокатном варианте пролога нет. Обстоятельства его появления были следующими.

Фильм в конце декабря 1971 года принят художественным советом киностудии «Мосфильм» и передан в более высокую инстанцию – Госкино (Государственный комитет по кино при Совете Министров СССР). Сцена в зеркальной комнате не вызвала возражений. Госкино волновало другое – какая социальная формация будет в то время, когда происходит действие фильма. Советские киноначальники предполагали, что должен быть коммунизм. Директор «Мосфильм» Н. Т. Сизов предложил дать «очень короткий ввод в картину с объяснением концепции автора». Тарковский согласился, и 16 февраля «Мосфильм» принял картину уже с текстовым прологом.

Содержание пролога придумал редактор фильма Лазарь Лазарев. Он подсказал режиссеру дать в прологе якобы фрагмент интервью Криса Кельвина, со словами: «С тех пор, как человек уничтожил социальное неравенство и покончил с войнами, наука достигла огромных успехов» (Салынский 2012). Редактор взял эти слова из литературного сценария, из диалога Криса с отцом (*ibid.*, 209), где они выглядели искусственно: вряд ли отец и сын перед расставанием стали бы говорить об этом. Вероятно, Тарковский и Горенштейн специально вставили их в сценарий, чтобы его легче утвердили. Затем, перенесенные в пролог, эти слова вторично сыграли свою спасительную роль. И вместе с прологом исчезли из прокатного варианта.

Принято считать, что в советское время начальники заставляли режиссеров вводить в фильмы идеологические мотивы. Поэтому ценители подлинных режиссерских трактовок стараются найти ранние монтажные версии фильмов, якобы свободные от этих вставок. В данном случае парадокс в том, что прокатный вариант Соляриса чище от идеологии, чем его рабочая версия с прологом.

Так бывало не только в советском кино. Подобная практика повсеместна. Почти то же самое происходило с фильмом Стенли Кубрика *A SPACE ODYSSEY*. 2001 («Космическая одиссея. 2001»), который часто сравнивают с Солярисом Тарковского, но интересно, что схожи они не только тематикой, но и некоторыми перипетиями их создания. Джеймс Нэрмор пишет в книге о Кубрике: «После провального показа для голливудского начальства и отрицательных отзывов нью-йоркских критиков Кубрик сократил намеренно непонятное кино на 19 минут и добавил поясняющие титры» (Нэрмор 2012, 206). В Солярисе разница между рабочей и прокатной версиями тоже около 19 минут, и Тарковский тоже добавлял поясняющие титры, как и Кубрик.

Но и это не все. Кубрик, работая над *A SPACE ODYSSEY*, изучал изданную в США книгу *Разумная жизнь во Вселенной*, написанную Карлом Саганом (американцем из семьи эмигрантов из России) в соавторстве с советским астрофизиком Иосифом Шкловским. Вскоре Шкловский стал научным консультантом Соляриса. Он дружил с редактором фильма Лазаревым, который и пригласил его на картину к Тарковскому. Мир тесен ... Соблазнительной мне представляется догадка, что Шкловский знал о казусе с прологом к картине Кубрика и, если Лазарев поделился с ним тревогой за судьбу Соляриса, то он мог предложить нечто подобное в фильм Тарковского. Но пока ничто не подтверждает такое предположение.

25 февраля 1972 года в Госкино показали очередной вариант доработки фильма. Судя по метражу, указанному в сопроводительном письме, это тот вариант фильма, который мы сейчас называем рабочей версией.

В конце февраля и начале марта Тарковский еще раз перемонтирует и переозвучивает фильм. Он сначала отказывался сократить его по замечаниям Госкино на 300 метров и утверждал, что «длина сейчас является уже эстетической категорией» (Тарковский 2008, 69). Но потом сократил еще больше – на 563 метра. Почему? Попробуем найти ответ на этот вопрос.

