

Научная статья
УДК 140.8:791.43/45
<https://doi.org/10.24158/fik.2022.6.2>

Опыт приближения к семиотическому измерению метафизики фильма «Солярис» А. Тарковского

Яна Александровна Афанасенко

Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия,
blyambimbombam@mail.ru

Аннотация. Предметом исследования являются средства киноязыка фильма «Солярис». Цель исследования: показать, как с помощью анализа средств киноязыка, можно обнаружить неочевидное авторское сообщение. Задачи: выявить связь между философским и семиотическим подходом; охарактеризовать особенность семиотического подхода к анализу фильма; дать вариант семиотического анализа основных средств киноязыка фильма «Солярис». Авторское сообщение в фильме «Солярис» – это идея вечности и красоты земных ценностей (Земля, дом, семья, любовь), это идея греха и его искупления, это идея ответственности человека перед неизвестным, с которым он вступает в контакт, перед близкими и самим собой. Применение семиотического подхода в анализе авторских фильмов это возможность по-новому, языком кинематографа актуализировать антропологическую проблематику, связывающую зрителя не только с авторским сообщением, но и с его собственной духовной реальностью.

Ключевые слова: экзистенция, символические формы культуры, языки культуры, семиотический подход, символ, знак, сообщение, звук, цвет, деталь кадра

Для цитирования: Афанасенко Я.А. Опыт приближения к семиотическому измерению метафизики фильма «Солярис» А. Тарковского // Общество: философия, история, культура. 2022. № 6. С. 18–27. <https://doi.org/10.24158/fik.2022.6.2>.

Original article

The Experience of Approximation to the Semiotic Dimension of Metaphysics of A. Tarkovsky's "Solaris" Film

Yana A. Afanasenko

Perm State National Research University, Perm, Russia,
blyambimbombam@mail.ru

Abstract. The subject of the research is the means of cinema language of the film "Solaris". The purpose of the study: to show how, by analyzing the means of cinema language, one can find an unobvious author's message. Tasks: to identify the relationship between the philosophical and semiotic approach; to characterize the peculiarity of the semiotic approach to the analysis of the film; to give a variant of the semiotic analysis of the main means of cinema language of the film "Solaris". The author's message in the Solaris film is the idea of eternity and beauty of earthly values (Earth, home, family, love), this is the idea of sin and its atonement, this is the idea of a person's responsibility to the unknown, with whom he comes into contact, to relatives and himself by myself. The use of a semiotic approach in the analysis of auteur films is an opportunity, in a new way, in the language of cinema, to actualize anthropological issues that connect the viewer not only with the author's message, but also with his own spiritual reality.

Keywords: existence, symbolic forms of culture, languages of culture, semiotic approach, symbol, sign, message, sound, color, frame detail.

For citation: Afanasenko, Ya. A. (2022) The Experience of Approximation to the Semiotic Dimension of Metaphysics of A. Tarkovsky's "Solaris" Film. *Society: Philosophy, History, Culture*. (6), 18–27. Available from: [doi:10.24158/fik.2022.6.2](https://doi.org/10.24158/fik.2022.6.2) (In Russian).

Философское постижение человека, вопросы о его сущности и смысле бытия, связанные с историей его самосознания, может быть, согласно М. Шелеру (Шелер, 1993), присущим каждой эпохе, т. е. всевременным, а может, если опираться на рассуждения М. Бубера, быть выражением экзистенциального самочувствия человека, остроты переживаемого им одиночества и неустроенности, что свойственно далеко не каждому времени, а только необжитому и неблагополучному: «В истории человеческого духа я различаю эпохи обустроенности (Behaustheit) и бездомности (Hauslosigkeit). В эпоху обустроенности человек живет во Вселенной как дома, в эпоху

бездомности – как в диком поле, где и колышка для палатки не найти. В первую эпоху антропологическая мысль – лишь часть космологии, в другую – приобретает особую глубину, а вместе с ней и самостоятельность» (Бубер, 1995: 3). «Солярис» А. Тарковского – фильм об обретении Дома: это дом, который построил отец Криса в память о доме деда, это память о родительском доме, которую Крис несет в себе и которая включает и воду, и водоросли, и деревья, и любовь, и шорох листьев в шумящих полосках бумаги, приклеенных к вентилятору на станции, и, конечно, это Земля, земное, то, что делает человека человеком.

