

А.С. ТЕМЛЯКОВА

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 7.094

ББК Ч426.83

«СОЛЯРИС»: РОМАН И ФИЛЬМ. ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА

Аннотация. В статье приведен анализ подхода к роману С. Лема «Солярис» и его экранизациям сквозь призму теории симулякров Ж. Бодрийера, который был предложен авторами М. Джордан и Д. Халадин. Также показано, как роман и фильм могут вступать в продуктивный диалог независимо от авторов и создателей.

Ключевые слова: С. Лем, А. Тарковский, «Солярис», симулякр, симуляция, концепция вечного повторения.

В данной статье приводится особый взгляд на роман С. Лема «Солярис» сквозь призму теории симулякров и симуляции Ж. Бодрийера, представленный в статье Мириам Джордан и Джулиан Халадин. В частности, теория проиллюстрирована через отсылку к экранизациям романа А. Тарковским в 1972 г. и американским режиссером С. Содербергом в 2002 г. Проанализируем уместность такого взгляда на роман С. Лема и одноименные кинокартины.

Согласно взгляду авторов Мириам Джордан и Джулиан Халадин главной темой фильмов «Солярис» (1972) Андрея Тарковского и «Солярис» (2002) Стивена Содерберга, снятых по одноименному роману Станислава Лема 1961 года, становится симуляция Бытия. Оба фильма затрагивают тему последствий, возникающих в результате размывания границ между человеческим и нечеловеческим, между подлинным и искусственно созданным. По мнению Жана Бодрийера, симуляция представляет собой «доминирующую схему в текущей фазе развития при господстве знаков», которая воплощается в симулякре, производимом от модели, не связанной с подлинной реальностью.¹ В эру цифровых технологий, акт симуляции представляет собой такое действие, которое не подразумевает никакой отсылки к реальности, вместо этого все, что мы имеем, – это симуляция, которая генерируется без связи с реальностью, но скорее с кодом или моделью, которые опираются на основания, находящиеся за пределами конкретной реальности. «Симу-

¹ Бодрийер Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С.Н. Зенкина. – [3-е изд.]. – М., 2000. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/index.php.

ляция – это уже не симуляция территории, референциального сущего, субстанции. Она – порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального»², как утверждает Бодрийяр в главе «Прецессия Симулякров».

Гиперреальная ситуация в «Солярисе» – где посетители или гости появляются в ответ на мысли экипажа космической станции, вращающейся вокруг планеты Солярис – непосредственно сталкивается с возрастающей культурной неопределенностью в отношении способности определять границы действительности, в частности, в отношениях с передовыми технологиями, которые определяют наши взаимодействия и даже конструируют реальность. Так, авторы Мириам Джордан и Джулиан Халадин утверждают, что события, показанные в «Солярисе» являют собой вызов принципу человеческой реальности через существование реально моделируемого Бытия. В данной статье рассматривается становление этого моделируемого Бытия, в частности, путем сравнения приемов, которыми Тарковский и Содерберг передают присутствие гостей.

Интересно, что сам автор С. Лем на этот счет утверждал, что этот феномен очередных появлений Хари использовался им для реализации определенной концепции, которая восходит к Канту. Существует Ding an sich, или непознаваемое, Вещь в себе, Вторая сторона, пробиться к которой невозможно. И это в прозе С. Лема было совершенно иначе воплощено и аранжировано. В его книге необычайно важной была сфера рассуждений и вопросов познавательных и эпистемологических, которая тесно связана с соляристической литературой и самой сущностью соляристики. Но, по мнению автора, фильм был основательно очищен от этого. Судьбы людей на станции, о которых зрители узнают только в небольших эпизодах при очередных наездах камеры, – в романе предстают большим вопросом, касающимся места человека во Вселенной, и так далее. По задумке С. Лема, на страницах романа Кельвин решает остаться на планете без какой-либо надежды, а Тарковский создал картину, в которой появляется какой-то остров, а на нем домик; эти сцены, по словам самого писателя, окончательно вывели его из себя.³

Теперь обратимся к тому, как представлены сцены появления гостей на станции в фильмах. Воображаемые посетители или гости, по-

² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О.А. Печенкина. – Тула, 2013. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