Сейчас в критике укрепилось мнение, что Тарковский всегда отказывался от поправок, которые навязывали начальники. Но на самом деле кое-что из поправок он принимал. Вероятно, начальники думали, что он соглашается с их требованиями. Но я вижу здесь нечто иное.

Изучив монтаж всех фильмов Тарковского, я нашел в каждом из них одинаковые пропорции, подобные пропорциям христианской храмовой архитектуры, и назвал эту пропорциональную структуру «канон Тарковского». Теме монтажных пропорций посвящена часть моей книги *Киногерменевтика Тарковского* (Салынский 2009, 412–496), фрагменты которой переведены в Румынии, Польше и Японии. Согласно *канону Тарковского*, некоторые кадры располагаются в строго фиксированных местах фильма. Чтобы поместить их в нужные места, другие кадры между ними приходилось укорачивать или удлинять. Поэтому техника монтажа у

Тарковского была очень трудной. Сложность усугублялась тем, что он был одинок в своих поисках тайных пропорций фильма, если бы он с кем-то на эту тему посоветовался, его сочли бы сумасшедшим. В Солярисе он искал эти пропорции до последнего момента. Полагаю, здесь спрятан подлинный смысл его слов о длине фильма как эстетической категории.

По канону Тарковского, в центре фильма должна быть манифестация Бога через некие символы. Главным из них для Тарковского был огонь. А на периферии фильма должна быть вода или ее символические аналоги. В точном соответствии с этим правилом Солярис начинается сценой в земном ручье и кончается океаном Соляриса, а в его центре – огонь из дюж стартовой ракеты. То же самое во всех других его фильмах, например: в центре новеллы «Колокол» из Андрея Рублева огонь плавильной печи, в центре короткометражки Катов и скрипка – солнечный блик, отраженный от окна, и т. д.

Другая особенность канона Тарковского – то, что в нем, так же как и в канонах храмовой архитектуры, акцентированы точки золотого сечения (эти две симметричные точки отстоят от начала и от конца фильма на расстояние 38 процентов от его длины). В этих точках помещается мотив, который я называю «точкой дублера». В эти моменты герой меняется функциями с партнером, который становится его дублером и, как правило, погибает. В Солярисе в этот момент Крис находит в холодильнике космической станции тело Гибаряна, по вызову которого он прилетел на станцию.

Правило, описанное мной как «канон Тарковского», действует и в фильмах некоторых других режиссеров. Например, в THE BOURNE IDENTITY («Идентификации Борна») Дага Лаймана в точке золотого сечения спецгент Борн тоже находит в холодильнике морга тело своего дублера. Особо показателен пример с шекспировским Гамлетом, которого Тарковский всю жизнь мечтал экранизировать. Гамлет убивает Полония в момент золотого сечения пьесы, то есть в «точке дублера», точке обмена функциями, и мы лучше поймем причину такой композиции, если вспомним, что отец Гамлета был убит ядом, налитым в ухо, а Полоний подслушивал, то есть функционально был как бы ухом нового короля Клавдия и фактически выступил его дублером.

Итак, Тарковский следовал в монтаже не только сюжету, но и своим тайным обязательствам перед поэтической геометрией фильма. Возможно, этим отчасти объясняется и исключение из Соляриса зеркальной комнаты – она не встраивалась в пропорции фильма. Но были и другие причины отказа от нее.

В режиссерском сценарии сцена в зеркальной комнате называлась «Бред Криса». Для галлюцинаций Криса, заболевшего после аннигиляции Хари, в сценарии было запланировано белое пространство. Кинооператор

Соляриса Вадим Юсов рассказывал мне, что именно он предложил сделать вместо белой декорации зеркальную комнату, несмотря на несогласие художника фильма Михаила Ромадина. Сцену сняли. Она очень нравилась знакомым Тарковскому кинокритикам, которым он доверял и показывал материал фильма.

