

DOI 10.33920/nik-01-2511-02
УДК 791.43.01

Между визуальным и нарративным: фантастический жанр как лаборатория вариантов отношений между «языком» и «речью»¹

Between the Visual and the Narrative: The Fantastic Genre as a Laboratory of Variations in the Relationship between “Language” and “Speech”



© **Хренов Николай Андреевич,**

АНО ВО «Русская христианская гуманитарная академия
имени Ф.М. Достоевского»

Россия, 191023, г. Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15, лит. А
E-mail: nihrenov@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Khrenov N.A.,

Doctor of Philosophy, Professor, Scientist Researcher, Russian
Christian Academy for Humanities named after F.M. Dostoevsky
E-mail: nihrenov@mail.ru

Статья поступила 05.09.2025.

Статья одобрена к публикации 15.09.2025.

В статье на примере фильмов российского режиссера А. Тарковского «Солярис» и «Сталкер» рассматривается вопрос: как, не жертвуя смыслом, возникающим в сознании художника, возможно создать художественное произведение, способное вызвать интерес у широкой аудитории? Этот вопрос достиг особой остроты в контексте дискуссии вокруг авторского кино и автора в искусстве, высокий статус которого во второй половине прошлого столетия начал колебаться. Автор статьи обращается к лингвистической методологии, ставшей следствием лингвистического поворота в гуманитарных науках в начале XX в., и использует понятия «язык» и «речь». Если «язык» — средство достижения оптимальной коммуникации, учитывающее интересы как говорящего, так и воспринимающего, то «речь» — выражение глубоко индивиду-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01588, <https://rscf.ru/project/24-28-01588/>; Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского.

The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 24-28-01588, <https://rscf.ru/project/24-28-01588/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

ализированного процесса, продолжающего существовать в том числе и за пределами языка. Эта проблематика обозначилась в кино с появлением авторского фильма. Фильмы Тарковского, для которых «речь» стала доминантой, спровоцировали трудности со стороны массовой аудитории. Однако обращение режиссера к жанру фантастики объясняется его стремлением воспользоваться не только «речью», но и «языком». Фантастический жанр, как и любой другой жанр, — слагаемое «языка», а не «речи». Но, прибегая к жанру, Тарковский не избегает трудностей: при реализации авторского замысла возникает конфликт между визуальным и нарративным началами. Эта проблематика раскрывается в статье с помощью сопоставительного анализа фильмов Тарковского и фильма американского режиссера Стэнли Кубрика «2001: Космическая Одиссея», в котором визуальное начало вытесняет литературный нарратив. Тарковский реализует альтернативный вариант отношений между визуальным и нарративным: у него нарративное начало не уступает визуальному. Сопоставительный анализ позволяет говорить не только о разных вариантах отношений между «языком» и «речью», но и о разных типах ментальности.

Ключевые слова: фантастический жанр, авторский фильм, Андрей Тарковский, Стэнли Кубрик, космос как Иное, лингвистический метод, язык, речь, онтологическая двойственность фантастического жанра, вербальное, визуальное, нарративное.

The article examines the question: how, without sacrificing the meaning that arises in the artist's mind, it is possible to create a work of art that can arouse interest among a wide audience. This question has become particularly acute in the context of the discussion around "auteur" cinema and the Author in art, whose high status began to waver in the second half of the last century. The author of the article turns to linguistic methodology, which was a consequence of the linguistic turn in the humanities at the beginning of the 20th century, and uses the concepts of "language" and "speech". If "language" is a means of achieving optimal communication that takes into account the interests of both the speaker and the recipient, then "speech" is an expression of a deeply individualized process that continues to exist, including beyond language. This problematic emerged in cinema with the advent of the "auteur" film. Tarkovsky's films, for which "speech" became dominant, provoked difficulties among the mass audience. However, the director's appeal to the genre of science fiction is explained by his desire to use not only "speech" but also "language". The science fiction genre, like any other genre, is a component of "language" and not "speech". But, resorting to the genre, Tarkovsky does not avoid difficulties: when implementing the author's idea, a conflict arises between the visual and narrative principles. This problem is revealed in the article using a comparative analysis of Tarkovsky's films and the film by American director Stanley Kubrick "2001: A Space Odyssey", in which the visual principle displaces the literary narrative. Tarkovsky implements an alternative version of the relationship between the visual and the narrative: in his case, the narrative principle is not inferior to the visual. Comparative analysis allows us to talk not only about different versions of the relationship between "language" and "speech", but also about different types of mentality.

Key words: science fiction genre, art film, Andrey Tarkovsky, Stanley Kubrick, space as Other, linguistic method, language, speech, ontological duality of the science fiction genre, verbal, visual, narrative.

Об А.А. Тарковском существуют впечатляющие массивы литературы. Разумеется, обсуждался и вопрос о фантастическом в его фильмах [16, с. 311]. Безусловно, говорить о Тарковском в связи с фантастикой не означает все сводить к двум фильмам, «Солярис» и «Сталкер», но, естественно, эти два фильма заслуживают особого разговора, поскольку они ближе всего в списке созданных режиссером фильмов к жанру фантастического кино. Насколько это возможно, мы попытаемся абстрагироваться от остальных фильмов режиссера, хотя в этом состоит трудность, поскольку для Тарковского фантастическое есть не более чем проекция реальных процессов человеческого бытия. Сам художник

признавался, что для него не существует разницы между фантастическим, историческим и современным фильмом [5].