³ Тендора Н. Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

рождаемые неведомой силой планеты Солярис, строятся по моделям, существующим в сознании членов экипажа космической станции, в частности, через код, предоставляемый индивидуальной памятью человека. Например, в фильме «Солярис» режиссера Стивена Содерберга, Рея появляется из воспоминаний Криса Кельвина, начиная с первой ночи, проведенной им в непосредственной близости от Соляриса. Понятие оригинальности и возможности моделирования уникального существования суть дилеммы, стоящие перед участниками этой истории, в которой воспроизведение становится фаустовским процессом, наполненным моральной неопределенностью в акте неограниченного творения без отсылки к реальности. Авторы статьи «Симулякры. Симуляция. Солярис» М. Джордан и Д. Халадин отсылают нас к утверждению Ф. Ницше, которое отражает эту неспособность отличить реальное от воображаемого: «У нас нет Никаких категорий, при помощи которых мы могли бы отличать “мир в себе” от “мира как явления”»⁴. В гиперреальном мире Соляриса, реальное становится все более неотличимыми от симулируемого, и разделение человеческого и нечеловеческого становится морально и философски неопределенным. Это наиболее очевидно в вопросе о подлинности, который поднимается в связи с появившимися гостями, смоделированными на основе множественности воспоминаний, сосредоточенных на фундаментальных отношениях, которые мы проводим между подлинностью и Бытием.⁵ В книге «Произведение искусства в эпоху его технический воспроизводимости» Беньямин Вальтер пишет:

Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет.⁶

Эта замена уникального существования массовым, о чем наиболее ясно свидетельствуют множественные экземпляры гостей – второй экземпляр Реи, появляющийся после того как Кельвин уничтожает

⁴ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. Е. Герцк и др.—М., 2005. С. 283.

⁵ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. – № 14.1. – 2010. – Pp. 253–261. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / Немецкий культурный центр им. Гете; [предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко]. – М., 1996. С. 22.

первый – раскрывает один из ключевых философских принципов Бытия: существование является уникальным и, следовательно, нерепродуцируемым.⁷

Несколько версий Реи подрывают эту концепцию Бытия как уникального и индивидуального. Каждая копия Реи существует и демонстрирует сознательную осведомленность о своем существовании и, кроме того, ее мучает мысль, что она не подлинная Рея. Как она говорит Крису, она – Рея, и в то же время она ей не является. Это концепция Бытия Мартина Хайдеггера, которое является сущностным смыслом Бытия: «Бытие всегда понимает себя в терминах своего существования – в терминах возможности себя: быть самим собой или нет»⁸. В противоположность концепции подлинности Бенямина, Рея имеет уникальное существование, присутствие в пространстве и времени своего бытия, которое является для нее уникальным, хотя она является копией. Таким образом, мы можем задать вопрос: какая часть Существования или Бытия определяется первоначальной моделью или кодом, находящимся в оригинальных воспоминаниях, на которых основана копия? Или, иными словами: определяет ли наш код наше бытие?

Авторы М. Джордан и Д. Халадин, делают предположение о том, что неаутентичные гости, которые посещают экипаж космического корабля, вращающегося по орбите планеты Солярис, размывают грань между человеческим и нечеловеческим, подрывая понятие о том, что состояние Бытия невозможно без первоисточника. Так, Бодрийяр принимает и использует идеи Бенямина в «Истории Клонов», где он заявляет:

Существует прецессия воспроизводства относительно производства, прецессия генетической модели над всеми возможными телами. Это ниспровержение порядка вещей обусловлено вторжением технологии, той самой, которой Бенямин в своих последних умозаключениях приписывает роль всеобщего медиума и гигантского протеза индустриальной эпохи, управляющего производством идентичных предметов и изображений, различить которые уже невозможно никаким способом. И это при том, что мы не представляем себе уровень современного развития этой технологии, которая, производя идентичные существа, делает невозможным возврат к существу изначальному.⁹

⁷ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

⁸ Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Библихина. – Харьков, 2003. URL: <http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>.