Сделана сцена гениально. Хари многократно отражалась в зеркальных стенах комнаты, и казалось, что здесь не одна её копия, а бесконечно много. Таким простым и глубоким образом выражалась идея ее повторений, которые способен создать Солярис. Но еще более важно то, что она делает. Она вдевает нитку в иголку. Простое и вроде бы привычное, уютное мелкое женское действие. Но все ее отражения делают то же самое, отчего это мелкое действие вырастает до монументального и непостижимо символического смысла. Она шивает судьбу. И вместе с тем, это гипноз. Как известно, при гипнозе врач отвлекает внимание пациента на что-то блестящее: монетку, пинцет, скальпель – человек смотрит на блеск и забывает обо всем остальном, он ловится на «якорь», и его сознание подчиняется гипнотизёру. Иголка и нитка в руках Хари – это якорь. Хари напряженно вглядывается в ничтожно маленькое игольное ушко, и вслед за ней зритель тоже впивается глазами в микроскопический кончик иголки, следит за ниткой, и его сознание подчиняется режиссеру. Уникальный пример киногоипноза. Тем не менее от сцены, столь поразительной, Тарковский отказался. Он часто говорил: «плохо, когда слишком красиво».

При монтаже (2 февраля 1972) Тарковский в момент раздражения сказал киноведу Ольге Сурковой, что сцена безвкусна. Я вижу за этим нечто более сложное. Сцена не безвкусна. Но она не согласуется с глубинными идеями Тарковского, связанными с Солярисом и с тем, как он представлял себе свое дальнейшее творчество. От метафор он стремился уйти к хроникальному стилю, его следующий проект «Белый, белый день», ставший фильмом Зеркалом, планировался как почти документальное кино. Кроме того, мечтая об абсолютной суверенности, он вряд ли порадовался бы параллелям, которые могли бы провести критики, видевшие зеркальный потолок в GIULIETTA DEGLI SPIRITI («Джюльетте и духи») Феллини и зеркальную комнату в THE LADY FROM SHANGHAI («Леди из Шанхая») Орсона Уэллса. Но дело не только в стиле. Полагаю, он хотел концентрировать смысл фильма не на терзаниях воспалённой души человека, а наоборот, устремить его из раздробленной внутренней жизни сознания за ее пределы, к тому, что сейчас культурологи называют Великий Другой. Это может быть Бог. Но мы не знаем, какой Бог. Это не христианский Бог, не буддийский Бог, не исламский Бог. И вообще никто не знает, что такое Бог, начнём с этого, именно поэтому культурологи говорят – Великий Другой. Некто, кто гораздо больше нас, кто всё знает, кто нас создал и всем управляет. В финале Соляриса Тарковский собирался привести героя к Вечному Отцу и поэтому избавил-

ся от сцены, которая фокусировала внимание зрителей на воспаленном сознании.

* * *

Госкино требовало от режиссера убрать из Соляриса некоторые кадры: религиозный подтекст, сцену самоубийства Хари, ее платье, которое разрезает Крис, сцену в городе, сцену с Матерью, дождь с потолка в доме, созданном Солярисом на острове и т. п.

В случае отказа режиссера от поправок министр кинематографии Романов готов был закрыть фильм. Тарковский записал в дневнике, что история Соляриса может стать даже более драматичной, чем история Андрея Рублева.

Для спасения фильма в марте (вероятно, 28 марта) 1972 года на «Мосфильме» устроили просмотр для группы учёных высокого ранга. Лазарев пишет в мемуарах, что идея показать фильм ученым возникла у Тарковского, и что «Шкловский по нашей просьбе пригласил человек двадцать именитых коллег» (Лазарев, 1990, 44). Среди них был, например, академик Я. Б. Зельдович, участник создания атомной бомбы, трижды герой социалистического труда (высшая советская гражданская награда). Но в дневнике Тарковского нет записей, что он придумал такую идею. Наоборот, там он пишет, что сам случайно узнал об этом просмотре.

