

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Юлия АНОХИНА

«СОЛЯРИС»: ДО И ПОСЛЕ ТАРКОВСКОГО

О «Солярисе» Станислава Лема и двух его экранизациях написано немало, но не освещена в киноведческой литературе еще одна его экранизация/инсценировка, сделанная в СССР в 1968 году¹, — не фильм и даже не телефильм, а телеспектакль, интересный и сам по себе, и как предтеча кинематографических воплощений сюжета. Изучение его позволяет дополнить выводы, полученные в сопоставлении фильмов Андрея Тарковского и Стивена Содерберга с первоисточником, установить некоторые константы экранных воплощений романа Лема и значимые отличия между ними, отражающие индивидуальность режиссеров и особенности эпохи, в которую создавалась каждая версия.

Напомню: роман С.Лема вышел на польском языке в знаковом для мировой космонавтики 1961 году. В том же году вторая глава романа («Соляристы») была опубликована на русском языке в переводе В.Ковальского в журнале «Знание—сила», №12. Первый сокращенный перевод романа под названием «Соларис» (автор перевода—М.Афремович) появился в 1962 году в журнале «Наука и техника» (Рига) (№№ 4–8). Перевод Д.Брускина сначала был опубликован в сокращении в журнале «Звезда» (1962 год, №№ 8–10), а спустя год его полная (точнее, почти полная, с купюрами) версия вышла в сборнике «В мире фантастики и приключений» (Л.: Лениздат, 1963, с. 135–311). Следующий перевод романа (полный и

Автор выражает благодарность Марине Арсеньевне Тарковской, Лейле Александер-Гарретт и Дмитрию Афанасьевичу Салынскому за ценные замечания и помощь в работе над статьей.

без купюр), сделанный Г.Гудимовой и В.Перельман, вышел в 1976 году в сборнике «Лем С. Избранное» (М., «Прогресс», с. 19–216)². Как известно, в 1960-е годы во всем мире и в нашей стране успехи в освоении космоса вызвали всплеск интереса к научной фантастике, особенно космической тематики. В предыдущие десятилетия НФ тоже издавалась, и снимались научно-фантастические фильмы, но без ажиотажа, возникшего после первых космических полетов. В дальнейшем интерес к космической теме у нас и на Западе (особенно в США) рос, подогреваемый советско-американским соперничеством в освоении космоса и Луны. Знаковым для кинофантастики стал 1968 год—год выхода «Космической одиссеи» Стэнли Кубрика. Осенью того же года на советские телеэкраны выходит инсценировка «Соляриса», а Андрей Тарковский подает заявку на экранизацию романа Лема.

«Солярис» Б.Ниренбурга (1968)

Предыстория возникновения этой экранизации такова. В 1966 году в Главной редакции литературно-драматических программ ЦТ было создано Творческое объединение приключений и фантастики (ПиФ), руководителем которого стал Борис Эдуардович Ниренбург—известный в то время телевизионный режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР, выпускник ГИТИСа, где он учился вместе с Г.А.Товстоноговым³, а директором—известный в театральных кругах человек, некогда работавший в Камерном театре Таирова, Александр Зиновьевич Богатырев. По словам сотрудницы объединения Эмилии Каширниковой⁴, необходимо было создавать творческий «портфель» нового отдела, и Борис Ниренбург, который ратовал за то, чтобы в основе сценариев была хорошая серьезная литература, выступил с идеей сделать телеспектакль по роману С.Лема «Солярис». Для работы над сценарием он пригласил своего друга, сценариста Николая Кемарского. Редактором спектакля стала Гаянэ Аветовна Энгеева, в то время самый опытный редактор отдела телевизионных постановок, режиссером-постановщиком—сам Б.Э.Ниренбург, а режиссером—Лидия Сергеевна Ишимбаева, внучатая племянница К.С.Станиславского, о работе которой в телевизионном театре высоко отзывался Ю. Завадский. Спектакль (ч/б, в двух частях, 2 часа 22 минуты) был снят с участием актеров вахтанговского театра: Василия Ланового (Крис Кельвин), Владимира Этуша (Снаут), тогдашней студентки Щукинского училища Антонины Пилюс (Хари), Владимира Зозулина (Сарториус), в эпизодах были заняты В. Дугин и А.Кацинский, и показан 8–9 октября 1968 г. (с повтором 10 и 11 октября) по первой программе Всесоюзного телевидения. Интересно заметить, что другие телеспектакли, которые готовились ПиФом, шли не по 1-му, а по 4-му каналу (в те времена относительно либеральному и популярному среди интеллигенции), по воскресеньям, в вечерние часы⁵.

Пожалуй, это самая близкая к литературному первоисточнику экранизация романа. Но С.Лем о ней, по всей видимости, не знал. Во всяком случае, в интервью, взятых у писателя в последние годы жизни, он упоминает только о фильмах Тарковского и Содерберга. Нет сведений о первой экранизации романа и на официальном сайте Лема <http://www.lem.pl/>. Демонстрировалась

она редко и за пределами СССР не была известна, хотя в интернете можно найти весьма теплые отзывы людей, видевших телефильм в конце 60-х⁶.

Из трех режиссеров, экранизовавших «Солярис», Б.Ниренбург—единственный, кто отказался от земных сцен, от предыстории основного сюжета на Земле. Телеспектакль начинается с резкой вспышки прожектора, снятого крупным планом, и полета Криса. Крупный план Ланового в скафандре сменяется документальными кадрами запуска космической ракеты. На протяжении всего действия за кадром звучит голос Криса-Ланового, вспоминающего пережитое на Солярисе. Иными словами, как и роман, телеспектакль начинается с отправки Криса на Солярис. В дальнейшем сюжет выстраивается аккуратно «по Лему», хотя и здесь не обошлось без отступлений, о которых чуть позже.

Интересно, что все режиссеры, снимавшие свои версии «Соляриса», отказывались от демонстрации технических достижений будущего. Тарковский сожалел о том, что допустил в картине научно-фантастический антураж⁷. Отказ от акцента на технических чудесах декларировал и Содерберг, хотя у него в картине облик космической станции и ее внутреннее устройство сняты в стилистике С.Кубрика. Стремлением «уйти от фантастики» во внешней атрибутике отмечена уже первая экранизация романа. В версии Ниренбурга нет ни космических кораблей (на строительство макетов у режиссера телеспектакля не было средств и технических возможностей), ни эффектных интерьеров космической станции, и Океан, который в двух последующих экранизациях так или иначе показан, здесь лишь символически обозначен специфическим звуковым оформлением⁸.