Предваряя будущие размышления, мы перечислим основные блоки вопросов, которые необходимо прояснить в связи с выявлением индивидуального вклада режиссера в развитие фантастического жанра. Мы включаем два названных фильма в контекст истории становления фантастического жанра в кино. Фильмы А. Тарковского — не просто рядовые фильмы, утопающие в кинематографической продукции второй половины XX в., а фильмы, замеченные аудиторией, широко отрецензированные ведущими критиками и отмеченные высокими наградами на международных кинофестивалях, что свидетельствует о том, что в кинематографической жизни они явились событием. Следовательно, их появление спровоцировано, как бы выразились представляющие рецептивную эстетику исследователи, «горизонтами ожидания», а таковые можно объяснить не только интересом к творчеству Тарковского, спровоцированным его предыдущими фильмами (прежде всего арестованным и отправленным на «полку» фильмом «Андрей Рублев»). Имели место и причины иного характера. В качестве причины популярности фильма «Солярис» следует назвать роман С. Лема, переведенный ко времени появления фильма на языки разных народов, в том числе и в России. Фильм «Сталкер» был поставлен по роману весьма известных к моменту его экранизации братьев Стругацких «Пикник на обочине». Интересу способствовал и нарастающий в мире интерес к проблематике космоса. Многие свидетельствовало о том, что пробуждался и активизировался комплекс особого отношения к космосу в ментальности русских. В отечественной литературе этот вопрос обсуждался с XIX в., усилиями С. Семеновой был даже собран целый том высказываний русских писателей и мыслителей на данную тему [11]. Поэтому интерес к фильмам Тарковского касался и общественных настроений, и разбуженных обсуждаемыми темами эмоций.

У Тарковского были и другие, вполне осознанные амбициозные установки. Он, разумеется, знал фильм Стэнли Кубрика «Солярис» и немало о нем размышлял. Американский критик и теоретик К. Фридман пишет, что воздействие фильма Кубрика ощущается в фильме Тарковского, в особенности в интерьерах исследовательской станции на орбите планеты-Океана [16, с. 345]. Это констатируют и другие зарубежные критики. Итальянский критик А. Савиоли в газете «Унита» сообщает любопытную подробность: «Сам режиссер подтвердил, что хотел дать “ответ” Кубрику, вновь возвращая к “человеку” споры, которые грозили сосредоточиться на “машине”. Но, хотя Тарковский и оптимистически относится к соотношению между научным прогрессом и прогрессом духовным, гражданским и т.п., в его фильме акцент ставится на вопросах о расширении человеческих знаний, на том, как трудно проверять наш разум и наши “земные” чувства измерениями универсального пространства» [18, с. 348]. Итак, сознание Тарковского вращалось вокруг возможного агона с одним из самых известных и высоко оцененных фильмов в мировом кино, а бессознательное вопреки амбициям уже познавшего успех режиссера независимо от него редактировало его замысел.

В связи с этим можно утверждать, что анализ этих двух фильмов позволяет высказать несводимые к ним суждения. В период их выхода в глубинах

коллективной психики зрело нечто, не находившее «языка» как способа рационально оформить содержание бессознательного. Можно предположить, что кино в целом и фантастический жанр в частности, как используемый режиссером язык, оказались способом выражения, превращающим бессознательное в сознательное. При этом мы имеем дело не только со вспышкой фантастики в литературе и кино (а фантастическое кино за последние три десятилетия фактически сформировалось заново [16, с. 66]); следует учитывать, что фильмы Тарковского представляют образцы авторского кино. Вопреки утверждениям структуралистов и постструктуралистов, демонстрировавших угасание в XX в. фигуры автора, мы имеем дело с автором в высоком смысле этого слова. Такое переосмысление автора имеет прямое отношение к фантастическому киножанру. Сдвиг в жанре, зафиксированный кинокритиками, способствовал приходу в кино известных художников: «Из занимательного коммерческого зрелища фантастический фильм все более превращается сегодня в фильм философский, берущий на себя прогностическую функцию. Не случайно в него пришли такие серьезные художники, как Кубрик, Тарковский, Трюффо, Креймер, Франкенхеймер» [20, с. 85]. При всем желании устанавливать контакт с аудиторией (это обстоятельство особенно подчеркивается в авторской заявке на экранизацию романа Лема [6, с. 6]) делать акцент на занимательности, обеспеченной сюжетом романа, не приходится. Тарковский выводил образы, возникающие в бессознательном, на уровень не «языка», а «речи», что давало чиновникам повод для козней, мотивированных, как свидетельствуют документы, аргументом «зритель не поймет».

Разделим факторы возникновения и реализации замыслов Тарковского на внутренние и внешние. К внутренним факторам относится замысел, возникающий по причине наличия в бессознательном побуждения, настроения или эмоции, требующей от автора произнести высказывание. Это побуждение есть творческий инстинкт. Он должен материализоваться, предстать в вербальных и визуальных формах. Заранее невозможно утверждать, что автор полностью осознает все, что он хочет сказать. Творческий процесс представляет необходимость уяснить то, что требует «голоса». Этот «голос» связан с «языком». Но не теряет ли автор что-то существенное для замысла, если находит в уже отшлифованном и сложившемся «языке» готовое средство выражения? Чтобы не приносить в жертву свой замысел, автор, отчасти дистанцируясь от «языка», предоставляет свободу «речи».

