

**Лубков Алексей Владимирович,**  
*доктор исторических наук, профессор;*  
*ректор Московского педагогического*  
*государственного университета,*  
*член-корреспондент Российской академии образования*

**«СОЛЯРИС» КАК ОБРАЗ БУДУЩЕГО  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СТАНИСЛАВА ЛЕМА  
И АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО**

**Аннотация.** В статье отмечаются влияние польского кинематографа на советский, связи Андрея Тарковского с Польшей и предыстория создания его произведения. Главное внимание уделяется анализу книги и фильма «Солярис». На этом материале выявляются общие и особенные черты образа будущего у Станислава Лема и Андрея Тарковского. Подчеркивается, что если у Лема этот образ был связан во многом с космосом, то у Тарковского – с землей, с поисками ответа на вечные человеческие вопросы.

**Ключевые слова:** Тарковский, Лем, Солярис, будущее, человечество, кинематограф, Польша

**Lubkov Alexey Vladimirovich,**  
*Doctor of Historical Sciences, Professor;*  
*Rector of Moscow Pedagogical State University,*  
*Corresponding Member of Russian Education Academy*

**“SOLARIS” AS AN IMAGE OF THE FUTURE  
IN THE WORKS STANISLAV LEM  
AND ANDREI TARKOVSKY**

**Abstract.** The article notes the influence of Polish cinema on the Soviet, Andrei Tarkovsky's ties with Poland and the background of his work. The main attention is paid to the analysis of the book and the film “Solaris”. This material reveals the common and special features of the image of the future of Stanislav Lem and Andrei Tarkovsky. It is emphasized that if Lem's image was associated largely with the cosmos, Tarkovsky's – with the earth, with the search for an answer to the eternal human questions.

**Key words:** Tarkovsky, Lem, Solaris, future, humanity, cinema, Poland

Я люблю очень Андрея Тарковского, и в данной статье, конечно, больше говорится о нем. Сама идея экранизации «Соляриса» появилась у него, безусловно, не случайно. По целому ряду оценок, этот роман является одним из лучших среди мировой фантастики. Радиопостановка, созданная по нему в Советском Союзе, экранизация самого Тарковского и позднее американская экранизация Стивена Содерберга – очень разные, говорящие о своем.

«Первоисточник» рисует образ будущего, где существует некая очень интересная планета Солярис: живой разум, который живет по своим законам, отрицающим законы небесной механики. То, что происходит на станции вокруг Соляриса, – это попытка писателя Станислава Лема показать, что будущее несет такие вопросы, на которые человечество не может дать однозначные ответы. Само это будущее, образ которого нарисовал Лем в своем произведении, – нечто неизведанное. Самое главное – это попытка человека раскрыть его тайну, тайну взаимоотношений с неизвестным и очень мощным явлением, которое изображено в виде разумного океана Солярис. Примечательно, что многие персонажи не имеют этнического происхождения. И сам образ будущего, и образы тех людей, которые живут на Солярисе, главных героев, продиктованы тем, что они являются «общими человеками», «общими» людьми вне национального, вне культурного контекста. По сути, они являются посланцами будущего и решают самую главную задачу – познания и встречи с неизвестным, оставаясь при этом верными своему человеческому призванию. Именно поэтому Крис остается на этой планете и пытается дальше войти в контакт с Солярисом. Это общая фабула того, что написал Станислав Лем.

Интересно, что Тарковский был связан с Польшей. Он не имел никакого отношения к дагестанскому селу «Тарки», и хотя многие говорят, что у него кавказские корни, его сестра – она живет напротив нашего университета – это отрицает. Она подтверждает, что у Тарковского польские корни. Его отец – замечательный русский поэт Арсений Александрович Тарковский – происходил из польского шляхетского рода. И до сих пор в Польше распространена фамилия Тарковский.

Когда Андрей Арсеньевич Тарковский в начале 1970-х гг. решил экранизировать «Солярис», у него за плечами уже было три фильма. Первый – это «Каток и скрипка» (1960), его дипломная работа. Вторым фильмом – «Иваново детство», который был выпущен в 1962 г. и сразу получил «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале.

После «Иванова детства» в 1966 г. Тарковский закончил свой великий фильм, который называется «Страсти по Андрею», или «Андрей Рублев». Он долго не выходил на экраны, и с 1966 по 1972 г., когда вышел «Солярис», Тарковский пребывал в очень сложном состоянии. Он был лишен возможности снимать и пытался найти какую-то тему. Он хотел экранизировать «Идиота», у него были попытки выйти на экранизацию Томаса Манна и т.д. Он, лежа на диване, составлял в голове будущие сценарии своих фильмов: первого, второго, третьего. В своих дневниках он пишет, что, когда замысел уже полностью созрел, потом снимать для него было уже неинтересно. Творчески себя он уже реализовал, «лежа на диване». Это обломовское состояние продолжалось в течение, по сути, четырех-пяти лет, после которых ему все-таки разрешили снимать «Солярис».