Интерьер космической станции в телеспектакле скромнен, если не сказать убог: посадочный отсек, куда прилетает Крис, напоминает, скорее, пустующее заводское помещение (или павильон киностудии!) с металлическими лестницами вдоль стен и тонкими, как прутья, перилами. Шаги Криса гулким эхом раздаются в пустом пространстве. Сводчатые коридоры станции, темные, освещенные большими круглыми лампами, свет от которых яркой трапецией падает вниз, наводят на мысль о тюремных подземельях. Не случайно израильский журналист Д.Клугер, описывая свои впечатления от телеспектакля, указывает на «страх перед вездесущим Соглядатаем», которым, по его мнению, проникнута эта экранизация⁹. Ощущение страха нагнетается и авангардной музыкой: в звуковой партитуре преобладают искаженные голоса, отсылающие к нечеловеческим воплям «гостей» в романе С. Лема, барабанная дробь, звук пишущей машинки или телеграфного аппарата, отбивающего сообщение. Однако, по-видимому, в конце 60-х декорации телеспектакля воспринимались иначе. По словам В.Ланового, который любезно согласился рассказать автору этих строк о своей работе в постановке Б.Ниренбурга (беседа состоялась 2 июня 2010 г.), декорации космической станции были «потрясающими». По крайней мере, такое впечатление произвели они тогда на актеров, участвовавших в спектакле. Репетиции проходили в театре Вахтангова, а съемки—в «великолепно оборудованной студии в “Останкино”».

Для сегодняшнего зрителя мало фантастического и в каюте Криса, напоминающей скромную мансарду бедного художника, и в радиорубке Сна-

ута с устаревшей аппаратурой в виде серебристых коробок со стрелками и тумблерами. И дело здесь, вероятно, не только в малом бюджете телеспектакля, но и в самом материале, романе Лема, который написан не о технике, но о Контакте, о встрече с Неведомым, о границах человеческого познания и о возможностях человеческого разума в ситуации небывалого. Подспудно сам писатель подтолкнул режиссеров к подобному выбору. Ниренбург точно почувствовал скорее гуманитарную, чем техническую проблематику романа. А возможно, он подумал и о более дальней перспективе: если книга в описаниях технических и иных чудес апеллирует к воображению читателя, то фильм предлагает готовую картинку, которая быстро устаревает. Показанное в первых двух экранизациях «Соляриса» гипотетическое «будущее» сегодня воспринимается как прошлое (особенно аудио- и видеоаппаратура, видеотелефоны и пр.)¹⁰, лет через десять та же участь постигнет и технические детали из фильма Стивена Содерберга. Подобные соображения могли удержать режиссеров от эксплуатации технической стороны сюжета.

Фантастическое в спектакле Ниренбурга проявляется, скорее, в звуковой партитуре. Показ фантастических явлений на экране (появление Хари и других «гостей», пульсация Океана в иллюминаторах станции) непременно сопровождается музыкой, точнее—звуковым оформлением: искаженными голосами, шумами и стуками, придающими этим явлениям характер таинственный и пугающий. Единственная мелодия в фильме—лирическая тема любви, приходящая на смену теме ужаса после появления Хари-2.

Любовь Криса и Хари, их сложные и трагические взаимоотношения, занимают в фильме центральное место¹¹, как и в двух других экранизациях. Показательны слова Василия Ланового: их спектакль—о том, что человечество «настолько зыбко по своей природе, что даже воспоминания об ушедшем ценны. Тем более, когда эти воспоминания материализуются. <...> Мы исходили, безусловно, из *нравственных* позывов: важно то, что мы оставляем после себя, какие дела, какие воспоминания. Кто мы есть при жизни—люди или безжалостные животные... Планета Солярис помогает человеку разобраться в том, что он собой представляет, материализуя его воспоминания о прошлом». По свидетельству актера, им было бы неинтересно делать спектакль о «Контакте», о встрече с принципиально иной формой бытия и сознания—обо всем том, что сам С.Лем ставил во главу угла в своих высказываниях о романе. То есть, в конечном итоге, для Ниренбурга с Кемарским, как и для Тарковского с Горенштейном впоследствии, была важна этическая, «достоевская» составляющая: Солярис как лакмусовая бумажка человеческой совести, выявляющая (подобно Комнате в «Сталкере») истинную сущность людей и их отношений. При очевидной разнице в творческих принципах режиссеров такое сходство нельзя объяснить их индивидуальным прочтением текста Лема—скорее, причину следует искать в родовых свойствах визуальных искусств, в большей степени, нежели литература, апеллирующих к эмоциональному восприятию. Личностные взаимоотношения героев заставляют сопереживать происходящему на экране, эмоциональная вовлеченность зрителя необходима для усвоения им режиссерских идей и концепций. Крис в телеспектакле любит Хари и боится ее потерять, но в то же время хочет освободить своих коллег от фантомов, по-

вергающих в депрессию и ставящих под сомнение научную программу изучения планеты Солярис. В сцене снятия энцефалограммы он настойчиво повторяет, чтобы Солярис услышал и понял его: «Убери фантомов Снаута и Сарториуса! Оставь Хари!» Этого нет ни в романе Лема, ни в фильмах Тарковского и Содерберга.

Значительную часть телеспектакля занимает история взаимоотношений Криса и Хари. Как и в романе, Крис изучает Хари, старается понять, что она такое, а Хари мучительно пытается разобраться в себе. Однако Крис предстает здесь не столько как ученый, сколько как влюбленный мужчина, получивший неожиданный подарок от Соляриса—возвращение погибшей любимой женщины. Аналогично трансформирован образ Криса и в двух других экранизациях. Однако именно благодаря тому, что лемовский ученый в фильме превратился в романтического героя, финал спектакля не вписывается в общую канву повествования. Крис пережил тяжелое потрясение, но отказ от дальнейших исследований посчитал малодушием. Слишком много жертв было принесено Солярису поколениями исследователей. И он принимает решение остаться, продолжать работу, несмотря ни на что.