Философско-антропологическое мышление, ставящее вопросы о смысле существования на профессиональном уровне, является уделом немногих, но экзистенциальная проблематика не ограничена подобными рамками, и в современном мире, все более дегуманизирующемся и технократизирующемся, возвещающем устами Ж. Бодрийера о конце антропологии, «которая тайным образом конфискована машинами и новейшими технологиями» (Бодрийер, 2000: 8), она оказывается путеводной нитью, могущей вернуть человека к себе, к его индивидуальному смыслу и чувству жизни.

В работе «Человек в поисках смысла» В. Франкл пишет: «Мы уже говорили, что быть человеком – это значит быть осознающим и ответственным. Человеческая ответственность всегда оказывается ответственностью за реализацию тех или иных ценностей – причем реализацию не только “вечных”, непреходящих, но и “ситуативных” ценностей (по Шелеру)» (Франкл, 1990: 19). В «Солярисе» тема ответственности имеет разные измерения. Это и ответственность вышедшего в Космос человека перед неизвестным, которое, выражаясь словами отца Криса, может быть очень хрупко. И тем не менее, несмотря на хрупкость, Солярис все-таки был подвергнут жесткому излучению. Это ответственность человека за свои реакции в общении с неизвестным, с «гостями». И вместе с тем это ответственность за решение внутреннего конфликта, имеющего отношение к совести.

По Франклу, человек может отказаться от ответственности и не реализовывать присущие исключительно его жизни «ситуативные» и вечные ценности, которые оказываются не только требованием, но и благословением в случае их осуществления. Поступая так, человек отказывается от возможности быть человеком. Следствием такого выбора становятся самоотчуждение, апатия и духовное ооченение.

Однако если человек все же берет на себя ответственность за реализацию собственной жизненной задачи, в какой-то степени находит ответ на вопрос о смысле своего бытия, – это может поставить перед ним еще больше вопросов, обнажая беспредельность и вариативность антропологической проблематики, неиссякаемость антропологических образов в общечеловеческой культуре. Существенная часть этих образов имеет истоком мифологические, религиозные и философские традиции.

В современном мире одним из таких направляющих философское самопонимание человеческих образов является предложенный Э. Кассирером *animal symbolicum*, более точно характеризующий природу человека, нежели *animal rationale*, и являющийся, по нашему мнению, альтернативой провозглашающему конец человечества трансгуманизму с его вариациями появления постчеловека: киборга, клона, мутанта, человека-машины. «Солярис» Тарковского о человеке и о человечестве, о том шаге, который оно еще не сделало, и, если не сделает, то проект трансгуманизма, на наш взгляд, окажется более чем реальным. Вот, что говорит об этом шаге Тарковский: «Мне кажется, что человечество дошло в своем прогрессе, в процессе познания до такого порога, когда от него требуется не только здравый смысл и не только традиционная форма восприятия действительности. Сейчас от человека требуется перейти на более высокий нравственный уровень. То есть необходимо понять, что духовный мир человека, его внутренняя конституция должны же когда-то начать играть решающую роль в общении между людьми. В соответствии с развитием деятельности материальной... Это два параллельные движения потребуют уравновесить друг друга... И я считаю, что рано или поздно... я не знаю – существование какой-то целой научной проблемы и ее решение будет зависеть от душевных качеств человека... Иначе это приведет к страшным духовным срывам»¹.

Согласно Кассиреру, рациональный человек ограничен биологическими и практическими интересами, его жизнь лишена доступа к «идеальному миру», который, как кристалл, открывается разными гранями: языком, мифом и религией, философией, наукой, искусством. Такого человека Кассирер уподобляет узнику платоновой пещеры, несвободному в своем бытии и лишен-

¹ Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» (выступление перед зрителями; Восточный Берлин, март 1973 г.) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html> (дата обращения: 02.05.2022).