⁹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

Гости, как процессия идентичных существ, представляют собой дилемму для экипажа, потому что они подрывают понятие уникального и подлинного существования, того существования, которое существует в определенном времени и месте, никогда не возвращаясь после смерти. Более точно, путем существования на космической станции, гости переопределяют возможные границы бытия, возможность, которая исключает возвращение к подлинному Бытию. Подобная концептуальная проблематика присуща технологиям клонирования, к которым прямо и в переносном смысле обращается Бодрийяр, гости служат воплощением состояния бытия, которое противоречит общему определению Бытия человека: в частности, путем проведения диалектических границ человечности, очерченных не человеком или другим. И в данном случае авторы статьи М. Джордан и Д. Халадин приводят определение Д. Батлер, когда человек определяется или понимается посредством исключения, в котором, «человек не только противопоставляется нечеловеческому, но представляется через набор отнятых прав, радикальных исключений, что, строго говоря, исключает возможность культурной артикуляции». Другими словами, возможность идентичного Бытия ставит под сомнение идею об уникальности и первоначальности существования человеческой жизни.

Вопрос о том, достигают ли гости статуса человека или Существования фундаментально связан с вопросами о смерти и бессмертии, или разделением на человека и не человека. На своем самом базовом уровне, гости производятся или вызываются к жизни посредством модели, основанной на воспоминаниях, и являются, таким образом, симуляциями, а не «реальностью». Как отмечает Бодрийяр в работе «История Клонов», копирование или симуляция как раз не является расширением реального тела, но вместо этого это воображаемая фигура, которая, будучи душой, тенью, отражением в зеркале, преследует, словно нечто себе подобное, подвластный ей субъект, так что он, оставаясь самим собой, навсегда теряет свою суть, преследует в образе осязаемой и всегда предотвращаемой смерти. Впрочем, эту смерть не всегда можно предотвратить: когда двойник материализуется и становится видимым, он несет неминуемую гибель.¹⁰

Эта неминуемая смерть на самом деле показывает отсутствие происхождения, которое мучает гостей, как симулированное Бытие, именно потому, что существование таких существ представляет собой гибель идеи возвращения к первоначальному. И здесь М. Джордан снова обращается

¹⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

к Ф. Ницше, а именно к его концепции вечного повторения или возврата: «жизнь, как она есть, без смысла, без цели, но возвращающаяся неизбежно, без заключительного «ничто»¹¹. В качестве симуляции Бытия, которое буквально возвращается из умов экипажа космической станции, гости существуют без смысла и цели для самих себя, но их повторяющееся присутствие далеко от бессмысленного или конечного. «Возврат – это бытие, но только бытие становления», как указывает Жиль Делез в работе «Различие и повторение», «Возвращаются только крайние формы – те, большие или малые, которые предельно разворачиваются и исчерпывают власть до конца, трансформируясь и переходя друг в друга»¹². Являются ли гости Существами, находящимися в процессе становления? Если гости являются одной из форм вечного возвращения, то почему они возвращаются к своему симуляционному присутствию?¹³

В «Солярисе» Тарковского, Сарториус – который играет аналогичную роль, что и Доктор Гордон в фильме Содерберга – говорит Хари: «Вы просто повторение, механическое повторение. Копия. Матрица». Хари отвечает: «Да. Но я становлюсь человеком». Этот разговор между Сарториусом и Хари иллюстрирует различие, которое начинает возникать между Хари и моделью, от которой она произведена: Хари находится в процессе становления. Как указывает Стивен Диллон в работе «Эффект Соляриса»: «Идентичность Харри не просто колеблется между человеком и не человеком, между реальностью и галлюцинациями, но и между искусством и технологиями. Как мы должны определить ее существование?». Тарковский показывает моральную дискуссию в разговоре между Хари и Сарториусом в библиотеке (хотя Хари, в конечном счете, погибает, добровольно позволяет себя уничтожить) на тему того, что значит быть человеком. Можно сказать, что Хари производит желаемый эффект, когда говорит Сарториусу: «В нечеловеческих условиях, он (Крис) ведет себя по-человечески. И вы действуете так, как будто все это вас не касается, и считаете ваших гостей ... чем-то внешним, мешающим. Но это часть вас. Это ваша совесть». Таким образом, гости функционируют как проявления совести – вины или чего-то иного – членами экипажа космической станции, Солярис, таким образом, предоставляет им возможность исправить свои собственные ошибки.

¹¹ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. С. 56.

¹² Делез Ж. Различие и повторение / пер. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. – СПб., 1998. С. 60.