Надо заметить, что и в романе финал, написанный, по словам С.Лема, спустя год после завершения основной сюжетной линии, выглядит не слишком убедительно. Автор просто не знал, что делать со своим героем!¹² Финал плохо согласуется с предыдущим ходом сюжета и поведением главного героя как в книге, так и в экранизации, но в последнем случае эта «нестыковка» усиливается еще и тем, что исполнитель главной роли В.Лановой в сознании отечественного зрителя на тот момент ассоциировался, скорее, с романтико-героическим образом, нежели с образом ученого. Игра В.Лановой театральна, выпукла, ориентирована на большой зрительный зал, «задние ряды». Судя по интервью, взятому у актера спустя несколько лет после «Соляриса» Ниренбурга, он сознательно придерживался такой манеры игры, работая на телевидении: «Не надо бояться, что в реальность твоего героя не поверят, если он говорит громко, внятно и страстно, если его манеры необычны и непривычны, если ты “пишешь” образ широким театральным мазком. Лицедействуй! Образ создай! И если у тебя есть талант, зритель поверит в твоего героя, и сам ты сможешь выразить через образ свое отношение к жизни»¹³. При той интенсивности чувства, которую демонстрирует Крис-Лановой, его внезапное спокойствие после исчезновения Хари и безмятежный тон закадрового повествования кажутся, по меньшей мере, странными.

Как бы то ни было, вывод в центр повествования любовной линии и романтизация сюжета—не единственное отступление весьма добротной экранизации от первоисточника. Не менее важно исключение из повествования одного из основных действующих лиц—Океана. Если в романе люди, изучающие Солярис, сами становятся объектом его исследования, объектом игры «Бога-ребенка», не догадывающегося о своем всемогуществе, то здесь Солярис—просто еще одно странное космическое явление, которое изучают люди и с которым они, в конце концов, вступают в контакт. Океан представлен музыкальными шумами (описанная выше тема ужаса) и лишь одним визуальным образом, многозначным в контексте постановки:

гигантским прожектором, «оком» Соляриса, пульсирующим сквозь жалюзи иллюминаторов. Звуковая тема не является постоянным фоном, она возникает периодически, в моменты появления «гостей», образа Океана в иллюминаторе и при обнаружении странных и необъяснимых явлений (например, когда Крис рассматривает под микроскопом кровь Хари). Она маркирует активность Океана и передает атмосферу ужаса и таинственности, царящую на станции.

Помимо сюжетных отступлений от первоисточника, в телеспектакле упрощена и уплощена философская составляющая романа. Здесь почти нет эпистемологической проблематики, рассуждений о познании, его природе и смысле; отсутствует библиотека станции с ее собранием многотомных соляристических исследований. Есть только намеки—небольшая дискуссия между членами экипажа. Исключение философской линии из телеэкранизации отчасти объяснимо цензурными соображениями (в первых русских изданиях «Соляриса» отсутствовали знаковые для этого романа рассуждения о Боге, даже в форме «ущербного Бога» или «Бога-ребенка»; закономерно, что нет их и в постановке). «Еретические» рассуждения Снаута и Кельвина об «ущербном Боге» появятся только в переводе Г.Гудимовой и В.Перельман (1976); современные (2002–2003) издания в переводе Д.Брускина, который Лем признал лучшим переводом романа на русский язык, выходят без купюр—текст, вырезанный цензорами, восстановлен Д.Брускиным в переводе еще в начале 1980-х¹⁴.

«Солярис» А. Тарковского (1972)

Притом что из трех фильмов именно этот максимально соответствует литературному первоисточнику по глубине мысли, в философском плане он наиболее далек от замысла Лема. Неслучайно писатель с самого начала невзлюбил режиссерскую идею, задумку, самую суть. По словам Натальи Бондарчук, роман и фильм «разнятся в главном: С.Лем создал произведение о возможном контакте с космическим разумом, а Тарковский сделал фильм о Земле, о земном»¹⁵. Именно это раздражало Лема, он говорил: «Тарковский в фильме хотел показать, что космос очень противен и неприятен, а вот на Земле—прекрасно. Но я-то писал и думал совсем наоборот»¹⁶. Лем имел полное право защищать свой замысел от искажений. Но время показало, что Тарковский, проявивший мало почтения к авторским правам писателя, победил.

Фильм живет и делает рекламу роману, который после экранизации активнее переводят на различные языки мира. До фильма Тарковского роман переводился, в основном, на языки стран Восточной Европы и республик СССР (русский, армянский, белорусский, украинский, латышский, литовский, венгерский, чешский, словацкий, румынский). Из переводов на западноевропейские языки известны французский (1966) и английский (1970), причем последний представляет собой сокращенное переложение на английский французского перевода. Сейчас, по данным официального сайта С.Лема, роман переведен на 31 язык; по данным журнала «Если»—на 34 языка¹⁷. Тем не менее, А.Тарковский сожалел о том, что ему не удалось найти взаимопонимания с польским автором¹⁸.

Знакомство А.Тарковского с романом С.Лема произошло в 1963 году, когда его полный русский перевод только что вышел в свет. Книгу через Наталью Бондарчук передала молодому режиссеру вгиковский педагог Ирина Жигалко¹⁹. В 1967 году, по словам М.Чугуновой, Тарковский и драматург Александр Мишарин принесли в экспериментальную студию Г.Чухрая заявку на фильм «Исповедь» (будущее «Зеркало»), но запуститься им не удалось. И тогда, в октябре 1968 года, Тарковский и сценарист Фридрих Горенштейн подали заявку на экранизацию «Соляриса»²⁰. Ни в дневниках Тарковского, ни в интервью и других опубликованных материалах нет свидетельств о том, что он видел экранизацию Б.Ниренбурга, вышедшую на телеэкраны буквально за 10 дней до подачи им заявки. По словам М.А.Тарковской, М.Н.Ромадина и В.И.Юсова, он не упоминал о другой экранизации «Соляриса». Конечно, невозможно представить, что никто из десятков занятых на картине людей не видел телеспектакль по сюжету, над которым шла работа, и что до Тарковского не доходили какие-то разговоры об этом. И действительно, редактор картины Л.Лазарев, член сценарно-редакционной коллегии Объединения писателей и киноработников, в своем отзыве на литературный сценарий «Соляриса» упоминает «недавнюю телепостановку» Б.Ниренбурга как пример научно-фантастической интерпретации романа в чистом виде²¹. Но, очевидно, режиссер уклонялся от обсуждений этой темы. Во всяком случае, по свидетельству Вадима Юсова, Тарковский в процессе работы вообще воздерживался от знакомства с чужими трактовками того же сюжета, чтобы они не повлияли на его творческую мысль, не помешали выстроить собственную концепцию. Вплоть до того, что, работая над «Ивановым детством», он принципиально отказался смотреть материалы, снятые его предшественником. В работе над «Солярисом» Тарковский столь же принципиально не смотрел космической кинофантастики, за исключением фильма Стенли Кубрика «Космическая одиссея. 2001 год», с которым вступал в полемику (эта информация была получена автором статьи у В.И. Юсова в ходе интервью, беседа состоялась 3 мая 2010 г.).