Многое здесь до сих пор непонятно. Неизвестно, почему просмотр сорвался. Ученые приехали на Мосфильм, но их не пустили, для них не были заказаны пропуска. По воспоминаниям Лазарева, Шкловский возмущался, что они «битый час проторчали в проходной». Я пытался выяснить обстоятельства этого у ассистентки Тарковского Марианны Чугуновой. Она в разговоре со мной вспоминала, что просмотр перенесли на следующий день, но приглашенных не успели предупредить. Однако Тарковский, судя по записи в Мартирологе (31 марта), узнал о просмотре лишь через день: «Я слышал, что Сизов показывал картину трем неизвестным, которые руководят нашей наукой» (Тарковский 2008, 73).

Все это выглядит странно. Обычно в напряженные дни перед сдачей фильма режиссер в тысячу раз внимательнее, чем обычно, прислушивается ко всему, что происходит вокруг его работы. И знает обо всех просмотрах, тем более, таких важных. А здесь получается, будто судьба картины решила без ведома Тарковского. Мне трудно поверить в это. Все, кто вспоминает об этом, чего-то недоговаривают. Но подлинных фактов мы, видимо, уже никогда не узнаем.

Как бы то ни было, просмотр сыграл свою роль в любом случае, состоялся он или сорвался. В последнем случае даже более. Ученые, приглашен-

ные на просмотр, занимались атомом и космическими ракетами, на них работали заводы, каждый из которых стоил больше, чем все советские киностудии, для них министр кинематографии Романов ничего не значил, и они могли выразить свое недовольство происходящим на «Мосфильме» более высоким инстанциям – полагаю, так и произошло, так как 29 марта Романов неожиданно прикатил на «Мосфильм» и подписал акт о приемке фильма без единого замечания, что бывало исключительно редко, тем более, что накануне он настаивал на замечаниях, отвергавшихся Тарковским.

Советская административная система, с которой Тарковский боролся, вдруг в данном случае странным образом подействовала в его пользу. Ученые спасли Солярис. Благодаря им он не положен на полку.

* * *

По мере работы над фильмом исчезали второстепенные темы и персонажи, мотивировки прятались внутрь, смысл становился более таинственным и менее очевидным.

В сценарной заявке сильнее акцентирована романтическая образность – рыцарская, донкихотская и фаустовская. Заявка имела подзаголовок «Рыцари Святого Контакта», и в ней была фраза: «Эта вечно насущная тема может прозвучать прямо-таки по-фаустовски». То и другое – следы реплики Снауга из романа (в фильме ее нет): «Сарториус, наш Фауст au rebours [наоборот, фр. – Д. С.], ищет средства против бессмертия. Это последний рыцарь святого Контакта ...». В рабочей версии фильма диктор в телепередаче о соляристах говорит: «Физиолог Гибарян занимается на станции проблемой соотношения объективного знания с мефистофельски ограниченным, геоцентричным, что ставит его в положение ученого, изучающего, как это ни дико, нечеловеческие аспекты ...». Соотношения Гибаряна с Мефистофелем приобретает особый смысл в связи с тем, что именно он вызвал Крису на космическую станцию. В Сарториусе Фауст совмещен с Дон Кихотом, причем черты последнего как бы поделены на двоих: внешность, как и в романе, отдана Сарториусу, а внутреннее рыцарство – Крису (книга Сервантеса возникает в его земном доме перед полетом и потом на станции).

* * *

Литературный и режиссерский сценарии начинались со сцены на озере. Крис садился в лодку и переплывал на другой берег: для Тарковского вода была границей между земным и неземным мирами. В фильме от этого за-

мысла остался лишь пруд и ручей. Лодки там нет. Но камера погрузилась вглубь воды, и героями первых кадров фильма стали водоросли, живущие своей таинственной жизнью под властью окружающей их текучей воды, в прямой ассоциации с тем, что создания Соляриса так же подвластны его воле. В сценарии вода была границей «инога мира», а в фильме режиссер заглянул за эту границу. Прощание с Землей у ручья – одновременно тайная встреча, которую Крис в тот момент не осознает: он еще до космоса встречается с «иным миром». Солярис, условно говоря, ждал его на Земле. Вот в чем загадка этих кадров, которые Тарковский сохранял во всех вариантах сценария и фильма, вплоть до последней версии.