Конфликт между «языком» и «речью» придает творческому процессу драматизм, тем более что на стороне «языка» могут оказаться институты власти и вкусы аудитории. Тарковский ощущал давление и того, и другого. Например, «Литературная газета» печатала на одной полосе противоположные оценки фильма «Солярис» профессиональной критикой. Одна из них была высказана А. Громовой: «С момента прибытия Кельвина на Солярис события в фильме внешне соответствуют сюжетной схеме романа, но соответствие это так и остается чисто внешним. Изображение обстановки сделало атмосферу фильма совершенно «нелемовской». В фильме «Солярис» нет планеты Солярис! Нет медленных, тяжелых волн черного Океана; нет удивительной смены освещения, когда на смену тусклому багровому солнцу восходит беспощадное слепящее-голубое светило. Это потеря, которую не восполнишь никакими «контрастными»

земными пейзажами» [2, с. 8]. Противоположный аргумент сформулировала авторитетный критик М. Туровская: «Да, в фильме Тарковского нет красного и голубого солнца, нет черных волн Океана Солярис, но, возможно, это было бы торжество бутафории, а не философии» [15, с. 8]. Да, всего этого у Тарковского нет. А вот у Кубрика, с которым он ведет диалог, есть. Но подробнее об этом мы выскажемся позднее. М. Туровская полагала, что Тарковский, не противореча С. Лему, сделал даже больше: он позволил зрителю испытать космическое чувство. «Экология — слово, которого мы и не слыживали, — становится не просто модным, но выражает какую-то насущную потребность человечества. Трава и листья, о которых мы прежде думать не думали, обнаружили вдруг опасную хрупкость, незащищенность, вся наша Земля, впервые увиденная из космоса, уменьшилась, как уменьшается отчий дом для выросшего человека, и получила право на стесняющую сердце любовь, которую Тарковский назвал “спасительной горечью ностальгии”. Какой уж тут антропоцентризм, и не фантастам ли пофантазировать на тему этого нового и странного космического чувства?» [15, с. 8].

В какой же конкретной форме может предстать «язык»? Прежде всего в форме фантастического жанра, уже приобретшего четкие очертания к появлению фильмов Тарковского. Тарковский этот жанр не начинает и не возрождает, он им пользуется, вступая в диалог с уже существующими вариантами его использования в литературе и кино. Литература начиная с эпохи романтизма прибегает к фантастическому жанру и постоянно совершенствует его, влияя и на фантастику в ее экранных формах. Фильмы Тарковского дают основание для гипотезы, что кино как особый вид искусства пытается создать на основе фантастического жанра что-то особое, присущее лишь ему, а также служат конкретным примером отклонения кинопроизведений от литературных канон жанра.

Дело, однако, не только в мировоззренческих и формальных особенностях творчества Тарковского, но и в возможностях кинематографа. Способно ли кино продолжать реализовывать то, что уже успело появиться и получить развитие в литературной традиции? Исследователи эту проблему не игнорируют. Так, например, в книге Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» эта традиция рассматривается с точки зрения структурализма. Полемизируя с Ц. Тодоровым, в своей статье об отношениях фантастического в литературе XIX в. и кино С. Зенкин в качестве особенности фантастического жанра выделяет «плавающее правдоподобие и колебание в интерпретации, мотивируемые онтологической двойственностью событий и объектов» [3, с. 53]. Эта формула не противоречит новым формам фантастического жанра, которые в XX в. демонстрирует уже кино, в частности тот же Тарковский. Данное суждение позволяет уловить в дискурсе Тарковского не только философскую интонацию, но и амбивалентность «языка», который Тарковский творит в своих фильмах, помимо организации наррации на уровне сюжета.

Тарковский разворачивает действие в двух планах: 1) символическом, который предполагает одновременное наличие многих смыслов, и 2) знаком, что позволяет от этого множества смыслов абстрагироваться и свести их к одному рациональному обоснованию. Развертывание повествования на символическом уровне в качестве доминанты предполагает «речь». Что же

касается лингвистической категории «языка», то его значимость в фильмах Тарковского понижается, становясь причиной расхождения между Тарковским и его современниками. Проблема в том, что «язык» не является данным раз и навсегда. Если бы мы не учитывали изменчивости жанра, то могли бы довольствоваться исключительно синхроническим подходом, то есть в развертывании интриги в фильме искали бы взаимодействие всех элементов фильма. Но если учитывать, что жанр эволюционирует, нам важно будет уже рассмотрение жанра в диахронии, когда его стабильность под воздействием вторжения «речи» разрушается и, хотя внешние признаки жанра могут сохраняться, он наполняется новым смыслом.

Применительно к Тарковскому и его эпохе необходимо говорить о ситуации вторжения в фантастическое кино новых форм и новых смыслов. Во-первых, само кино 1950-х гг. берет направление в сторону авторского фильма. Авторское начало вторгается и в фантастику. Во-вторых, востребованность фильмов Тарковского в 1960–1970-е гг. совпадает со вспышкой интереса к космосу, вызванной, в частности, полетом Ю. Гагарина и подвигами американских космонавтов. Космическая проблематика вроде бы не имеет отношения ни к Тарковскому, которого пока еще интересует российская история («Андрей Рублев»), ни к фантастическому жанру, ни к кино в целом, однако она беспокоит людей и общество.

Какое-то время кино эту тему не открывает (а если открывает, то лишь в узком понимании научной фантастики, долженствующей продемонстрировать научный прогресс и вселить надежду на лучшее будущее). Но нам важно понять, что у Тарковского является содержанием «речи». Тарковского интересовала не научная фантастика. Фантастическое часто мимикрирует под авантурный жанр, герой которого путешествует, сталкиваясь с неожиданными препятствиями и преодолевая перипетии. Авантюренность существует вне времени, космические аксессуары не упраздняют ее, а потому приверженность фантастики к научности не следует преувеличивать. Исследователь архетипов в культуре Дж. Кэмпбелл пишет: «Подвиги и риск героя были направлены не на поиск чего-то нового, а на обретение чего-то утраченного, стремились не к новым открытиям, а к открытию чего-то ранее существовавшего» [8, с. 49]. Запомним это суждение. Оно нам понадобится при выявлении смысла, вычитываемого у Тарковского на уровне «речи».