По свидетельству Л.Лазарева, руководство кинематографа решилось запустить в производство фильм по роману С.Лема, надеясь, что научно-фантастический жанр отвлечет режиссера от духовных исканий и выведет к массовому облегченному кино. На эту же причину указывает и Михаил Ромадин, добавляя, что, по сути, «Солярис» вобрал в себя мотивы, свойственные творчеству Ф.М.Достоевского, чей роман «Подросток» мечтал тогда экранизировать режиссер, но получил отказ: погружение «в душу» человека, исследование вопросов «совести и ответственности, столь характерные для традиции русской литературы». Так что, по сути, С.Лем, упрекавший режиссера в превращении своего сюжета в сюжет Достоевского, вполне точно ощутил направление режиссерской мысли, но принять этого направления не смог²². Как бы то ни было, массового кино не получилось: Тарковского в романе С.Лема привлекла «глубокая философская идея познаваемости мира, переданная в точной психологической концепции»²³, — так он говорил, в глубине души вдохновленный, скорее, его непознаваемостью.

О «Солярисе» А.Тарковского написано так много, что рассуждения о философской составляющей, содержательной или визуальной стороне кар-

тины чреваты повторами. Однако ради сопоставления трех экранных «Солярисов» с первоисточником и между собой какие-то аспекты придется оговорить вновь.

Фильм Тарковского расходится с первоисточником на всех уровнях: сюжетном, смысловом и даже визуальном: хотя литература не является визуальным искусством, в романе Лема активен визуальный компонент (описания Океана в разные часы, описания «синего» и «красного» дней, например). Самое явное сюжетное отличие заключается во введении в повествование земных сцен, отца и матери Криса, в знакомстве Криса с пилотом Бертоном, который, по роману, с Крисом никогда не встречался и, по-видимому, умер еще до его рождения. А в первом варианте режиссерского сценария была еще и жена Криса Мария, ее Тарковский убрал по настоянию Лема. Кстати, это была далеко не единственная уступка режиссера писателю. В октябре 1969 года С.Лем приезжал в Москву, чтобы обсудить будущий фильм с его создателями. По итогам обсуждения было решено: 1) существенно сократить объем сцен, происходящих на Земле; 2) убрать всю линию Марии, жены Кельвина, вместе с самим персонажем; 3) убрать пространственные сцены обсуждений ученых, информацию об истории соляристики ввести иным образом; 4) перенести финальную сцену с Земли на Солярис²⁴.

Смысловые несовпадения режиссерского прочтения первоисточника интерпретируются исследователями по-разному. Тем не менее, есть общие моменты. Основной из них—тема совести и памяти. Фильм «Солярис» создавался параллельно с замыслом «Зеркала», и, по мнению Д.Салынского, частично вобрал в себя его идеи: «И в том, и в другом речь идет о внутреннем мире человека, тайниках памяти и воображения»²⁵,—однако исследователь считает, что планета Солярис—не зеркало человеческой души, а познающий и созидающий *субъект*, метафора Бога, только не Бога всевидящего и всезнающего, а Бога, «мучающегося от того, что его создания оказались не столь совершенными, как они были задуманы»²⁶. При такой трактовке Тарковский близко подходит к лемовской идее «Бога-ребенка», «ущербного Бога», создающего несовершенные творения. В доступном режиссеру переводе романа эти рассуждения были вырезаны цензурой, и в фильме они тоже не сформулированы, но их можно экстраполировать из контекста и романа, и фильма. Но даже эта интерпретация основной идеи фильма не изменяет его отличия от книги: в центре романа—проблема Контакта с внеземным разумом, в центре фильма—внутренний мир человека. Векторы движения—разные.

Как и в первой экранизации, в фильме Тарковского взаимоотношения Криса и Хари выходят на первый план, однако главной здесь становится не история любви, а история очеловечения Хари. Майя Туровская отмечает, что в центре фильма Тарковского не герой, а героиня, Хари, которая познает себя и Криса, познает окружающий мир²⁷. Она задает Крису вопросы о себе и о нем, с интересом смотрит видеофильм, привезенный с Земли, и разглядывает репродукцию Брейгеля. Вместе с Хари в фильм входит традиционный для творчества Тарковского мотив двойничества, отражения, зеркальности. В фильме, в отличие от романа, Хари научается обходиться без Криса, вступает в спор с Сарториусом и Снаутом, рассуждает—словом, отделяется от мысленной сферы породившего ее «Адама», ведет себя само-

стоятельно; ей отданы слова Снаута о том, что в нечеловеческих условиях Крис ведет себя как человек. Причем слова эти произносятся ею с одобрением, а не с осуждением, как в тексте Лема. Только унаследованный от земного прототипа суицидный синдром настойчиво напоминает о том, что по своему происхождению Хари—лишь копия земного существа, точнее, материализованное представление о нем. Не случайно сцена самоубийства Хари, выпивающей жидкий кислород, сюжетно в фильме, в отличие от романа, никак не мотивирована.

В визуальном плане фильм и роман отличаются кардинально: Океан в фильме не столько показан, сколько слышен. То, что мы видим, представляет собой некую химическую субстанцию, меняющую цвет: из светло-зеленого он становится желтым, затем пурпурно-красным и, наконец, темно-серым с сиреневым отливом. Никаких «симметриад» или «мимойдов», никакой черной глади в отблесках красного солнца. Основным знаком присутствия Океана является созданный композитором Э.Артемьевым звуковой образ, постоянным фоном сопровождающий действие. Нет в фильме и чередования «синего» и «красного» дней, о которых в романе сказано так много. Все это режиссер счел излишним. Подспудно Тарковский, вероятно, ощущал противопозанность спецэффектов его кинематографу, несовместимость их с философскими рассуждениями, что подтверждается данными современных исследований зрительского восприятия: спецэффекты «открыто провозглашают главенство визуального (в основном, технологического) образа; их стремление к главенству не склонно оставлять концептуальное кинопространство, где образ может быть рационально контекстуализирован»; в таком кино восприятие зрителя «подчинено преимущественно визуальным <...> стимуляторам, не дающим даже на секунду перевести дух и сформулировать что-то вроде мысли»²⁸. Как известно, Тарковский стремился уйти от фантастической атрибутики, преодолеть жанр. По воспоминаниям Михаила Ромадина, когда они с Тарковским и Вадимом Юсовым только приступили к работе над картиной, им удалось увидеть «Космическую одиссею» Кубрика (в 1969 году эта лента на Московском кинофестивале получила специальный приз). Посмотрев фильм, Тарковский захотел сделать нечто противоположное и предложил создать визуальную атмосферу, напоминающую работы Витторе Карпаччо, художника раннего итальянского Возрождения. В его картинах, по словам режиссера, каждый персонаж погружен в себя, никто ни на кого не смотрит, все отчуждены²⁹.