* * *

По ходу развития проекта режиссер уточнял жанр фильма.

В первом варианте литературного сценария Бертон ездил к вдове Фехнера, разыскивал следы ребёнка, фантом которого он увидел на волнах Соляриса. Из последних вариантов сценария авторы убрали эту детективную линию сюжета.

Режиссер сократил жанровые черты научной фантастики: в рабочей версии есть описания научных проблем, решаемых космонавтами на станции (в телевизионном репортаже с Соляриса, который смотрят герои на даче Криса), но в прокатном варианте их нет.

Убрал семейную драму: в раннем варианте литературного сценарии присутствовала вторая жена Криса Мария и коллизия между ней и Хари, прежней женой. Станислав Лем протестовал против этого, редакторы тоже не советовали режиссеру эту коллизию развивать, и от нее не осталось следов.

Избавился от мелодрамы. В сценарии и в рабочей версии есть сцена семейного обеда Криса и Хари на космической станции, в прокатной версии ее уже нет. Выяснение отношений начинается с традиционной для таких ситуаций реплики Криса «Дай мне хлеб, пожалуйста. Ты ведешь себя так, будто я виноват перед тобой». А заканчивается апофеозом: «Хари: Прости. Прости. Скажи, ты любишь меня? Крис: Люблю. Хари: Не одну? Крис: О господи!». Многие зрители помнили прошедшую по экранам незадолго перед тем комедию Пьетро Джерми *DIVORZIO ALL' ITALIANA* («Развод по-итальянски»), где героиня Даниэлы Рокка спрашивала героя Марчелло Мастроянни: «Фефе, ну скажи, как ты меня любишь, ну скажи как?» Похожий диалог в Солярисе мог бы вызвать у них усмешку. К тому же Хари – призрак. Зрители могли бы расценить семейный обед с призраком как чёрную мелодраму.

Избавился Тарковский и от психодрамы с галлюцинациями Криса в зеркальной комнате, как уже было сказано.

Интересные следы космического триллера заметны в литературном и режиссерском сценариях. Там в финале Крис раздваивался на реального человека и солярианский фантом. Перед возвращением на Землю (о нем говорят, но фактически оно не происходит) он вместе со Снаутом спускался со станции на Солярис и издали наблюдал, как его фантом, Крис-2, встречается с фантомным отцом. Сцена отсылает к шаблонам триллера. Но Тарковский их отбросил, он шел к собственной логике кино, обоснованной духовными импульсами. В окончательном варианте фильма мы не знаем, вернулся ли Крис на Землю или остался на станции, не знаем, сам ли он или его фантом встречался с отцом, да и с отцом ли своим он встречался, или с Отцом всеобщим и предвечным. Устраняя из фильма ответы на эти вопросы, режиссер подводил зрителя к пониманию того, что иногда в неясности гораздо больше художественной ценности. Все это он делал в борьбе не только с чиновниками, как думают журналисты, но с привычными штампами.

Заодно он устранял и сюжетную проблему со вторым Крисом: зрителю было бы трудно понять, зачем Солярису дублировать Криса и устраивать контакт фантомного сына с фантомным отцом, семейную сцену из жизни фантомов, которые не могут открыть друг другу высших тайн бытия, потому что находятся на равном онтологическом уровне. И к тому же возник бы неразрешимый вопрос: фантом Криса – из чьей памяти и совести? Мы помним, что Солярис создает не просто макеты, а материализует душевные тайны космонавтов, образы их больной совести. Фантом Криса разрушил бы этическую конструкцию сюжета, ведь нет ответа на вопрос, чьей тайной является фантомный Крис и в чьей совести он запечатлен.