ному возможности построить собственный «идеальный мир». Разделяя это утверждение, мы добавим, что лишенная символической сущности жизнь замыкает человека на повседневной реальности, потребительской в сегодняшней своей сути и отчуждающей человека от присущих только ему индивидуальных ценностей, вечных и ситуативных. Она говорит с ним на языке знаков рекламы, предлагает отвечающую модным тенденциям симуляцию жизни, превращая человеческое существование если не в симулякр, то в лишенное личного содержания, смысла бытие.

Символ же, имея прямое отношение к идеальному миру, напротив, открывает человеку смысл. Обогащая жизнь символическим культурным содержанием, он устанавливает связь с душой, сознанием и бессознательным человека, позволяя ей обрести свой уникальный голос в культуре, говорить на ее языках.

Языки культуры, или знаково-символические системы, становятся в данном случае как проводниками индивидуальных смыслов, так и сообщают другим нечто, обретающее в идеальной реальности надындивидуальный характер и в силу этого могущее стать созвучным многим людям по причине обретенной универсальности.

Следуя логике Кассирера, отнесшего к символическим формам культуры наряду с религией, философией и наукой искусство, мы ограничим знаково-символические системы сферой художественного творчества (кино, музыка, фотография, архитектура, танец и др.). Однако при этом отметим, что не всякое искусство обладает той силой воздействия на человека, которая, по словам Ю. Лотмана, заполняет не только ячейки его памяти, но и перестраивает структуру его личности. По-разному реализуя экзистенциальную потребность в символическом смысле, люди обращаются к произведениям искусства еще и потому, что оно, по словам Кассирера, «один из путей, ведущих к объективной точке зрения на вещи и человеческую жизнь; это не подражание реальности, а ее открытие» (Кассирер, 1998: 608–609). С другой стороны, такое искусство представляет собой «истинное проявление нашей внутренней жизни» (Кассирер, 1998: 639). Открывая для себя реальность, человек не просто приобщается к символическому смыслу, он, согласно Кассиреру, последовательно самоосвобождается и создает собственный идеальный мир. В этом мире идеи и ценности, сопряженные с определенным идеалом, играют конституирующую роль и оказывают влияние как на творца, так и на того, кто воспринимает его творение.

Как ухватить эту символическую составляющую влияния искусства на человека? Через изучение каких механизмов воздействия можно выйти к авторским смыслам, заложенным в произведении, но не всегда очевидным? Эти вопросы с неизбежностью вводят нас в пространство коммуникации, где авторское сообщение оказывается в фокусе внимания и должно быть расшифровано, а произведение искусства рассматривается как коммуникативный акт, в котором проблема понимания, освоение авторских смыслов, выходит на первый план.

Отношение к творчеству А. Тарковского неоднозначно: для одних он гений, а его фильмы – шедевры, для других неинтересен, нуден, непонятен и чужд. На наш взгляд, проблема понимания его насквозь символических фильмов решаема, однако ощущение чуждости все же может остаться, если нет соответствующего экзистенциального запроса. Этот запрос не обязательно осознаваем. Но когда он есть, авторское сообщение вряд ли останется без внимания: что-то да обязательно зацепит и, прежде всего, на эмоциональном уровне. Как пишет Ю. Лотман, «все, что мы замечаем во время демонстрации фильма, все, что нас волнует, на нас действует, – имеет значение. Научиться понимать эти значения столько же необходимо, как для того, кто хочет понимать классический балет, симфоническую музыку или любое другое – в достаточной мере сложное и имеющее традицию – искусство, необходимо овладеть системой его значений» (Лотман, 1073: 12). В этом, по мнению Ю. Лотмана, состоит сущность и задача семиотического подхода к фильму. Именно семиотический подход позволяет выявить механизм воздействия кинотекста на человека, где центральную роль играет значение, или на языке семиотики – означаемое, обнаруживаемое с помощью означающих.