Если роман Станислава Лема – прежде всего о будущем и о человеке в космосе, то фильм «Солярис» – это совершенно не о космосе, совершенно не о будущем. Это фильм о Земле и о человеке, связанном с Землей, который погружен в свой исторический, культурный контекст. Это с самого начала разделило режиссера и писателя. Станислав Лем жил в Москве и общался с Тарковским более полутора месяцев. Они сильно разругались, потому что то, о чем писал Станислав Лем в романе, и то, что сделал Тарковский в сценарии и затем в своем фильме, – это противоположные представления, смыслы и ценности. Сегодня нас не удивит тем, что экранизация или постановка даже классического произведения является вольной интерпретацией той или иной темы. Андрей Арсеньевич был одним из первых, кто именно таким образом использовал «первоисточник».

Тарковский показывает будущее как угрожающее явление. Он специально ездил в Японию и снимал автострады, которые

тогда можно было снять только там. Проезд Криса по ним занял несколько минут экранного времени, и эти автострады были показаны как реальный образ будущего.

Сама станция, где через какое-то время он появляется, находится в полузаброшенном состоянии. Крис – которого играет великий литовский и советский актер Донатас Банионис – встречается с вполне конкретными людьми, у которых есть свои истории и реальные биографии: Снаутом, Сарториусом и Гибаряном. И сам фильм начинается не с космоса, не с океана, а с разговора на той прекрасной Земле, которую Крис покидает для того, чтобы разобраться, – он психолог, – что же происходит с людьми на этой станции. Кадры Земли идут под хоральную прелюдию Баха. Это была последняя работа с Тарковским оператора Вадима Ивановича Юсова. (Уже «Зеркало» он снимал с Г. Рербергом.) Он дает панораму земли, речку, плакучие ивы, камыши, воду, которая переходит из живого состояния в застывшее, кольшушущую траву, и за кадром звучит Бах. Есть лошадь, мальчик и девочка, туман. Эти кадры Тарковского и Юсова стали цитатами, кочевали затем из фильма в фильм. Это типичный Тарковский в уже зрелом состоянии, любой его кадр, с кем бы он его ни снимал, можно идентифицировать как кадр Андрея Арсеньевича. Интересно, что снимали эти кадры земли под Звенигородом. Это место, когда въезжаешь в Звенигород, находится с левой стороны, по мосту. Там была построена декорация дома, и это все он тоже вписал в свою историю.

Тарковский сознательно идет на разрушение фабулы, которая представлена в романе. Он считает, что человек сам по себе и есть та вселенная, в которой необходимо разобраться. Отсюда вопросы морали, вопросы философии, памяти ставятся им во главу угла. Важные образы связаны с ушедшей любовью, с трагедией, которую пережила Хари. Она появляется то в одном, то в другом облики, то в третьем. В конце концов через любовь к этому существу, которое не является человеком, но которое очеловечивается в результате общения и возвращения друг к другу через любовь, и проявляется то самое главное, ради чего Крис приехал на эту станцию. Устанавливается контакт, и Солярис отвечает на него.

Солярис-океан отвечает на контакт именно через любовь, через то, что главные герой и героиня обретают в этих нечеловеческих космических условиях самое человеческое, самое высокое чувство, – это практически его финал.

Есть еще второй финал, который связан с аллюзиями на Рембрандта, «Возвращение блудного сына». Это уже концовка фильма, когда Донатос Банионис встает перед Гринько, перед своим отцом на колени. Итог таков: космос – ничто, все главное происходит здесь, на Земле, и происходит в нашей памяти. Тарковский цитирует Лема, но звучит это цитирование совершенно по-иному. Смысл заключается в том, что человеку не нужен космос, человеку нужен человек, ему нужно зеркало. Кстати говоря, «Зеркало» – это уже следующий его фильм. Это ключевая для него тема человеческой памяти, и очень важно в этой памяти разобраться и понять, что она несет для человека в настоящем и в будущем.

Фильм «Солярис» интересен и тем, что здесь представлены – особенно в известной сцене зависания корабля над станцией, когда он меняет свою траекторию и за кадром звучит музыка Баха, – те артефакты, которые говорят о неразрывной связи человека и Земли. Прежде всего это картины Брейгеля, это «Дон Кихот», это другие произведения, которые очень дороги были самому Андрею Арсеньевичу Тарковскому. И это как раз показывает, что он делал фильм не по Станиславу Лему, а по извечным человеческим вопросам.