Итак, фильм очищен от шести жанров. И приведен к седьмому – жанру религиозного рассказа о том, как герой соприкасается с Творцом. Это не притча, а именно рассказ, почти житийный. Тарковский отвергал притчу как иносказание, где под описанными событиями подразумевается что-то другое. Он хотел, чтобы его рассказ был буквальным хроникальным воссозданием событий. Пусть даже сами по себе эти события фантастичны.

Изобразительное решение тоже влияет на жанр. В романе планета Солярис освещается двумя солнцами, красным и синим, и критики иногда сожалеют, что режиссер упустил эффекты цветного освещения. Но в литературном и режиссерском сценарии они были запланированы: Кадр 260: «Розовая занавеска в конце коридора пылала, как будто бы подоженная сверху». Кадр 261: «Пламя гигантского пожара занимало треть горизонта. Волны длинных, густых теней стремительно неслись к станции. После 2-х часовой ночи всходило второе, голубое солнце планеты». Кадр 273: «Комната была наполнена угрюмым красным сиянием». И т. д. Кинооператор Соляриса Вадим Иванович Юсов на мой вопрос о причинах отказа от этих эффектов ответил, что цветным светом оказались бы освещены не только интерьеры станции, но и люди: лица под красным светом выглядели бы,

как в фотолаборатории, а уж под синим ... В дополнение к этому вескому мнению вспомним тенденцию режиссера отказываться от экспрессивных приемов и о его тяге к философской отчужденности зрелища. Красные и синие лица героев, вероятно, заставляли бы зрителя волноваться, как в триллере. Но режиссер хотел, чтобы зритель думал.

* * *

По роману, в холодильной камере рядом с Гибаряном лежала живая негрятка. Станислав Лем в позднем интервью, подзабыв собственный роман, описывает ее иначе: «Когда Крис Кельвин только прибывает на Станцию, он не может понять, что тут происходит: все попрятались, а в коридоре он неожиданно встречает один из фантомов – гигантскую Черную женщину в красной юбке, с которой, предположительно, конфликтовал покончивший с собой Гибариан» (<http://nkozlov.ru/library/s223/lem/d3687/>). Не исключено, что эта фигура натолкнула Содерберга на мысль поместить в его фильм вместо Сарториуса чернокожую женщину по фамилии Гордон.

В сценарии Тарковского сначала не было холодильной камеры, она возникла в момент съемок, и Гибарян там один. Фантомная девочка в голубом платье заходит в камеру и исчезает за дверью. Сыграла ее Ольга Кизилова, дочь от первого брака жены Тарковского Л. П. Кизиловой, позже она появится в ЗЕРКАЛЕ. Тарковскому важен был не только ее облик, но и близость семье. Семейные приметы он ощущал как талисман, и поэтому заменил итальянского радиобиолога Каруччи (в сценарии о нем упоминал профессор Тимолис) на русского Вишнякова. Вишнякова – девичья фамилия матери Тарковского.

Время действия в сценарии определялось нечетко: Кадр 157: «Огромный город двадцать первого века жил и дышал словно единый организм». Кадр 539: «Это писал Колмогоров [...], – сказал Снаут, – писал еще сто лет назад» (Снаут цитировал статью академика Колмогорова об искусственном интеллекте в газете «Комсомольская правда» от 1 июня 1969 года). Но в предыдущем кадре: «Еще триста лет назад Колмогоров и Винер доказали...», – значит, это уже 23-й век. В фильме Тарковский избавился от проблемы, устранив все маркеры времени.

* * *

Станислав Лем после экранизации Соляриса рассорился с Тарковским, их конфликт широко обсуждается в интернете, поэтому хочу его прокомментировать.

Злые блогеры любят цитировать воспоминания Лема, где он обзывает Тарковского дураком и диким ослом. Из этого, по их мнению, следует, что Лему не понравился фильм Тарковского. Но это неправда! На самом деле Лем фильма не видел. Гораздо позже, уже после смерти Тарковского, он увидел лишь 20 минут из финала в отрыве от всего остального, и сам рассказал об этом в интервью (Лем 2006, 181).