Сразу отметим, что существуют разные семиотические подходы к анализу кино. Концептуальное отличие в этом вопросе Р. Барта от Ю. Лотмана, например, состоит в том, что для первого киносемиология не имеет никакого отношения к символической, она является семиологией аналогий: «Наша киносемиология не опирается ни на какой код; она изначально рассматривает зрителя как бескультурного и стремится предъяснить ему полную имитацию означаемого... Кинематографист обречен воссоздавать «псевдо-физис»; он волен умножать означающие, но не делать их редкими или абстрактными; у него нет права ни на символ, ни на знак (в смысле немотивированности) – только на “аналог”» (Барт, 2003: 198–199).

Семиотический подход Лотмана, напротив, предполагает думающего, понимающего зрителя, причем важнейшим условием понимания становится освоение киноязыка, дающего представление о кино как процессе познания жизни. Вот что он пишет: «Только поняв язык кино, мы

убедимся, что оно представляет собой не рабскую бездумную копию жизни, а активное воссоздание, в котором сходства и отличия складываются в единый, напряженный – порой драматический – процесс познания жизни» (Лотман, 1973: 2). Не зная киноязык, зритель не сможет включиться в этот процесс познания и, не понимая закодированного автором сообщения, заскучает.

Также в семиотической системе Лотмана наличествует структурная позиция, именуемая «символ»: «Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило культурно более ценного, содержания» (Лотман, 1992: 191). Понимание символа Лотманом созвучно кассиреровскому. И в то же время оно имеет прямое отношение к отечественному культурному контексту, т. к., по словам ученого, соотносится с интуитивно данными нам собственным культурным опытом представлениями.

Ценностный аспект является у Лотмана важной частью семиотического подхода, он сопряжен с символическим содержанием текста. Ценность этой информации обусловлена свободным выбором мастера, превращающего образы мира в знаки и таким образом создающего иную органику жизни: «...то, что в объекте обусловлено автоматизмом связей материального мира, в искусстве становится результатом свободного выбора художника и тем самым приобретает ценность информации» (Лотман, 1973: 4).

Опираясь на труды Ю.М. Лотмана «Семиотика культуры и понятие текста», «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», «Символ в системе культуры», наметим основные, имеющие отношение к символической реальности положения семиотического подхода и предложим версию семиотического анализа одного из самых метафизических (экзистенциально-нравственная проблематика), религиозных (хоральная прелюдия И.-С. Баха, «Троица» А. Рублева) и одновременно научных («Безгранично ли познание и должно ли оно опираться на нравственность?») по своей проблематике фильмов А. Тарковского – «Солярис».

В работе «Семиотика культуры и понятия текста» представляют интерес два момента: определение текста и характеристика социально-коммуникативной функции текста. Понимание текста как сообщения, которое как минимум должно быть дважды закодировано, т. е. принадлежать разным языкам, содержащим многообразные коды, дает доступ к символическому ресурсу, если таковой имеется. Специфика социально-коммуникативной функции состоит в значимости авторского сообщения и роли культурной традиции.

Наличие сообщения, устанавливающего связь между адресантом и адресатом, является, на наш взгляд, объектом семиотического анализа кино. С этой точки зрения «Солярис» представляет собой, в первую очередь, авторское сообщение. Это означает, что понимание фильма не может быть тотально произвольным, не учитывающим авторский контекст. Здесь авторские значения являются ориентирами, которые позволяют прочесть сообщение. В нашем случае – через означающие: музыку и шум, живопись и природу, цвет и детали кадра.

Что касается обусловленности сообщения культурной традицией, с которой аудитория входит в общение, то, на наш взгляд, идентифицировать ту или иную культурную традицию можно, если адресат имеет хоть какое-то представление о символических формах культуры, например, в кассиреровском или ином их освещении. «Солярис» насыщен ссылками на религиозную, художественную, научную, философскую традиции. Понимание того, в каких традиционных контекстах бытует означающее помогает адекватному постижению означаемого. Так, в сцене, где Хари и Крис остаются в библиотеке, детали картины «Охотники на снегу» Брейгеля в начале сопровождаются космическими и земными шумами, а затем – звуками Хоральной прелюдии И.-С. Баха. Эти шумы и музыка передают сообщение о ценностях земной жизни – Земле, доме, любви, – которые в таком надмирном музыкальном окружении кодируются как вечные.