Из внешних факторов, оказавших воздействие на востребованность фантастического жанра в России, следует отметить размежевание между наукой и искусством («физиками» и «лириками») и приобретение гуманитарными науками более высокого статуса. На настроения этого времени можно взглянуть и под углом этических проблем и поколебленной в ходе утверждения тоталитарного советского режима традиции гуманизма. Поэзия, как признак оттепели, свидетельствует о взрыве «лирики», а значит, реабилитации личного начала, без которого гуманитарной сферы не существует.

Это вовсе не означало, что сфера естественных наук с их строгими методами сдавала свои позиции: в некоторых направлениях фантастического жанра линия авторитета науки преобладала и понятие «фантастика» часто заменялось понятием «научная фантастика». Когда Тарковский в своей заявке обосновывал необходимость экранизации романа Лема, он делал акцент на

научности замысла, но этот аргумент был явно рассчитан на чиновников. Понятие «научная фантастика» для них было вполне приемлемо. Редактор фильма «Солярис» (и, кстати, фильма «Андрей Рублев») Л. Лазарев в своем заключении на сценарий сформулировал суть фильма иначе, причем в точном соответствии с Тарковским и Лемом: «Роман Лема не имеет никакого отношения к так называемой научной фантастике, хотя его часто причисляют к этому жанру. Автора интересуют не возможные в будущем достижения науки и техники, а проблемы нравственные и этические, которые могут возникнуть и уже возникают в связи с бурным развитием в наш век науки и техники. Попытка истолковать это произведение как научно-фантастическое приведет к неудаче» [6, с. 12].

Такое направление предполагало повышение значимости этической проблематики в фантастическом жанре. Сама наука уже оценивалась с точки зрения этики. По этому поводу Тарковский имел далеко не прекрасную позицию. Он не случайно переписывает заимствованную у П. Валери мысль: «Разум есть, быть может, одно из средств, которое избрала Вселенная, чтобы поскорее покончить с собой» [13, с. 510]. Взрыв фантастики в период оттепели нельзя сводить лишь к научному оптимизму. В это время М. Мамардашвили ставил вопрос об антропологической катастрофе. Успехи науки и технологий не только не разрешали многие проблемы, но и порождали новые. Сегодня обсуждается вопрос в том числе о проникновении искусственного, технологического в естественное, человеческое. Может быть, диагноз того, что в XX в. происходит с человеком, более точно формулирует К. Юнг. Представляется, что его аргументы могут помочь приблизиться и к выявлению того, что на уровне «речи» пытается донести до аудитории Тарковский.

Когда С. Лем познакомился со сценарием фильма «Солярис», он замысел Тарковского не понял и не принял. Он констатировал некоторое несоответствие роману, например включение в сценарий происходящих на Земле эпизодов, которых в романе нет. Их он опрометчиво назвал «мелодрамой». Можно лишь выразить удивление тому, как отреагировал рационалист С. Лем, впервые самостоятельно осмысливший тонкие нюансы отношений между человеком и космосом, исходя из которых невозможно утверждать беспроblemность самого человека. Этот диагноз близок к взглядам на космическую проблематику К. Юнга и связан с переходными процессами в истории социума и культуры, порождающими в том числе и психологические последствия. Здесь снова отметим точность оценки сценария фильма «Солярис» редактором Л. Лазаревым: «Авторы сценария верно интерпретировали роман С. Лема как произведение нравственно-философской проблематики. Они перенесли часть сцен на Землю, потому что для них важнее не изображение фантастической планеты Солярис, а проблема двух путей развития цивилизации и науки — осмотрительного, гуманного пути или безоглядного экспериментаторства, не считающегося с возможными последствиями» [6, с. 12].

Итак, дело вовсе не в инопланетянах, а в землянах. Инопланетяне могут предстать и часто предстают исключительно как проекции землян с их комплексами, злобой, жестокостью, насилием. Таким в фильме «Солярис» оказывается физик Сарториус, стремящийся облучить гигантский космический мозг, рискуя тем самым спровоцировать его разрушительный инстинкт. К. Юнг

объясняет подобные проекции с помощью сновидений, галлюцинаций и видений, причем они связаны не столько с индивидуальной, сколько с коллективной психикой. Но ведь весь фильм Тарковского представляет собой нечто подобное сновидению или галлюцинации. На это обращали внимание члены съемочной группы, работающие с режиссером [1, с. 159]. Сновидческие образы содержат не расшифровываемые с помощью рациональных способов древние формулы. Это угадывал Ф. Ницше: «Как еще теперь человек умозаключает во сне, так человечество умозаключало и наяву много тысячелетий подряд: первая сауса, которая приходила в голову, чтобы объяснить что-либо нуждавшееся в объяснении, была достаточна и принималась за истину... Во сне это первобытное свойство человечества возрождается в нас, ибо это есть основа, на которой развился и еще развивается в каждом человеке высший разум: сон переносит нас назад, к отдаленным эпохам человеческой культуры, и дает нам средство лучше понять их» [10, с. 246].

В 1958 г. К. Юнг публикует сочинение, где рассматривает так называемые «неопознанные летающие объекты», настаивая, что «хотя НЛО стали общеизвестны лишь в конце Второй мировой войны, однако сам феномен был известен до этого и, может быть, был описан уже в античные времена» [23, с. 133]. Разбуженный в наши дни интерес к НЛО, может быть, приблизит нас к разгадке того, что происходит в современных фантастических фильмах. К. Юнг размышляет и о моменте вспыхнувшей востребованности космоса в фантастике: «В самое последнее время, когда взгляды людей устремлены на небо, — с одной стороны, из-за фантазии о возможном приземлении космического корабля, с другой — из-за острой угрозы земному существованию, — содержимое бессознательного спроецировалось на непонятные небесные явления» [23, с. 105]. Таким образом, произошло соединение того, что К. Юнг называет «психической ситуацией человечества», с феноменом НЛО. Соответствующее исторической ситуации символическое содержание коллективной психики превратило НЛО в средство выражения и осмысления коллективного бессознательного.