Как отмечали исследователи, Тарковский предельно «заземлил» сюжет Лема, и не только за счет введения сцен на Земле, но и за счет визуального решения. Так, вместо сугубо функциональной библиотеки, как в романе, в фильме возникает «кабинет психологической разгрузки»³⁰, копия земного дома с множеством привычных бытовых предметов и огромной люстрой. Вместо опять же сугубо функциональной каюты Криса в романе, здесь в ее интерьере появляется земное растение в коробке из-под хирургических инструментов и репродукция «Троицы» Андрея Рублева. Даже полоскам бумаги приписывается ностальгическое значение—их шорох напоминает шелест листьев на ветру. Ничего этого в романе нет, там полоски бумаги строго функциональны, они сигнализируют о работе вентиляции.

И, наконец, введение в визуальную, звуковую и смысловую канву фильма религиозных аллюзий (притча о блудном сыне, *Pietà* Микеланджело, фа-минорная Хоральная прелюдия И.С.Баха, в основе которой лежит протестантская молитва)—всего того, что С.Лем, убежденный материалист и атеист, не мог принять—создает неповторимое и оригинальное произведение, независимое от литературного первоисточника и равноценное ему. Не случайно с тех пор, как фильм вышел на экраны, рассуждения о романе Лема не обходятся без упоминания фильма Тарковского.

«Солярис» С.Содерберга (2002)

Это подтверждает и появление третьей, голливудской, экранизации польского романа, снятой Стивеном Содербергом. В интервью во время работы над фильмом американский режиссер неизменно упоминал ленту Тарковского, и в рецензиях, как правило, сопоставлялись две киноверсии, хотя бы поверхностно. Но перед выходом картины Содерберг заявил, что отошел от романа и что его работу ни в коей мере нельзя воспринимать как римейк фильма Тарковского³¹. Собственно, это ясно уже с первых кадров, хотя переключки между двумя фильмами есть.

Как и у Тарковского, действие фильма начинается на Земле. Только это Земля из эпизода «Город будущего» (проезд по автостраде), но никак не «Дом отца». Земля, о которой думает Крис Кельвин в романе С.Лема, с ее мегаполисами, в которых можно затеряться, как в Океане Соляриса, «утонуть в людях». О Земле из фильма Тарковского напоминает назойливый, непрекращающийся дождь, заливающий улицы, пешеходов под черными зонтами, стучащийся в окно. Здесь он никого не радует, не умиротворяет. И Крис не встает под его струи, чтобы запомнить ощущение дождя. Напротив, укрывается от него под зонтом или в метро. Атмосфера земных сцен, за исключением знакомства Криса и Реи и первых, счастливых, дней вместе—гнетущая и мрачная.

В квартире Криса ничего лишнего: голые стены, простая кровать, оборудованная по последнему слову техники кухня. Мы видим, как Крис едет на работу, встречается с клиентами, разбирается в чужих проблемах, и в его памяти постоянно всплывает образ любимой женщины, история их взаимоотношений. Крис просыпается дома—и вспоминает ее, засыпает на Солярисе—и она снится ему. И пока он спит, рядом с ним возникает жутковатый черный силуэт в духе полотен Мунка, который постепенно обретает очертания и оформляется в облик голливудской дивы, смуглой, с темными волосами и огромными глазами.

Пожалуй, сюжетно Содерберг ушел от романа еще дальше, чем Тарковский: сделал из научно-фантастического сюжета любовную историю с неким подобием «хэппи-энда», вместо философского произведения—медитативное романтическое повествование, временами переходящее в готический роман, изменил мотивировку поступков и переделал финал. Показательна реакция писателя на этот фильм—работа Содерберга вызвала еще большее раздражение, нежели версия Тарковского: «Мне ведь не говорили, чтобы я соглашался, потому что заработаю денег, а только “вы не имеете по-

нятия, какие технические возможности есть у Голливуда”, и я поверил. Я не предполагал, что этот болван, извините, режиссер, выкроит из этого какую-то любовь, это меня раздражает. Любовь в космосе интересует меня в наименьшей степени. Ради Бога, это был только фон. Но я все-таки человек достаточно воспитанный. Поэтому не набросился на этого Содерберга, это не имеет смысла. У меня была стопка американских рецензий, и я видел, что все старались, потому что Содерберг известен, исполнитель главной роли очень известен, и поэтому на них не навешивали всех собак... Кроме этого, автору как-то не положено особо возмущаться, ну не положено³².

После выхода на российские экраны голливудской экранизации романа С.Лема в Интернете появилось немало рассуждений о том, почему Содерберг заменил имена персонажей. Но реакции российских зрителей, недоумевавших по поводу замены «Хари» на «Рею» и «Снаута» на «Сноу» можно противопоставить не меньшее недоумение англоязычных зрителей, посмотревших ленту Тарковского после чтения романа. Дело в том, что в англоязычном тексте романа никакой «Хари» (или «Хэри», как в русском переводе Гудимовой-Перельман) нет—есть «Рея». Иными словами, замену имен (по крайней мере, двух) произвел не Содерберг, а авторы литературного переложения романа на английский Джоанна Килмартин и Стив Кокс³³.