По Лотману, функция текста призвана обслуживать определенные потребности того, кто создает этот текст. Потребность высказаться, вписать свое сообщение в культурный ареал, донести его до адресата, является, по-нашему мнению, потребностью любого творца. В труде Х.В. Янсон, Янсон Энтони Ф. «Основы истории искусств» дается интересное объяснение этому феномену: творческий процесс не закончен, пока произведение не увидит зритель. Вот, что мы читаем: «Но творческий процесс включает в себя необходимый завершающий этап: произведение искусства должны увидеть и оценить зрители – лишь тогда его рождение можно будет считать состоявшимся. Для художника недостаточно удовлетворить самого себя: он хочет видеть реакцию других» (Янсон, 1996: 14). Иначе говоря, для того чтобы нечто в сфере искусства начало бытийствовать, необходим сторонний наблюдатель.

Мы разделяем суждение Ю.М. Лотмана о том, что именно искусство «с его принципиальной многозначностью, в принципе, порождает только тексты» (Лотман, 1992: 137). И утверждаем, что фильм «Солярис» обладает высочайшей степенью текстового значения, предельно насыщен ин-

формацией и в силу этого действительно является произведением искусства, культурным текстом, уже по самой своей природе имеющим признаки и ценности, и истинности. Ему присуща та самая дополнительная, требуемая художественной культурой выраженность, которая осуществляется средствами киноязыка. Именно средства киноязыка, любая единица текста (зрительно-образная, графическая, звуковая), являются, на наш взгляд, предметом семиотического анализа. Но исследуются они не сами по себе, а как механизм воздействия на зрителя.

Искусство начинается с того, что художник имеет огромное количество возможностей выбора, как отобразить объект. На языке семиотики это означает, что все, что мы видим в «Солярисе», неслучайно, и кадры, и предметы в них – все является частью одного обширного повествования о чем-то очень важном для режиссера.

Начнем с анализа тех средств киноязыка, с помощью которых достигается правдивость изображаемого.

Тихое журчание воды, размеренно колышущиеся в ней водоросли, трава, окружающая главного героя в начале фильма, с семиотической точки зрения обязательно несут в себе важную информацию, закодированное сообщение. Это не просто вода, водоросли и трава, особенно если учесть кольцевую специфику повествования, когда в последних кадрах режиссер вновь возвращается к знакомому пейзажу, – это особая атмосфера, это знак, отсылающий к некоему символическому содержанию, разгадать которое можно, последовательно разбирая транслируемое сообщение.

В данном случае естественный пейзаж, как и все, что в дальнейшем появляется в кадрах, является результатом сознательного творческого акта художника. Даже звуки природы здесь – творение Э. Артемьева, а не механически воспроизведенный естественный природный фон. Вот, что вспоминает о Тарковском Э. Артемьев: «Он говорил затем, что кино пока не имеет своего языка, что кино – это просто чистая пленка и время. Короче, долго и хорошо рассказывал, как ему не нужна киномузыка – все эти увертюры, главные темы, лирические песни... “Только атмосфера, только организация звуков и шумов... Читай сценарий, смотри отснятый материал и попытайся определить, в каких местах нужна музыка. А я потом тебе скажу, где считаю ее действительно необходимой”»¹.

Подчиняя своему замыслу звук и цвет, режиссер также освобождает их от технического автоматизма и превращает не просто в художественные средства, а в механизм воздействия на зрителя. И цвет, и звук становятся художественно мотивированными и обусловленными как выбором режиссера, так и предшествующим художественным опытом, типами художественных кодов, когда, например, многоцветие, красота, жизненное богатство земной реальности передается в «Солярисе» цветной пленкой.