Психологические проекции в символических формах актуализируются в киноискусстве. Иногда о появлении НЛО информируют лишь оставшиеся после их посещения следы, иногда инопланетяне оживают и приобретают зримые формы. Они имеют внешнее сходство с людьми, но тем не менее означают Другого или Иного. В фильме «Сталкер» место пребывания таких пришельцев называют Зоной. Зона — опасное для жизни пространство, она пугает людей, живущих поблизости от нее, она ограждена с помощью полиции, но в то же время она привлекает туристов, которые находят в ней вещи с необъяснимыми особенностями и сбывают их за высокую цену. Мало кто при этом задумывается, что можно ожидать от пришельцев; появятся ли они в этом месте снова или их визит — лишь временное приземление в силу какой-то поломки в их летательных аппаратах. Если же они приземлялись не случайно и не вынужденно, то, может быть, их целью был контроль над неразумными землянами, находящимися на низшей ступени развития, неспособными понять Других и вместо мирного контакта демонстрирующими лишь агрессию и жестокость. Несмотря на то что туристы находятся во власти развлечения, тревога о возможности нового посещения Иных окрашивает

развертывающийся сюжет в драматические тона. Тревога эта, как полагает Юнг, затрагивает «фундаментальный страх нашей эпохи перед катастрофической вспышкой разрушительных сил» [23, с. 105]. Тревога и страх материализуются в образах разнообразных монстров и чудовищ, как мы видим в фильме Ридли Скотта «Чужой», обладающих фантастической способностью к адаптации и выживанию в экстремальной ситуации. Уже в названии фильма Скотта обозначена принципиальная инаковость инопланетян. «Чужой» предстает в форме мерзкого существа, принимающего разные формы, приклеивающегося, например, к голове астронавта так, что никакими силами его не отделить, и даже проникающего внутрь организма человека.

Однако у Тарковского иная задача. У него монстры могут быть не только порождением космоса. Страх нагнетается не потому, что инопланетное существо омерзительно и не похоже на человека, а как раз потому, что монстром может оказаться сам настоящий земной человек. В фильме «Сталкер» он, правда, не имеет имени и назван просто «ученым». Видимо, это тот самый «физик», что в советской России 1960-х гг. был воспет «лириками». Выясняется, что он идет в зону с бомбой и готов привести ее в действие. По сути, это двойник физика Сарториуса из фильма «Солярис». Страсть к разрушению, как оказывается, руководит не только кровожадными монстрами, но и обыкновенными людьми, даже представляющими научные сообщества. А если и инопланетянами тоже, то не является ли это следствием проекции на них того разрушительного комплекса, что есть в человеке? Ведь «Чужие» — это не объективное бытие существ, которых, может быть, и вовсе не существует, а материализация видений, порожденных коллективной психикой. Как выражается у Стругацких герой-ксенолог Пильман, «инопланетному разуму навязывается человеческая психика» [12, с. 211]. У Тарковского ученые и сама наука вовсе не вызывают почтения, даже наоборот. Небольшим авторитетом обладает и гуманитарий. Тарковский разом покончил с увлечениями «шестидесятников» и, по сути дела, задолго до зигзагообразной устремленности в будущее представил нарастание цинизма и нигилизма. Планета устала и от «физиков», и от «лириков». Остались одни циники. Может быть, правы те, кто утверждает, что опасность для Земли представляют вовсе не пришельцы из космоса; напротив, это Земля представляет опасность для космоса. Разрушительные силы существуют на Земле, и, возможно, Земля уступает в развитии формам жизни с других планет.

Конечно, в американских фильмах средства, способные поселить в сознании зрителя ужас, весьма гипертрофированы. Для провоцирования страха и ужаса режиссеры прибегают к заимствованиям из смежных жанров. Так, в фильме «Чужой» Скотт использует приемы ужасов, а в фильме «Бегущий по лезвию» прибегает к помощи детективного жанра. Границы между жанрами разрушаются, в ход идет гибридный принцип. У Тарковского в «Солярисе» тоже имеют место элементы древнейшего авантюрного жанра, однако они предстают в виде внешних, второстепенных факторов оживления фантастического жанра с середины прошлого века. Провоцирование страха и ужаса, в сущности, и является целью многих американских фильмов, в которых мертвецы оживают и разгуливают по экрану, и это, кстати, соответствует особенностям фантастического жанра, освоенной еще в XIX в. Такая возможность и даже

необходимость была и у Тарковского, ведь в романе Стругацких присутствует эпизод, где Рэдрика Шухарта посещает умерший отец. Однако в фильме Тарковского он отсутствует, и это тоже свидетельствует о том, что в российском фильме разработка интриги происходит иначе, чем в американских. Для российского режиссера важнее фактор внутренний, связанный с комплексом современного человека, порожденным чувством вины, во власти которой оказывается человек индустриальной цивилизации. Вина сыновей, предавших своих отцов, — один из самых серьезных психологических комплексов. Фрейд выводил из этого комплекса происхождение религии. Тарковский уделяет много внимания отцу героя Криса Кельвина, причем между отцом и сыном далеко не безоблачные отношения. Более того, по сюжету их взаимодействие происходит не в реальности, являясь порождением Океана. Лишь в финале, как кажется, между ними начинается взаимопонимание, как это, по Дж. Кэмпбеллу, происходит и в древних мифах.