Осенью 1969 году в Москве он обсуждал с режиссером первый вариант сценария и предлагал отказаться от придуманных режиссером и введенных в сценарий сцен, позже Тарковский некоторые из них убрал и поводы для претензий исчезли, но Лема фильм Тарковского больше не интересовал.

Причина конфликта заключалась не в сюжете. Для сравнения мы можем вспомнить, что в американской экранизации Соляриса Стивена Содерберга сюжет еще больше искажен. Но Лем пережил это спокойно. Непростительным для него было другое – чужая гениальность. Когда Тарковский умер, и все сказали, что ушел гений, Лему оставалось только говорить, как тот испортил его роман. Он охранял свою альфа-позицию. Эта мотивация не могла утихнуть и росла вместе со славой Тарковского.

Мне кажется, на мировоззрение Лема повлияло то, что в молодости он получил заказ на цикл лекций о последних достижениях науки, занялся науковедением и проникся надеждой объять все научные идеи о потенциалах человеческого развития. Так возник один из центральных образов его творчества – высший разум. Позже Лем воплотил его в суперкомпьютере Голема (в одноименном романе) и Солярисе. Образ сверхразума, спроецированный на самого себя, рождает комплекс превосходства. Спасало его разве что чувство юмора: «Я, конечно, мизантроп, но не такой великий, как Голем. [...] Если перевести все это в пропорции более скромные, то окажется, что это уже мои взгляды» (Лем 2006, 156). Возможно, тут лежит личная, житейская причина его конфликта с Тарковским. Но была и другая причина.

Лем не только фантаст. В неменьшей мере он – аналитик величия. Он исследует этику власти. Но, будучи еще и фантастом, он создает свой вариант абсолютной власти, фантастичной в том, что она абсолютно нравственна – такая фантастика уже скользит в область теологии. Лем ставит проблему: как человеку оставаться этическим рядом с кем-то безмерно его превосходящим. Как жить в условиях абсолютной власти без надежды когда-либо ее преодолеть. Солярис благороден, даже с агрессией со стороны землян он борется, активизируя в них совесть. При другой этической установке он мог бы отправить на станцию вместо фантомов небольшую атомную бомбу и превратить станцию в клубок пара, красиво растворяющегося в космосе. Ничто не мешает ему так поступить. Ничто, кроме его собственной совести. И это выходит за рамки позитивистской науки, адептом которой провозглашал себя Станислав Лем, – выходит либо в теологию, либо

в проблематику Достоевского. Лем возмущался, обнаружив ее в сценарии Тарковского, но не замечал в собственном романе.

Солярис общается с обитателями станции исключительно в моральном дискурсе, и эти правила игры задал ему Лем – как выясняется, не такой уж атеист и скептик. И не такой уж логик, ибо логически невозможен моральный дискурс для существа, которое, как говорил Крис, «не имеет множественного числа», ведь трудно объяснить феномен совести у существа, которое не имеет ни малейшего представления о существовании кого-то другого, кроме самого себя. Для Соляриса совесть – скорее, универсальная эмпатия, он ощущает все окружающее как им сотворенное, поэтому он так полон любви ко всему, что вокруг него – как к самому себе. Наверное, таковы ощущения Творца – хотя, конечно, никому из людей не дано знать о них (по крайней мере, таковы они в исламской версии творения мира, как она описана у Ибн Араби: «Истинный познал себя, а познав себя, он познал мир. Он произвел его по своему образу, и он стал для него зеркалом, в котором он увидел свой образ ... Ведь подобие есть причина любви, а Его подобие – Его образ в зеркале мира, что и является причиной Его любви, поскольку Он не видит в зеркале ничего, кроме Себя самого», – Ибн Араби 1995, 179–180). В ситуации на орбите Соляриса моральный дискурс неизбежно переходит в религиозный. Тарковский это почувствовал и реализовал в фильме.