Еще один любопытный нюанс, правдоподобие повествования, несмотря на то что фильм формально относится к научно-фантастическому жанру, достигается с помощью монтажа черно-белых и цветных кадров. На наш взгляд, Тарковский сознательно усложняет киноповествование, вводя черно-белые кадры с историей пилота Анри Бертон. Являясь отсылкой к заэкранной реальности, эти кадры обнаруживают объективность происходящего, оказываются хроникой, документальным сообщением о событиях на Солярисе, побуждая зрителя переживать настоящую всего: и экранного, и заэкранного повествования. По сути, то, что мы наблюдаем в этой смене кадров, есть ни что иное, как сообщение о том, что видимое на экране имеет самое отдаленное отношение к фантастике, напротив, именно земная реальность, бытие человека, его экзистенция выходят на первый план.

Показания Бертон – это ложь или правда? Еще одна особенность монтажа цветных и черно-белых кадров состоит в том, что он, отделяя сюжетное повествование, относящееся к Крису, от заэкранного, документального, связанного с отчетом Бертон о полете над Солярисом, создает напряжение, нерв между скептически настроенным по отношению к соляристике Крисом и видевшем нечто на Солярисе, но не знающим, что с этим увиденным делать, Бертоном. Да, он что-то видел, но пленку, которую он предъявил в качестве свидетельства – еще одна отсылка к заэкранной, объективной, реальности и усиление ее значения, – оказалась бездоказательной. «Содержание галлюцинаторного комплекса», почти ничему не соответствующие, – так были оценены сообщения Бертон.

Перейдем к следующей важной для понимания сюжета фильма с точки зрения семиотического анализа детали. Когда Берто, волнуясь, рассказывает о своем полете над Солярисом, на

¹ Петров А. Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») [Электронный ресурс]. URL: <http://www.edwardartemiev.ru/site/edwardartemiev/kazdyj-celovek-vselennaa-intervu-stati/arkadij-petrov-e-artemiev-i-andrej-tarkovskij-muzyka-v-filme-mne-ne-nuzna> (дата обращения: 02.05.2022).

стене за ним мы видим изображения Циолковского и Гагарина. В один из моментов он оборачивается и продолжает рассказ, но людей, к которым он обращается, мы не видим, зато видим Циолковского и Гагарина. Эта зрительно-образная единица текста может быть понята, с одной стороны, как обращение к свидетелям, которые не дадут соврать, с другой – как линия преемственности между реально существующими людьми, имеющими отношение к Космосу. Гагарин первым вышел в Космос, Бертон – первый, с кем эта иная форма жизни вошла в контакт. А вот Циолковский, настаивая одним из первых на необходимости освоения Космоса, – и здесь переключка с мыслями Тарковского – также указывал на значение нравственности: «человечеству предстоит... идти вперед и прогрессировать – в отношении тела, ума, нравственности, познания и технического могущества» (Циолковский, 1993: 278).

Бертон похож на птицу в клетке – очередной кинознак («птицы в клетке»), появляющийся в беседе Бертон с отцом Криса и фиксируемый на доли минуты, когда он стоит у окна, – также несвободен. Ничто не случайно в фильме, и зрительно-образный, графический и звуковой ряд сообщают о его героях очень многое.

Бесконечное шоссе, по которому едет Бертон, то ныряющее в тоннель, то выносящее его машину на такую же сжатую зданиями мегаполиса поверхность, шум колес, металлические, скрежещущие, нарастающие хаотично и вклинивающиеся в него звуки, – все это является выражением внутреннего, напряженного, эмоционально «неживого» по контрасту с природным окружением его друга, отца Криса, состояния Бертон, так и не покинувшего его после злополучного рапорта и Встречи с сыном погибшего, сыгравшей, если учесть нравственный характер проблематики фильма, роковую роль в его дальнейшей жизни.

