**Анализ фильма «Солярис» Стивена Содерберга как экранизации романа Станислава Лема и ремейка фильма Андрея Тарковского**

Каюмова Нигина Абулкосимовна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,   
Москва, Россия

Массовый западный зритель услышал о «Солярисе» Тарковского, возможно, поздно, в связи с третьей, голливудской экранизацией «Соляриса» Стивена Содерберга (2002; рецензии на этот фильм непременно упоминают экранизацию Тарковского). И большинство англоязычных работ, которые нам удалось изучить, анализируют различия между Тарковским и Лемом, обязательно включая в сравнение фильм Содерберга. Например, свою статью Мириам Джордан и Джулия Халадин полностью посвящают сравнению Хари Тарковского и Реи Содерберга. Роман Лема для них оказывается лишь фабульной основой реальности, которую интегрируют в свои художественные кинокартины два режиссёра: «Within their respective versions of Solaris, Tarkovsky and Soderbergh adapt Lem’s text as a model upon which the simulated reality of their narratives are based» [Jordan, Haladyn: 267]. Сдвигая фокус с противостояния Земли и Соляриса как возможного дома для человечества на частную жизнь героя, Содерберг рассказывает свою историю. Режиссер переносит фабулу в сферу, близкую ему как автору и зрителю массовой культуры.

В «Солярисе» Содерберга (сценарий написан самим режиссером) при всей соответствующей фантастичности сюжета последовательно выстроены множество параллелей с сюжетом и кругом идей «Соляриса» Тарковского. Несмотря на попытки режиссера преподнести в медиа свой фильм в качестве экранизации, тщательно следующей за романом, уже в период производства фильма «Солярис» Содерберга воспринимался как ремейк предыдущей экранизации. Оказавшись между адаптацией Тарковского и противоположным ей литературным оригиналом Лема, мы не можем не поместить «Солярис» 2002 года в треугольник взаимосвязи с обоими произведениями.

Фигура Тарковского в сознании отечественного зрителя очень самостоятельна: в работе с литературным оригиналом режиссер осуществляет оригинальную авторскую интерпретацию, преодолевая привычную для нашего представления об экранизациях «вторичность». Таким образом, создавая свою версию «Соляриса», Содерберг, как мы полагаем, вынужден учитывать два предшествующих самостоятельных произведения.

Известно категоричное мнение Тарковского о порочности чрезмерного обилия технических, научно-фантастических декораций. Уподобляя прилунение космического самолета посадке пассажиров в трамвай, Тарковский будто бы пытается преодолеть эффект остранения, обязательно возникающий из-за специфики научной фантастики. Однако у Тарковского станция на Солярисе и Океан все же оказываются более проработаны в художественном плане, нежели у Содерберга. Если у Тарковского благодаря большой сцене видео-рапорта Бертона, а также за время, посвященное в фильме изображению вида за бортом станции, Океан приобретает форму и становится — нет, не одним из главных, как у Лема, — но второстепенным персонажем кинокартины, то у Содерберга космическая станция оказывается условным пространством, при этом весьма знакомым по западным научно-фантастическим фильмов: минималистичные комнаты, реальные размеры которых не передаются на экране, бело-синее холодное освещение, преобладание металла в декорациях. Станция у Содерберга — всего лишь повод для изоляции героев, где автор оставляет их наедине с необъяснимыми явлениями Океана и не отпускающим прошлым. Кроме того, как и Тарковский, Содерберг не передаёт освещение двух Солнц Соляриса, а сам Океан скорее походит на межзвездное облако, а не огромное водное пространство.

Авторы каждой из адаптаций выбирают главный приём, придающий их фильму целостность субъективного взгляда. В «Солярисе» Содерберга то же ощущение от космической станции как фона, незначительного по меркам научной фантастики, происходит за счет частых вставок, флэшбеков о прежней жизни Криса с женой. Подобный ход у Тарковского — привычная для него граница сна и субъективного воспоминания.

Цитируя произведения искусства, оба режиссера делают мир Соляриса более земным. В фильме Содерберга таким произведением искусства становится стихотворение Дилана Томаса «А смерти ничего не унаследовать…», звучащее трижды и эмблематизирующее отношения Криса и Реи. Впервые оно появляется в воспоминаниях о зарождении любви и дальше оказывается на вырванном листе в руках погибшей Реи, как посмертная записка. Этот же лист находит Рея на станции среди вещей Криса.

При всем различии между фильмами, оба они впоследствии оценивались в их соотнесенности с романом; так, Э. Гомель пишет: «”Солярис” имел несчастье привлечь внимание двух самых выдающихся режиссеров двадцатого века. Хотя две экранизации романа, Тарковского и Содерберга, принесли роману международную известность, они также серьезно исказили его смысл» [Gomel: 195]. Как известно, Лем критиковал оба фильма и не отказывался узнавать в них свой придуманную им историю.

Фильм Содерберга показывает сентиментальную любовь в космосе. Режиссер отказывается от возможностей, предлагаемых компьютерными технологиями, которые могли бы создать визуальный эквивалент потрясающего изображения Океана у Лема, изображения, казалось бы, потенциально такого кинематографически эффектного.

Мистические рассуждения Тарковского, обращенные к печальной исторической судьбе Матери-России, вряд ли вообще имеют какое-либо отношение к научной фантастике, инопланетянам, эпистемологии или этике. Оба фильма, по мнению романиста, неудачны, поскольку упускают суть оригинала. Но интересный вопрос, который Лем не задает, заключается в том, почему оба режиссера выбрали именно «Солярис».

Ответ в том, что «Солярис» — это в каком-то смысле роман о любви, раскаянии, памяти и истории, поскольку все это — аспекты человеческого бытия.

**Источники и литература**

1. *Jordan M., Haladyn J.J.* Simulation, Simulacra and Solaris // Film-Philosophy. 2010. №14.1. С.253-273.
2. *Gomel E.* Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism. London, 2014.