¹³ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

Тарковский подчеркивает это, показывая нам погруженную в размышления Хари, которая сидит и курит, созерцая картину Брейгеля «Охотники на снегу» – камера движется над картиной так, как будто имитирует ее блуждающий взгляд. Картина Брейгеля внезапно заменяется образом маленького Кельвина, играющего в снегу. Хари замечает присутствие Кельвина у себя за спиной и говорит: «Прости меня, мой дорогой я задумалась». Хари затерялась в мыслях как о Брейгеле, так и о Кельвине. Когда она говорит Крису, «мы понимаем это через Брейгеля», и Кельвин сообщает, что «она была в состоянии воспринять, что это такое быть человеком на Земле». Часть моральной дилеммы этого экипажа, и прежде всего Хари, касается границ, определяющих человеческое бытие и знание. Финал фильма не дает ответа на эти вопросы. Тарковский вместо этого символически указывает на духовные связи, оставляя зрителя в положении конфронтации и проговаривания этих вопросов про себя – таким же образом, как Хари взаимодействовала с картиной Брейгеля.

Хари утверждает, что она «становится человеком», это процесс, который по иронии судьбы завершается только собственной смертью – виртуальным самоубийством, в котором уничтожается способность ее образа возвращаться. Переход Хари от бессмертного к смертному состоянию через собственную смерть, дает ей статус субъекта, знающего о собственной смерти, статус, который реализуется только посмертно – знание, которое часто полагается как особенность, отличающая человека от других живых существ. Ее существование осознает себя в терминах возможности своего Бытия или не Бытия.¹⁴ Период до успешного самоубийства Хари / Реи, и после того, как Сарториус / Доктор Гордон были осведомлены об успешном уничтожении гостя / посетителя при помощи их машины, представляет собой отрезок времени, в течение которого она может рассматриваться как очеловеченное существо через познание своей смертности. Но это знание не может рассматриваться как достижение состояния Существования, потому что ее неудачная попытка покончить с собой, выпив жидкий кислород, и ее последующее возвращение, указывают на ее бессмертие. Эта неудачная попытка самоубийства показывает, что знание о собственной смертности и ее последующая очеловеченная смерть может быть парадоксальным образом известно только после того, как произойдет ее смерть.

Хари Тарковского в статусе живого существа никогда не реализует свой потенциал стать «настоящим» человеком; это отсутствие реа-

¹⁴ Хайдеггер М. Бытие и время. URL: <http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>.

лизации проблематично для сюжета, потому что этот факт иллюстрирует нежелание Тарковского отойти от своей религиозной интерпретации книги Лема, в котором Солярис становится воплощенным возвращением к божественному. Это воплощается в очевидности символического завершения фильма, в котором появляется «образ Возвращения Блудного Сына».¹⁵

Загадочно колеблющиеся водоросли земного водоёма в первых кадрах фильма «Солярис» А. Тарковского предвещают вечный водоворот океана планеты Солярис... Синтез земного и инопланетного достигает апофеоза в последней сцене фильма: в безбрежном океане Соляриса плывет остров, сотканный из памяти человека, прилетевшего с Земли, на нем Крис в образе рембрандтовского блудного сына обнимает отца...¹⁶

Тарковского гораздо больше волнуют моральные последствия взаимодействия человека с Солярисом, цена знаний. Это проявляется в разговоре между Бертоном и Кельвином на земле. Бертон говорит Кельвину: «Вы хотите уничтожить то, что мы в настоящее время неспособны понять? Простите меня, но я не сторонник знаний, добытых любой ценой. Знания действительны только тогда, когда они основаны на морали». Кельвин высокомерно отвечает: «Человек это тот, кто занимается наукой вне зависимости от того, морально это или аморально». В этом заключается мировоззренческая позиция Тарковского, которая не позволяет ему признать потенциал гиперреального в диегезисе Соляриса; вместо этого он занимается проблематикой любви и надежды в мире, который возникает, чтобы быть быстро истощенным этими чувствами в пользу видимостей.¹⁷

Для Андрея Тарковского важнее другое – не изучение планеты Солярис, а взаимоотношения людей, нравственная проблема фильма. По его глубокому убеждению проникновение в сокровенные тайны природы должно находиться в неразрывной связи с прогрессом нравственным. Сделав шаг на новую ступень познания, необходимо другую ногу поставить на новую нравственную ступень. Так, А. Тарковский хотел доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает все наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связа-

¹⁵ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

¹⁶ Тендора Н. Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

¹⁷ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

ны с моралью, например, таких как проникновение в космос, изучение объективного мира и так далее.¹⁸