Лем с таким решением не согласился. В его романе герои обсуждают идею ущербного Бога или играющего Бога-ребенка, который «может избрести часы, но не время». Но Бог не бывает ущербным. Даже в античном политеистическом пантеоне, где боги конфликтовали, любой из них превосходил человека бессмертием. Монотеистический Бог вообще вне сравнений. Лем называл себя атеистом и утверждал, что Тарковский исказил его замысел. Но Тарковский открыл миру подлинного Лема. Не исказил роман, а показал, о чём он на самом деле. Это моё глубочайшее убеждение. И вот этого Лем не смог ему простить, тут, с моей точки зрения, внутренняя, содержательная суть их конфликта.

В восприятии Тарковского фантастика Лема рассказывает не о научных свершениях, а об отношениях живого с неживым. Ведь Хари и ее подобия суть не что иное как призраки. Любовь человека и призрака делает фантастику Соляриса скорее готической, нежели научной. От готики, сохраняя всю ее эмоциональную напряженность, Тарковский шел к натурфилософским прозрениям эпохи, которая его всегда интересовала – европейского маньеризма рубежа XVI–XVII вв., эпохи прощания со средневековьем, сочетавшей экзальтированную чувственность с научным поиском, – что иставляло его переживать философские вопросы как страсти.

Лем в интервью говорил: «У меня Кельвин решает остаться на планете без какой-либо надежды» (Лем 2006, 182). На самом деле в романе Крис на-

мерен позже вернуться на Землю. Собираясь спуститься на Солярис, он замечает: «Было бы просто смешно, если бы на Земле мне пришлось когда-нибудь признаться, что я, солярист, ни разу не коснулся ногой поверхности Соляриса». У Тарковского в первом варианте сценария Крис возвращался на Землю, в следующих вариантах он колеблется: «Миссия моя окончена. А что дальше? Вернуться на Землю? Понемногу все войдет в норму, даже возникнут новые интересы, знакомства. Но я не смогу отдаться им до конца ... никогда». В фильме он не возвращается. Встречаясь в фантомном доме с отцом, которого, вероятно, уже нет на свете, Крис переходит в состояние одновременно посясторонней и потусторонней жизни, как буддийский бодхисатва, когда не столь важно, где находится его физическое тело, ведь все его сознание, его душа слились с всеобъемлющим космическим разумом Соляриса.

Мое изучение рабочей версии Соляриса открывает, как Тарковский на разных этапах работы над фильмом последовательно очищал его от всего лишнего, отвлекающего, ложного, чтобы найти гармонию смысла и формальной структуры.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- 2001: A SPACE ODYSSEY («Космическая одиссея»). USA, 1968. Regie: Stanley Kubrick.
- THE BOURNE IDENTITY («Идентификация Борна»). USA, 2002. Regie: Doug Liman.
- GIULIETTA DEGLI SPIRITI («Джульетта и духи»). Italien/Frankreich, 1965. Regie: Federico Fellini.
- THE LADY FROM SHANGHAI («Леди из Шанхая»). USA, 1947. Regie: Orson Wells.
- DIVORZIO ALL' ITALIANA («Развод по-итальянски»). Italien, 1961. Regie: Pietro Germi.

ЛИТЕРАТУРА

- Ибн-Араби (1995): Мекканские откровения. – СПб. С. 179–180.
- Лем (2006), Станислав: Кинематографические разочарования. Так говорил ... Лем. – Москва: АСТ.

- Лазарев (1990), Лазарь: То, что запомнилось. – Москва: Правда.
- Нэрмор (2012), Джеймс: Кубрик. – Москва: Rosebud Publishing.
- Салынский (2009), Дмитрий: Киногерменевтика Тарковского. – Москва: Квадрига.
- Салынский (2012), Дмитрий: Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. – Москва: Астрей.
- Тарковский (2008), Андрей: Мартиролог. – Международный институт имени Андрея Тарковского.