В какой-то степени предательство сыновей в соответствии с идеей М. Мамардашвили можно мыслить слагаемым антропологической катастрофы. Этот комплекс пытался объяснить не только З. Фрейд, но и проявляющая интерес к космосу русская религиозная философия, в частности Н.Ф. Федоров с его мистической идеей воскрешения мертвых. Федоров утверждал, что статика и динамика человеческой истории имеют в своей основе мысль об отцах. Комплекс вины в результате разрыва с отцами порождает потребность в обнаружении страны предков, что испокон веков сподвигало людей к путешествию в географическом пространстве. «Во всех открытиях, на суше и на море», пишет Федоров, «выражалось стремление отыскать страну умерших; по крайней мере в народных сказаниях признавался такой смысл всем этим открытиям, судя по тому, что все путешествия на Запад морем и на Восток сушею, начиная с Одиссея и до экспедиции Александра, заканчивались, по народным легендам, открытием рая и схождением в ад. Морские путешествия могли представляться для народа средством к открытию “страны мертвых” еще скорее, чем сухопутные, потому что у приморских народов гробом служила лодка (самое название корабля *paos* имело общий корень с “навье” — “умерший”), — лодка, которую уносило в неведомые страны Запада или Востока, и за “вратами плача” (Бабель-Мандеб) встречаем Эдем (Аден), рай» [17, с. 174]. Получается, что мореплаватели двигались следом за умершими предками. Имея в виду передвижения в пространстве, предшествующие походу Александра Македонского в Индию, Федоров заключает: «Такие путешествия, хотя и мнимые, выражают потребность сближения с умершими, потребность возвращения их из области тьмы (ада) к жизни» [17, с. 712].

Итак, новые пространства открывались и даже обживались, но страна предков все еще не была открыта, а комплекс вины сыновей не угасал. Приходилось предпринимать движение дальше, за пределы открытого и освоенного на земле пространства. Так и хочется вслед за этой констатацией сформулировать: в космос. Предполагал ли сам Федоров продолжение поисков места обитания предков уже не на земле, а за ее пределами, в космических пространствах? Как можно представить, предполагал. Как утверждает С. Семенова, исследовавшая тексты философа, он руководил самообразованием будущего «отца русской космонавтики» К. Циолковского. В своем основном сочинении

под названием «Философия общего дела» Федоров предвосхитил выход человечества в космос и прежде всего некоторые проекты Циолковского. А раз так, то его мистическая теория воскрешения предков, в том числе и в космических пространствах, вполне применима для понимания смысла, что вкладывает в «речь» Тарковский.

Знал ли А. Тарковский об идеях Федорова? Режиссер был образованным человеком, упомянутые и цитируемые в его записных книжках сочинения, которые он читал или собирался прочитать, образуют внушительный список. В записной книжке, начатой в Риме в 1982 г., есть лаконичная запись, в которой есть имя Федорова и упоминание о его мистическом учении [13, с. 416]. Трудно сказать, был ли Федоров прочитан Тарковским раньше или он только собирался его прочитать. Быть может, ассоциация, касающаяся Федорова, мелькнула у него потому, что именно в этом году издательство «Мысль» выпустило 85-й том серии «Философское наследие», в который вошли работы Федорова.

Фильмы Тарковского поставлены не по оригинальным сценариям, а, повторим это, по хорошо известным современникам литературным произведениям С. Лема и братьев Стругацких. Тарковский не явился причиной пробуждения интереса к космосу, но он все же включился в психологический климат, в возбуждение, возникшее в обществе по поводу космоса. Это можно считать бесспорным. В связи с этим следует поставить вопрос об исключительном сдвиге в жанре в период, когда Тарковский проявил к нему интерес. Мы отметили, что от герменевтики не могут ускользнуть и «речь», и «язык» у Тарковского, поскольку его следует рассматривать в диахронии. Решая вопрос об индивидуальном вкладе режиссера в фантастический жанр, мы обязаны отыскать исходную точку в становлении этого жанра. Проблема в том, что его становление началось вообще не в кино, а в литературе. Литература реагировала на беспокойство общества, спровоцированное космосом и инопланетянами, легче и быстрее, а главное, успешнее. Ответ на поставленный вопрос потребует сопоставительного анализа «языков» кино и литературы.

Попробуем зафиксировать особенности фантастического жанра, выделенные филологами и со временем ставшие признаками «языкового» характера. Обратимся к исследованию фантастического жанра в литературе Ц. Тодоровым, представляющим структурализм в его французском варианте. Одной из центральных особенностей фантастического жанра в литературе он считает колебание интриги между естественным и сверхъестественным, или «двойственное видение» изображаемого. Так, анализируя роман Казота «Влюбленный дьявол», Тодоров пишет: «В знакомом нам мире, где нет ни дьяволов, ни сильфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно — составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам... Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра» [14, с. 17].

Согласимся с Ц. Тодоровым, что это одна из главных особенностей жанра, но она не единственная. Опираясь на других авторов, Тодоров пишет, что при

определении фантастического необходимо иметь в виду не только персонажа, в сознании которого происходит «двойственное видение», но и реципиента, а значит, атмосферу происходящего, провоцирующую самые разные эмоции, прежде всего — страх. В этом случае цель произведения со структуры интриги смещается на интенсивность провоцируемых эмоций, что представляет одну из основополагающих функций искусства XX в. Эмоции возникают в силу ощущаемого присутствия каких-то не поддающихся разуму, не управляемых человеком сил и невидимых миров. Некоторые авторы, особенно в кино, склонны усиливать эту особенность фантастического жанра за счет использования элементов, отшлифованных в смежном жанре готического романа, образцы которого в России XIX в. были столь востребованными [21]. Стремление к усилению эмоций приводит к растворению фантастического жанра в фильме ужасов, о чем свидетельствует, например, упомянутый фильм Скотта «Чужой».