Имя «Хари» заменено потому, что женского имени «Хари» (*Harey*, как в польском оригинале романа С.Лема, *Hari* или *Harry*) в англоязычной традиции нет, есть мужское имя *Harry* и женское имя *Harriet* с уменьшительной формой «Хэтти» (*Hattie* или *Hatty*). В статьях и других материалах о фильме Тарковского на английском языке имя героини передается то как *Khari*, то как *Hari*, что совпадает с англоязычной транскрипцией одного из имен-эпитетов Вишну и Кришны в индуизме (буквально переводится как «тот, кто снимает страдания»). Почему имя «Хари» в переводе романа заменено на «Рею»? Ответов на этот вопрос может быть несколько: 1) имя «Рея» (*Rheya*) получено простой перестановкой букв в имени «Хари» (*Harey*) из польского текста (ср.: R-h-e-y-a, H-a-g-e-y); 2) имя «Рея» соответствует имени греческой богини земного плодородия, сестры Океана (и матери Зевса и других богов); 3) в современной англоязычной традиции это имя практически не встречается и воспринимается как редкое, необычное—как и имя «Хари» или «Хэри» для читателей польского текста романа или его русского перевода. Выбирая имя, переводчики стремились сохранить эффект необычности, непривычности этого имени для своей языковой среды. Не исключено, что они исходили из всех этих соображений³⁴, из которых мне более вероятным представляется первое.

В английском переводе изменена и фамилия Снаута—она превратилась в «Сноу». Здесь причина сугубо лингвистическая: «Снаут» (*Snaut* в польском оригинале) звучит по-английски как *snout*—*хобот* либо (с пренебрежительным оттенком)—*нос* или даже *сигарета* (в разговорном британском английском). Но никакого пренебрежения к герою автор романа не выказывает. Кроме того, «носатая» фамилия не вяжется и с кличкой «Хорек», которую носит Снаут в переводе Д.Брускина. Иными словами, фамилия для англоязычной версии романа и его экранизации не вполне удачная, может быть воспринята как оскорбительная кличка (что-то вроде «Носатого» по-русски).

Единственная замена, которая произведена в фильме С. Содерберга независимо от англоязычного перевода романа,—это превращение «Сарториуса» в «Гордон». Здесь изменено не только имя, но и пол, и цвет кожи персонажа: из бледного, долговязого ученого Сарториуса, обладателя латинизированной фамилии, Содерберг сделал темнокожую женщину Гордон (дань политкорректности); соответственно, в фильме нет никакого намека на негритянку Гибаряна. Замену имени можно объяснить, опять же, лингвистически (*sartorius* по-английски—*портняжная мышца*, анатомический термин), но также и стремлением режиссера дать своему персонажу нейтральную, обыкновенную фамилию, каковой является в англоязычной традиции «Гордон».

В решении любовной линии этот фильм сближается с версией Ниренбурга: Крис (Джордж Клуни) все время помнит о Рее (Наташа Макэлун), и ее воскрешение Солярисом воспринимает как шанс исправить ситуацию, вернуть возможность счастья. Во что бы то ни стало он старается сохранить ей жизнь, чтобы искупить вину перед Реей земной. Собственно, к этому он и приходит в конце, пусть и весьма специфическим образом—отправив на Землю собственного двойника, порожденного Океаном Соляриса, сам остается умирать на станции. Рядом с двойником Криса вскоре вновь оказывается Рее. По словам Содерберга, «выбрав смерть, Кельвин капитулировал перед идеей непознаваемого. Непознаваемой оказалась не далекая планета, а его мертвая жена»³⁵. Смысловым ядром фильма Содерберг делает стихи британского поэта Дилана Томаса «Конец придет всевластью смерти»—в пику С. Лему, который открыто полемизирует в финале романа с поэтической верой в бессмертие любви и ее торжеством над смертью³⁶. Эти стихи Крис и Рее читают, когда знакомятся, когда живут вместе. Эти стихи, вместо посмертной записки, сжимает в руке умиравшая Рее. Хотел этого режиссер или нет, но получилась невольная перекличка с «Зеркалом», замысел которого вызревал у Тарковского на фоне работы над «Солярисом». В эпизоде перехода через Сиваш, за кадром «Зеркала», звучит стихотворение Арсения Тарковского «Жизнь, жизнь»: «На свете смерти нет. // Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо // Бояться смерти ни в семнадцать лет, ни в семьдесят. Есть только явь и свет, // Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете. // Мы все уже на берегу морском, // И я из тех, кто выбирает сети, // Когда идет бессмертье косяком»³⁷. Но если у поэта Тарковского—речь о трансцендентном, о бессмертии души, то у Содерберга стихи прочитываются буквально: погибнув телесно на Солярисе, Кельвин продолжает жить в своем двойнике на Земле, как и его жена Рее, воскрешенная всевластью смерти. Иными словами, они в прямом смысле преодолевают всевластье смерти. Хотя этот финал может быть интерпретирован и иначе: то, что изначально зритель принимает за возвращение двойника Криса на Землю, на самом деле представляет собой лишь имитацию Земли, созданную Солярисом. То есть вместо хэппи-энда мы имеем лишь его подобие, а вместо четко определенного, «закольцованного» финала на Земле—отсылку к ленте Тарковского, где мнимое возвращение героя в отчий дом оказывается лишь материализацией ностальгических чувств и переживаний Криса мыслящим Океаном³⁸.

По словам Александра Гениса, «в притче о разумном Океане есть лаконичность и многослойность, позволяющие вымыслу жить и вне породившего его текста. Перестав быть исключительной собственностью автора, что не может не раздражать владельца, «Солярис» оказался источником самых разнообразных интерпретаций»³⁹, включая не только перечисленные в этой статье, но и театральные, и музыкальные. Так, в 1987 году, на сцене Английского театра танца, был поставлен синтетический спектакль Дэвида Гласса «Солярис» по сценарию Тони Хааса. В 1990 году, на сцене Днепропетровского государственного театра оперы и балета, был показан фантастический балет «Солярис» на музыку С.Жукова, либретто В.Фетисова, А.Соколова. В 1996 году, в рамках оперного фестиваля в Мюнхене, была поставлена опера Михаэля Обста «Солярис». Вскоре после завершения съемок фильма А.Тарковского Эдуард Артемьев создал на основе музыки к фильму симфоническую поэму «Солярис». Примерно тогда же свою музыку к фильму «Солярис» записал японский композитор Исао Томита и прислал пластинку режиссеру. А в 2010 году композитор Михаил Абакумов записал музыкальную сюиту на тему музыки Э.Артемьева к фильмам «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» и музыки И.-С.Баха, звучавшей в фильмах Тарковского (для камерного оркестра и электронных музыкальных инструментов)⁴⁰.

В силу многослойности и лаконичности литературного первоисточника, его открытости к разнообразным интерпретациям, неудивительно, что три экранизации оказались столь отличными друг от друга и от романа Лема. И все же есть между ними и немало общего: отказ от фантастического антуража, минимизация визуальных эффектов, вывод на первый план взаимоотношений Криса и Хари. Но именно это общее так не нравилось автору романа в фильмах Тарковского и Содерберга. Не понравилось бы, наверное, и в телеспектакле Ниренбурга.