Лем очень болезненноотреагировал, он не принял этот фильм, хотя тот прошел очень широко. Более того, это самый успешный в прокате фильм Тарковского в Советском Союзе и за рубежом. Фильм не получал никаких «золотых», «пальмовых ветвей». И между тем он был отмечен зрителями и критикой. Для Тарковского этот фильм был переходным этапом к его последующим картинам, где наблюдался уход в глубины человеческой вселенной, раскрытие неисчерпаемости человеческого пространства души. Это уже совсем философские вещи. Они привели его к последующим фильмам: «Сталкеру» (1979), «Жертвоприношению» (1986) и «Ностальгии» (1983), где основой его киносозерцания стали христианские, религиозные, метафизические идеи.

Почему я решил поставить рядом два выдающихся произведения Лема и Тарковского? Я бы не хотел все сводить к тому, что один пишет об одном, а другой его переинтерпретирует и говорит о человеке, его внутреннем мире, о моральных ценностях, о Боге, – потому что «Солярис» тоже возможно интерпретировать как Бога, так же как и Зону в «Сталкере». Это тоже встреча с нравственным абсолютом, встреча с Богом. Потом у Тарковского это красной нитью прошло и через «Жертвоприношение», и через «Ностальгию». Но там Бог не имеет никакой объективности, он прежде всего внутри нас самих. Это человеческая совесть, это та культурная национальная память, которую переживают герои Тарковского. Но вместе с тем сопоставление очень интересное, потому что неслучайно идет отталкивание именно от польского произведения. Дело в том, что вообще польская тема была очень близка российскому кинематографу 1960–1970-х гг.

Великие польские режиссеры, так называемые представители польской волны: прежде всего Анджей Вайда, Ежи Кавалерович, Анджей Мунк, Кшиштоф Занусси и Кшиштоф Кесьльёвский – несли в себе в 1960-е гг. (а Вайда еще в 1950-е) тему нравственного беспокойства. Это было связано с тем историческим опытом, который они имели в период Польской Народной Республики. Нелучайно Анджей Вайда ушел в оппозицию. Кавалерович поставил замечательную картину «Загадочный пассажир», таинственный фильм с прекрасной музыкой почти однофамильца Тарковского Анджея Тшасковского. Этот фильм до сих пор остается одной из загадок всего европейского кино. Потом Ежи Кавалерович снимал такой фильм, как «Мать Иоанна от ангелов», и там тоже был вопрос, прежде всего религиозный, хотя режиссер сам был коммунистом. Сама тема нравственного выбора, морального беспокойства была очень близка нашим режиссерам.

Помимо Тарковского можно назвать Илью Авербаха, и прежде всего его замечательный двухсерийный фильм «Объяснение в любви», где играла его любовь – Эва Шиккульска, а также Ангелина Степанова и Бруно Фрейндлих. До этого он снял еще два выдающихся произведения, где тема нравственного беспокойства

звучала очень остро. Это фильм «Монолог», где играли Михаил Глузский и молодая Марина Неёлова, с замечательной музыкой О. Каравайчука, а также не менее выдающееся произведение «Чужие письма», где играли Ирина Купченко и Олег Янковский. В чем-то биографии двух режиссеров похожи. Они ушли, когда Тарковскому было 54, а Авербаху – 52 года. Видимо, чувствуя конечность своего существования на земле, они пытались предостеречь зрителей и потомков от тех надвигающихся проблем, которые они уже тогда как художники осознавали, – прежде всего от того, что человеческое уходит из человека. Разумеется, были и социальные, и политические вопросы. В «Чужих письмах» эта тема также важна, и главный посыл заключается в том, что нельзя читать чужие письма – только потому, что они чужие, что у человека есть личное пространство, которое нельзя нарушать.

Это уважение к человеческой личности. Это то, о чем мы говорили недавно, открывая конференцию памяти Я. Корчака, что две его заповеди должны быть для нас, для педагогов, святыми: это уважение и любовь к детям. Уважение к их незнанию, и через это уважение мы передаем миссию познаваемости мира и любви. И то же самое, по сути дела, заложено в вышеназванных картинах, которые до сих пор входят в Золотой фонд отечественной кинематографии. В связи с темой морального беспокойства нельзя не упомянуть и о том, что в 1960-е, 1970-е гг. для нас существовал еще и польский рок, польская музыка. Все мы знали бессмертную песню «Червонных гитар», которую пел Северин Краевский, «Не успокоимся», для советской аудитории она несла свои смыслы.

Тот диалог, который происходил в пространстве кинематографа и литературы, а также в более широком контексте нашего взаимовлияния, взаимопроникновения, нашей любви и отчасти ненависти, состоял из тех страстей, которые были прописаны еще у Гоголя и у Достоевского. При этом важно помнить: мы как соседи всматриваемся друг в друга. Когда мы пытаемся понять себя, нам нужно зеркало. Наша история и наша культура – это и есть то зеркало, в которое и смотримся мы: русские и поляки.