Выявляя «языковые» элементы фантастического жанра, сложившиеся еще в литературе XIX в., попробуем понять, наследует ли кинематограф характерные для XIX в. синхронические структуры или мы имеем дело с радикальными трансформациями. Будем иметь в виду вторжение в общественное сознание с середины XX в. космической проблематики. Даже если до этого времени интерес к космосу в его литературном и кинематографическом виде имел место, эти попытки его художественного освоения не идут ни в какое сравнение с тем, что происходит в XX в. Несмотря на радикальное обновление пространства, атмосферы и атрибутов, связанных с космосом, особенности, освоенные литературой, переходят в кино. Снова обратимся к статье С. Зенкина. Анализируя выводы Ц. Тодорова, он с ним полемизирует. Что для нас особенно интересно, он ставит вопрос о том, можно ли считать, что выработанные в художественной литературе принципы применимы и к кино. Сначала он приходит к выводу о том, что эпоха кино — это сменившая романтическую и позитивистскую эпоху XIX в. модернистская эпоха. Фантастическая литература стала своего рода лабораторией, озабоченной воссозданием в тексте «чужой субъективности как самостоятельного, независимого от автора центра восприятия, мышления и речи» [3, с. 53]. Это определило последующее развитие не только фантастического жанра и в литературе, и в кино. Получается, что «чужая субъективность» — открытие фантастического жанра, а сам фантастический жанр в его преобразованном виде — порождение модернистской эпохи. Это положение исследователь иллюстрирует с помощью повторяющегося в фантастическом жанре персонажа — носителя здравого смысла. Его восприятие колеблется между приближенным к объективности и сверхчувственным, выходящим за пределы реального, что позволяет фиксировать «онтологическую двойственность», то есть присутствие фантастического.

О востребованности такого нарративного приема свидетельствуют и роман С. Лема «Солярис», и снятый по нему фильм Тарковского. Носителем «здроваго смысла» является прибывший с Земли на планету Солярис ученый-психолог Крис Кельвин. Поначалу он не может понять, что произошло с другими членами экспедиции: почему кибернетик Снаут, пытающийся заглушить страх с помощью алкоголя, принимает Крису за какое-то существо неземного происхождения, почему покончил с собой руководитель исследовательских

работ Гибарян. Затем Крис обнаруживает других живых существ, обитающих на станции, и пытается понять, откуда они взялись, кто они. По сюжету Крис прибывает на Солярис, чтобы подвести под историю изучения этой планеты черту и, возможно, дать заключение о прекращении исследовательских работ. Происходящее на Солярисе выходит за пределы здравого смысла. Перебирая разные варианты объяснения происходящего, он полагает сначала, как нередко происходит в фантастических романах, что это сновидение или безумие. В докладах предыдущей экспедиции под руководством Шеннона, после которой исследовательская работа на станции перестает финансироваться ввиду бесперспективности, сообщалось о попытках установить контакт с Океаном, не проявляющим агрессии по отношению к землянам. Выясняется история с гибелью во время опытов физика Фехнера и странным рапортом резервного пилота Бертонна: сказанное им принимают за большое воображение, спровоцированное ядовитыми испарениями Океана. Дело закрывается, но ясности Крис не достигает. Снаут говорит ему: «Поймешь, когда к тебе самому придут "гости"», — и они к Крису приходят.

Колесание между восприятием, приближенным к объективности, и сверхчувственным на уровне сюжета обретает институционализацию уже в XIX в. и проникает в большую литературу. Об этом, например, свидетельствует появление у Ф.М. Достоевского рассказчика, который пересказывает происходящие события, проникая в их смысл лишь частично. Прием «онтологической двойственности» свидетельствует о том, что фантастический жанр стал не только лабораторией литературы в XIX в., но также и лабораторией кино в XX в. Вывод С. Зенкина конструктивен для понимания смысла этого приема. Предлагая двойственную интерпретацию, кино культивирует сверхчувственное или архаическое начало. Оно является исключительно символическим, многозначным (в отличие от знакового) и при интерпретации воспринимаемых событий может предлагать множество разных образов. Зенкин верно угадывает особенность фантастического жанра, которая у него самого, к сожалению, оказалась неразвернутой, что обедняет анализ, особенно в контексте того, что в наше время в гуманитарных науках происходит иконический поворот, под воздействием современных технологий изменяются отношения между вербальным и визуальным, и визуальное становится доминантным началом.

Окончание следует

Библиографический список

1. *Александр-Гаррет Л.* Андрей Тарковский: собиратель снов. — М.: АСТ; Астрель, 2009. — 509 с.
2. *Громова А.* Бесплодный спор с романом... // Литературная газета. — 07.03.1973. — № 10. — С. 8.
3. *Зенкин С.Н.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутиной. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 50–65.
4. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарики. 1998. — 784 с.
5. Кинофантастика: вчера, сегодня, завтра // Советский экран. — 1967. — № 8. — С. 9.

6. *Косинова М., Фомин В.* «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...» // История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. — М.: Канон; РООИ «Реабилитация», 2016. — 528 с.

7. *Кузнецов М.* Виртуальная реальность — техногенный артефакт или сетевой феномен? // Виртуалистика: Экзистенциальные и эпистемологические аспекты. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — С. 62–90.

8. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. — СПб.: Питер, 2021. — 544 с.