Существует мнение, будто авторы трех экранизаций поняли роман Лема лучше, чем сам автор, и что, на самом деле, роман написан о любви и о Боге, а не о Контакте и о встрече с неведомым. Так ли это? Если следовать логике А.Гениса, то и такая интерпретация тоже возможна. Но возможна и другая, декларированная самим писателем. Действительно, в романе есть и размышления о путях развития науки, и попытка представить, как поведет себя человек будущего, если столкнется с принципиально иными формами бытия и сознания. Есть в книге и *человеческие* отношения (включая любовь) в *нечеловеческих* условиях, и Бог (пусть и несовершенный бог с маленькой буквы). Психология любви к человеку без человека, парадокс человеческих чувств в ситуации, где они, возможно, неуместны. Но так уж сложилось, что авторы экранизаций увидели в романе не то, что видел его автор. Или, по крайней мере, о чем заявлял. Собственно научная компонента оказалась им малоинтересна, не говоря уже о том, что лемовская концепция «Соляриса» просто несценична.

Однако каждый из трех режиссеров предложил индивидуальное, заслуживающее внимания, прочтение романа, по-своему переплавив образность и философские идеи романа.

Сюжет, созданный С.Лемом, после выхода на экраны фильма Тарковского обрел иное звучание. Если первая экранизация, самая близкая к ли-

тературной первооснове, прошла почти незамеченной, то обращение Тарковского к роману изменило отношение к нему всей читающей публики. Об этом свидетельствует хотя бы то, что, работая над собственным фильмом, Содерберг, вольно или невольно, обыграл, наряду с образами литературного первоисточника, и образы фильма Тарковского. Что бы ни говорили верные почитатели Станислава Лема, не приемлющие, вслед за польским писателем, фильма Тарковского, роман «Солярис» отныне обречен на существование «в паре» с классическим фильмом русского режиссера.

1. Интересная, но, скорее, популярная статья, в которой сопоставлены три экранизации (первая из них только упоминается) журналиста и писателя-фантаста Даниэля Клугера, живущего в Израиле, есть в «Живом журнале»: <http://dkluger.livejournal.com/95170.html?thread=1594818>. В статье Татьяны Дашковой и Бориса Степанова экранизации Тарковского и Содерберга сравниваются с романом Лема, а телеспектакль Ниренбурга упомянут в сносках—см.: *Дашкова Т., Степанов Б.* Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер» // Фантастическое кино. Эпизод первый. / Ред.-сост. *Н. Самутина*. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 311–344; о Ниренбурге—с. 318). Упоминается эта экранизация и в статьях: *Борисов В.* Бремя жестоких чудес // «Если». 2002. № 5. С. 243–249 (история переводов, экранных и сценических воплощений «Соляриса»); *Гаков В.* Безмолвная звезда // «Если». 2001. № 9. С. 95–104 (обзор всех экранизаций всех произведений С. Лема, сделанный не киноведом, а публицистом и критиком научной фантастики; собственно кинематографический анализ отсутствует). Единственный опубликованный материал с подробным анализом постановки Ниренбурга—театральная рецензия: *Жегин Н.* «Солярис»: проблемы на Земле! // «Театр». 1969. № 5. С. 53–58.

2. См. «Русский сайт Станислава Лема»: URL: http://stanislawlem.ru/bibl/lb_solar.shtml.

3. Интервью с Б.Э.Ниренбургом «Год и 30 секунд на размышления» // «Советское радио и телевидение». 1968. № 12. С. 26.

4. Информацию о запуске постановки любезно предоставила Эмилия Андреевна Каширникова, советник ГТРК «Россия-Культура», которая с 1966 года была редактором, а затем старшим редактором, Главной редакции литературно-драматических программ ЦТ и работала в Творческом объединении приключений и фантастики Б.Ниренбурга (беседа состоялась 17 марта 2010 г.) См. также ее интервью на сайте: URL: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=6281.

5. См.: «Правда». 1968. 5 октября. № 279 (18326). С. 6.; 1968. 10 октября. № 284 (18331). С. 6; 1968. 11 октября. № 285 (18332). С. 6. Премьера спектакля состоялась: во вторник 8 октября, в 19.00 (первая серия), и в среду 9 октября, в 19.05 (вторая серия). В четверг 10 октября, в 10.15, и в пятницу 10 октября, в 11.00, прошел повтор. О других постановках, выходящих в рубрике «Творческое объединение приключений и фантастики» по четвертой программе телевидения, см. в недельных телепрограммах, публиковавшихся в субботних номерах «Правды» за 1968 год на шестой полосе; программа на текущий день дублировалась в номере за этот день.

6. См., например, отзывы пользователей в интернете на странице, посвященной актрисе и театральному педагогу Антонине Пилус, сыгравшей Хари в телевизионном «Солярисе»: URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/sov/32194/bio/>.

7. Например: *Суркова О.* Книга сопоставлений. Тарковский-79. М.: ВТПО «Киноцентр», 1991. С. 173. В период съемки фильма декорации космической станции смотрелись вполне «фантастично», их дороговизна потрясла Акиру Курошаву, приезжавшего в то время на «Мосфильм». См.: *Акира Курошава.* «Солярис»: тоска по природе Земли // О Тарковском / Сост. *М.А.Тарковская*. М.: Дедалус, 2002. С. 424.

8. Рецензент спектакля посчитал стремление Б.Ниренбурга уйти от внешних атрибутов фантастики режиссерской удачей, хотя при этом указал на ограниченные возможности тогдашнего телевидения, на его «бедность» и «скованность собственной природой», когда речь идет об экранизации научно-фантастических произведений. См.: *Жегин Н.* Указ. соч. С. 56–57.

9. См. его статью «Творение познает Творца, или Три “Соляриса”»: URL: <http://dkluger.livejournal.com/95170.html?thread=1594818>).

10. См.: Лем С. Избранное. М.: Прогресс, 1976. С. 6: «Научная фантастика совсем не прочесанная литература, как иные ошибочно думают. Предсказание научных и технических достижений неминуемо обречено на поражение. Даже Жюль Верн кажется нам сейчас очень архаичным. Что же тогда говорить о сегодняшнем дне, когда невозможно предвосхитить все вероятные качественно новые скачки, которые совершаются в жизни человечества благодаря успехам науки! Фантастика скорее похожа на гигантскую и могущественную лупу, в которую мы рассматриваем тенденции развития—социальные, моральные, философские...».