В четком отличии от характера Хари, Рея в экранизации романа режиссером С. Содербергом определяет себя как неполноценная в сравнении с Кельвином. Неспособность Реи признать свои возможности стать чем-то большим, нежели просто образом, предопределенным и управляемым воспоминаниями Кельвина, приводит ее к вопросу об ее отношениях и связи с планетой Солярис, которая делает возможным ее физическое присутствие на станции. Рея произносит в отношении Соляриса: «Он создал меня, и все же я не могу с ним общаться. Все-таки он должен у слышать меня. Он должен знать, что со мной происходит». Именно таким путем предполагается это посредничество со стороны Кельвина и Соляриса, так она впервые осознает свою собственную функцию. Рея определяет себя как неполноценная в сравнении с Кельвином. Она говорит: «Разве ты не видишь? Я пришла из твоей памяти о ней. Вот в чем проблема. Я не полноценный человек. В твоей памяти ты можешь все контролировать». Заявление Реи о том, что Кельвин имеет полный контроль над ней, потому что он контролирует модель, на которой она была основана, опять же служит для определения ее статуса симулякра третьего порядка, которому Бодрийяр приписывает такие качества как «тотальная операциональность, гиперреалистичность, нацеленность на тотальный контроль»¹⁹. М. Джордан и Д. Халадин делают вывод о том, что утверждение Реи является противоречивым, поскольку власть, необходимая чтобы инициировать такое утверждение, обязательно подразумевает уникальность и автономию, и это есть тот контроль, который она приписывает Крису. Поскольку Рея была создана Солярисом через воспоминания Кельвина, она приходит к выводу, что она представляет собой воображаемое бытие и, следовательно, не «реальна».

Как ни странно, это ошибочное предположение о том, что Солярис знает, что происходит, а также ошибка на счет восприятия планеты как источника появляющихся моделей существования – с точки зрения гостей и восприятия реальности экипажем – это как раз то, что делает Кельвин. В какой-то момент фильма Кельвин задает Гибаряну вопрос: «Чего Солярис хочет от нас?» Гибарян отвечает: «Почему ты думаешь, что он чего-то хочет?». В романе Кельвин также задает вопрос Снауту,

¹⁸ *Тендора Н.* Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

¹⁹ *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

говоря о Солярисе: «Ты серьезно думаешь, что он хочет с нами развлечься? Или наказать нас?»²⁰ В фильме взаимодействие Кельвина с Гибаряном на станции Солярис является воображаемым, этот разговор с Кельвином происходит в состоянии, похожем на сон, и Гибарян уже покончил жизнь самоубийством. Присутствие Гибаряна в качестве гостя или проявления Соляриса – что является наиболее вероятным сценарием – служит для открытия возможности в понимании Соляриса, возможности, которую можно подытожить комментарием Гибаряна Кельвину: «Нет никаких ответов, только возможности выбора». Другими словами, возможности выбора становятся преобладающим средством определения Бытия для Кельвина, который, из-за отсутствия ответов вынужден принимать решения на основании веры, а не научной рациональности. Это предположение о причинной связи служит ограничением возможностей Кельвина, а также возможностей экипажа, в понимании планеты Солярис, потому что это отношение предполагает заданную модель с обеих сторон. В то же время Кельвин был не в состоянии даже рассмотреть вопрос Гибаряна, потому что он был слишком сильно включен в ситуацию, чтобы посмотреть на нее беспристрастно, во многом также как Рея первоначально была не способна дистанцироваться от мысли о существовании в качестве симулякра, чтобы столкнуться с некоторой возможностью собственной уникальности.²¹

Рея ошибочно предполагает, что она не может дистанцироваться от себя самой, чтобы судить о своем статусе Существования, когда она воспринимает себя в качестве заданной модели воспоминаний Кельвина о жене. Это становится вопросом не о реальности или воображении, как факторах Бытия, но скорее о дистанцировании от Бытия: дистанцией между уровнями симулякров. Эта дистанция, подобно временным и пространственным различиям, которые отличают эти два фильма, представляет собой пространство, которое отделяет симуляцию от модели. И именно эта дистанция, это пространство пребывания в определенном времени и месте, делает Рею уникальной. В момент своего существования реальное и воображаемое являются жизненным опытом.

Афина, имя шаттла Гордона, который он использовал для побега с Соляриса, дает нам метафору для возникновения Реи. Как мифические Богини, Рея выходит из головы Кельвина как целостная личность,

²⁰ Лем С. Солярис. Магелланово облако: Романы / пер. с польск. Г. Гудимовой, В. Перельман, Л. Яковлева; предисл. Э. Араб-Оглы. – М., 1987. С. 74.