9. *Лернер М.* Развитие цивилизации в Америке. — В 2-х т. Т. 1. — М.: Радуга, 1992. — 671 с.

10. *Ницше Ф.* Сочинения в 2-х т. Т. 1. — М.: Мысль, 1990. — 829 с.

11. Русский космизм. Антология философской мысли. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — 368 с.

12. *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* За миллиард лет до конца света. Повести. — М.: Советский писатель, 1985. — 416 с.

13. *Тарковский А.* Мартиролог. Дневники 1970–1986. — Флоренция: Международный институт им. Андрея Тарковского, Italy Tibergraph, 2008. — 622 с.

14. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1997. — 144 с.

15. *Туровская М.* Нет, в согласии с замыслом фильма... // Литературная газета. — 07.03.1973. — № 10. — С. 8.

16. Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутиной. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 408 с.

17. *Федоров Н.Ф.* Сочинения. — М.: Мысль, 1982. — 711 с.

18. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст. Д.А. Салынский. — М.: Астрейя, 2012. — 416 с.

19. *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. — М.: 1978. — 800 с.

20. *Ханютин Ю.* НТР, человек, кинематограф // Искусство кино. — 1975. — № 4. — С. 85–101.

21. *Хренов Н.А.* Искусство рубежа XX–XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как Вызов. Часть 1 // Pan — Art. — 2024. — Т. 4. — Вып. 3.

22. *Хренов Н.А.* Позднесоветский кинематограф: становление образа времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена веков: отечественное кино середины 1980-х — 1990-х. — М.: Канон; РООИ «Реабилитация», 2022. — С. 11–48.

23. *Юнг К.Г.* Один современный миф. О вещах, наблюдаемых в небе. — М.: Наука, 1993. — 192 с.

References

1. *Alexander-Garrett L.* Andrei Tarkovsky: The Collector of Dreams. Moscow: AST; Astrel, 2009. 509 p.

2. *Gromova A.* A Futile Argument with the Novel... // Literary Gazette, March 7, 1973. No. 10. P. 8.

3. *Zenkin S.N.* The Effect of Fantasy in Cinema // Fantasy Cinema. Episode One: A Collection of Articles. Compiled and edited by N. Samutina. Moscow: New Literary Review, 2006. P. 50–65.

4. *Kassirer E.* Selected Works. An Essay on Man. Moscow: Gardarika, 1998. 784 p.

5. Science Fiction Cinema: Yesterday, Today, Tomorrow // Sovetsky ekran, 1967. — No. 8. — P. 9.

6. *Kosinova M., Fomin V.* "Bach's music sounds somehow not Soviet..." // History of the creation of Andrei Tarkovsky's films, shot in the USSR. — Moscow: Kanon; ROOI "Rehabilitation", 2016. — 528 p.
7. *Kuznetsov M.* Virtual reality — a technogenic artifact or a network phenomenon? // Virtualistics: Existential and epistemological aspects. — Moscow: Progress-Tradition, 2004. — P. 62–90.
8. *Campbell J.* The Hero with a Thousand Faces. — St. Petersburg: Piter, 2021. — 544 p.
9. *Lerner M.* The development of civilization in America. — In 2 volumes, v. 1. — Moscow: Raduga, 1992. — 671 p.
10. *Nietzsche F.* Works in 2 volumes, v. 1. — Moscow: Mysl Publishing House, 1990. — 829 p.
11. Russian Cosmism. An Anthology of Philosophical Thought. — Moscow: Pedagogy-Press, 1993. — 368 p.
12. *Strugatsky A.N., Strugatsky B.N.* A Billion Years Before the End of the World. Stories. — Moscow: Sovetsky Pisatel, 1985. — 416 p.
13. *Tarkovsky A.* Martyrology. Diaries 1970–1986. — Florence: Andrei Tarkovsky International Institute, Italy Tibergraph, 2008. — 622 p.
14. *Todorov Ts.* Introduction to Science Fiction Literature. Moscow: House of Intellectual Books; Russian Phenomenological Society, 1997. 144 p.
15. *Turovskaya M.* No, in Accordance with the Film's Concept... // Literary Gazette. March 7, 1973. No. 10. P. 8.
16. Science Fiction Cinema. Episode One: A Collection of Articles. Compiled and Edited by N. Samutina. Moscow: New Literary Review, 2006. 408 p.
17. *Fedorov N.F.* Works. Moscow: Mysl', 1982. 711 p.
18. Andrei Tarkovsky's Film "Solaris". Materials and Documents. Compiled and Author of the Introductory Article D.A. Salynsky. — M.: Astrea, 2012. — 416 p.
19. *Freidenberg O.* Myth and Literature of Antiquity. — M., 1978. — 800 p.
20. *Khanyutin Yu.* Scientific and technological revolution, man, cinematography // Art of cinema, 1975. — No. 4. — P. 85–101.
21. *Khrenov N.A.* Art of the turn of the 20–21st centuries in the context of repeating eras: new sensitivity in the artistic sphere as a challenge. Part 1 // Pan — Art, 2024. Volume 4. Issue 3.
22. *Khrenov N.A.* Late Soviet cinema: the formation of the image of time as a sign of transforming poetics // Change of milestones: domestic cinema of the mid-1980s — 1990s. — M.: Kanon; ROOI "Rehabilitation", 2022. — P. 11–48.
23. *Jung K.G.* One modern myth. About things observed in the sky. — Moscow: Nauka, 1993. — 192 p.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Финансирование. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01588, <https://rscf.ru/project/24-28-01588/>; Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского.

Conflict of interests. The author declares no conflicts of interest.

Financing. The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 24-28-01588, <https://rscf.ru/project/24-28-01588/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.