11. Смещение акцентов в телепостановке по сравнению с первоисточником отмечено в рецензии: «...размывая интерес к отдаленным космическим горизонтам, авторы телепостановки приближают к нам область земную, сферы человеческих контактов, сомнений и страстей... Тема Контакта выносится за пределы телеэкрана, интерес к ней приглушен. Возникает отчасти иная пьеса с иным поворотом темы... <...> Не космические, а человеческие проблемы стали ее содержанием. История отношений, или рассказ о любви Кельвина и Хари, принадлежащий к лучшим страницам повести, здесь, в телеспектакле, прослежена внимательно, повествуется день за днем, история возникает, как со страничек дневника, во всех подробностях». См.: Жегин Н. Указ. соч. С. 55, 57.

12. См. интервью писателя бразильской газете «Folha de S.Paulo»: URL: <http://english.lem.pl/home/interviews/folha-de-spaulo>.

13. См.: Лановой В. Найти главное. // Наш друг—телевидение. Вып. 2. М.: Искусство, 1980. С. 152.

14. Генис А. Три «Соляриса» // «Звезда». 2003. № 4 // URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/4/gen.html> ; Библиографическая справка // Лем С. Собр. соч. В 10 тт. Т. 2. Солярис. Возвращение со звезд. М.: Текст, 1992. С. 397.

15. Бондарчук Н. Встречи на «Солярисе» // О Тарковском. / Сост. М.А.Тарковская. С. 97.

16. Цит. по: «Станислав Лем об экранизации романа “Солярис”». См. также: «Станислав Лем: “Я всегда удирал в космос”». // Известия. 1996. 16 марта. Собственно, А.Тарковский и не говорил, что на Земле все так уж прекрасно. Об этом—эпизод «Город будущего». Как справедливо замечает И.Евлампов, режиссер, скорее, говорит о хрупкости земной красоты, об уничтожении ее бездушной технической цивилизацией. Одним из первых в отечественном кинематографе А.Тарковский заговорил о проблемах экологии и утрате единства с природой—см.: Евлампов И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. С. 188; Также см.: Туровская М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 81.

17. См.: URL: <http://english.lem.pl/index.php/works/novels/solaris/48-bibliography>: Борунов В. Указ. соч. С. 244.

18. «Чем лучше писатель, тем невозможнее он для постановки,—утверждал Тарковский в «Лекциях по кинорежиссуре».—Очень важно, чтобы писатель понимал, что кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, что оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной образности. Причем само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию самобытного образного мира. В своей практике я столкнулся с непониманием этой закономерности со стороны таких писателей, как Ст.Лем и В.Богомолов. Они считали, что даже слово нельзя изменить в их произведениях. Так что непонимание специфики кино является довольно распространенным заблуждением» // Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Сценарий. М.: ВГИК, 1994. С. 88. Позже те же мысли режиссер развил в книге «Запечатленное время».

19. Об этом рассказывает Н. Бондарчук в своем документальном фильме «Встречи на Солярисе» (2010).

20. Чугунова М. Интервью // Туровская М. Указ. соч. С. 118; Тарковский А. Заявка на экранизацию романа Станислава Лема «Солярис». 18.X.1968. // Архив киноконцерна «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. № 1888. Л. 1–2. Документ публикуется далее.

21. Лазарев Л. О сценарии «Соляриса». 2 июля 1969 г. // Архив киноконцерна «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. № 1888. Л. 12. Документ публикуется далее.

22. Лазарев Л. То, что запомнилось. М., 1990. С. 43 (цит. по: Салынский Д. Указ. соч. С. 202); Ромадин М. Хаммер. М.: Гелеос, 2004. С. 184.
23. Тарковский А. Достояние сегодняшнего дня // «Советский экран». 1967. № 8. С. 9; Туровская М. Указ. соч. С. 78.
24. Письмо Л.Лазарева Т.Огородниковой (от 19 октября 1969 г.) // Архив киноконцерна «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. № 1888. Л. 41. Документ публикуется далее.
25. Салынский Д. Указ. соч. С. 199.
26. Там же. С. 201.
27. Туровская М.И. Указ. соч. С. 85–86.
28. Фридман К. «2001: Космическая одиссея» Кубрика. Форма и идеология в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М., 2006. С. 360–361.
29. Ромадин М. Кино и живопись // О Тарковском. С. 109.
30. Салынский Д. Указ. соч. С. 259.
31. Solaris. HBO Special. 2002 (сюжет о съемках фильма Стивена Содерберга, снятый для американского кабельного телеканала «HBO»).
32. Интервью со Станиславом Лемом. // «Lamp». Варшава. 2004. № 4. Цит. по: «Так говорил... Лем (Беседы по Станиславом Лемом)»: URL: <http://lib.rus.ec/b/143867/read#r2>.
33. Влияние переводов романа на сценарии трех экранизаций—тема для отдельного исследования.
34. К сожалению, нет сведений о том, какими аргументами руководствовались переводчики романа при замене имен персонажей и согласована ли эта замена с автором (маловероятно, т.к. английский перевод романа делался не с польского оригинала, а с французского перевода). Запрос по интересующей теме был направлен в издательство «Faber&Faber», по заказу которого сделан перевод, еще летом 2009 года, но ответа так и не последовало; английский перевод впервые вышел в 1970 году.
35. См. рецензию Мэлора Стурра на фильм С. Содерберга ««Солярис»: тридцать лет спустя»: URL: http://www.ng.ru/style/2002-12-18/8_solyris.html.
36. Лем С. Солярис // Лем С. Солярис. Эдем. Непобедимый. М.: АСТ, 2003. С. 185.
37. Жизнь, жизнь // Тарковский Арсений. Стихотворения и поэмы. М.: Профиздат, 2000. С.197.
38. Такая интерпретация, в частности, дана в статье: Даушкова Т., Степанов Б. Указ. соч. С. 333.
39. Генис А. Указ. соч. // URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/4/gen.html>.
40. Борисов В. Указ. соч. С. 248–249; Ромадин М. Хаммер. Москва: Гелеос, 2004. С. 192, 196–197; Егорова Т. Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006. С. 80–81; компакт-диск «Andrei Tarkovsky, Arseni Tarkovski. Père et Fils», 2010, запись компании «Master Klass» (издана во Франции).