²¹ Miriam Jordan and Julian Jason Haladyn. Simulation, Simulacra and Solaris. Film Philosophy. URL: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/225/180>.

даже несмотря на то, что она создана в результате симуляции. Эта метафора репродуктивного процесса – мечта «о вечном полном подобии, которое подменило бы половое размножение, связанное со смертью» – в которой есть граница, находящаяся между воспроизводством и моделью из которой возникает воспроизводство²². Эта метафора служит для разоблачения ложных опасений, которые имеют Рея и Кельвин в отношении достоверности или реальности Бытия Реи. Несмотря на то, что она была создана или симулирована при помощи модели воспоминаний Кельвина об его покойной жене, в конечном счете, она представляет собой реальное Существо.

Нельзя не согласиться с тем, что рассмотрение развития действия в романе «Солярис» и в одноименных фильмах сквозь призму теории симулякра Ж. Бодрийера представляет собой важное и интересное, можно даже сказать, уникальное исследование. Однако стоит отметить и тот факт, насколько смыслы, заложенные в оба фильма, далеки от замысла автора романа. Все внимание переключается на героев-гостей, в то время как в романе с самого начала подчеркивается интерес С. Лема к вопросу границ человеческого познания, границ человеческого разума.

У Лема проблема «Соляриса» – проблема контакта с гигантским познающим разумом, которым оказывается Океан. «Среди звезд нас ждет «Неизвестное» – формулирует главную идею романа автор. В своих принципиальных претензиях к экранизации Андрея Тарковского Станислав Лем заявляет: «Солярис» – это книга, из-за которой мы здорово поругались с Тарковским... Тарковский в фильме хотел показать, что космос очень противен и неприятен, а вот на Земле – прекрасно. Я-то писал и думал совсем наоборот».²³

Используя канву романа, Андрей Тарковский создает философскую картину-размышление, в которой воспеваает емкий и притягательный образ Земли. На космической станции атмосфера Земли воссоздана знакомыми, земными элементами в интерьере библиотеки – шкафы с книгами, дубовый стол, тяжелый подсвечник, картины на стенах... Неслучайно именно здесь собираются астронавты...²⁴

Кинокритик Н. Тендора пишет о том, что тема ностальгии затронута практически во всех фильмах А. Тарковского, в фильме «Соля-

²² Бодрийер Ж. Симулякры и симуляция. URL: <http://simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>.

²³ Тендора Н. Андрей Тарковский. Человек, который увидел ангела. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html>.

²⁴ Там же.

рис» она раскрывается как ностальгия вообще по всей земной цивилизации. Герои прилетают на планету Солярис, которая есть не что иное, как огромное живое существо – Океан. Океан сам ищет контакта с астронавтами, материализуя для этой цели их подсознание, воспроизводя двойников – фантомы их снов и бредовых идей, напрямую воплощая самое сокровенное – мечты и желания, страхи и глубокие психологические травмы.

Можно сделать вывод о том, что перемещение режиссерского взгляда на появления и существования гостей на станции может быть обусловлено возможностями киноязыка, позволяющими визуализировать разные временные отрезки, метаморфозы, превращения. Философские же рассуждения Лема визуализировать можно только через артефакты, отобранные режиссером, т.е. опосредованно. Эта опосредованность и рождает образную канву фильма, позволяющую Ж. Делёзу отметить, что с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир – собственным образом.²⁵

Статья авторов Мириам Джордан и Джулиан Халадин действительно интересна, она воплощает собой диалог фильмов и книги, причем во время создания обоих фильмов имели место конкретные диалоги и споры автора и режиссеров, но в рассмотренной статье мы имеем диалог произведений уже отделившихся и существующих независимо от своих авторов-создателей. Это, если так можно выразиться, диалог уже самого романа и фильма.

Мы сталкиваемся с ситуацией, когда сам «фильм» акцентирует внимание на определенных темах романа – визуализирует их, делает видимыми, расширяет их присутствие в ткани повествования как по времени, так и по глубине смысловой нагрузки. В итоге, экранизация романа «продляет» жизнь первоисточника.

²⁵ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ – движение; Кино 2. Образ – время / пер. с фр. – М., 2004. С. 107.