Фильм начинается музыкой И.-С. Баха. То, что в отношении фильма «Чувство» Лукино Висконти обозначил Лотман, применимо и к фильму «Солярис». Перефразируя Лотмана, можно сказать, что музыкальная атмосфера «становится системой, в которой кодируются характеры героев, сюжет». От себя добавим, что кодируются не только они, но и название фильма, и имя автора, по роману которого фильм был снят, и имена сценаристов, и всех, принявших участие в создании фильма, включая, конечно же, имена актеров, идущие в титрах в самом начале фа-минорной хоральной прелюдии.

Что именно кодируется, а значит, имеет прямое отношение к символическому контексту, создает атмосферу фильма, рассмотрим дальше.

Хоральная прелюдия фа минор BWV 639 для органа была написана Бахом на тему хорала «К тебе взываю, Господи Иисусе Христе». Можно, конечно, утверждать, что восприятие произведений Баха в светской культуре вышло за пределы религиозной интерпретации, стало лирикой, однако три факта не позволяют этого сделать по отношению к «Солярису». Первый факт – Тарковский был человеком верующим, следовательно, наименее вероятно, что содержание хорала и его музыкальная обработка остались бы в плоскости лирики и не подняли религиозный контекст. Второй факт – Бах был любимым композитором Тарковского, чья музыка, по его словам, выражала Вечность. Тарковский как-то заявил: «...вообще-то мне музыка в фильме не нужна, мне нужны шумы природы... Я мечтаю снять фильм без музыки. Музыка мне нужна лишь в тех моментах, когда нет средств, чтобы языком кино это вытянуть»¹. Чем не семиотическая составляющая фильма? И третье – «Солярис» получил премию протестантской и католической церковью за божественное начало в фильме.

Что «вытягивает» музыка Баха? Обратимся к хоралу. Если придерживаться музыкальной классической традиции, нужно иметь в виду, что назначение прелюдии – напомнить прихожанам мелодию хорала и создать возвышенное и молитвенное настроение. Неторопливый, размеренный темп прелюдии словно замедляет течение времени, создает особую атмосферу, в которой устанавливается связь с Богом, осуществляется общение с ним.

Хорал «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» был написан Иоганном Агриколой около 1529 г. Его полный текст, и это очень важно для понимания «вытягиваемого» смысла, таков: «К тебе взываю, Господи Иисусе Христе! Прошу, услышь мои мольбы, Даруй мне благодать Твою, Не дай мне пасть духом, Истинной веры, Господи, молю. Даруй мне, Господи, истинной веры. Чтобы я жил для Тебя, Помогал ближнему, И нес слово Твое»². О чем этот текст? Он о просящем обращении к Богу, испытаниях души, необходимости в этих испытаниях веры, служении Богу и ближнему. Космическая станция на Солярисе – это пространство испытаний, искушений, нравственного вы-

¹ Кофырин Н. Солярис – мир гения Андрея Тарковского. [Электронный ресурс]. URL: <https://subscribe.ru/group/1000-geniev-mir-vne-shablonov/5825222/> (дата обращения: 02.05.2022).

² И.С. Бах – Э. Артемьев. Земля («Солярис») [Электронный ресурс]. URL: <https://iskusstvozvuka.livejournal.com/127727.html> (дата обращения 02.05.2022).

бора, и музыка Баха являет все это содержание, обозначенное в названии «К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе». Именно эту мысль Бах выражает на языке звуков, мелодии, и она лейтмотивом проходит через весь фильм, закольцовывая его сюжет.

В обработке Э. Артемьева мелодия хорала также передает богатую эмоциональную насыщенность и глубину, являясь «одним из воплощений вневременной баховской концепции – блуждания по мирам потерянной (греховной) души»¹. Ткань произведения включает три голоса, каждый из которых символичен. Тихий бас символизирует течение времени, бренность, мимолетность всего существующего, пусть и прекрасного, – домашняя съемка, где родители Криса и сам Крис, и Хари в окружении завораживающих пейзажей. Верхний голос, передающий тему хорала, – это одинокий, находящийся за пределами чувственности, страстей, моральных оценок и выборов, голос, взывающий к Богу, голос измученного страданиями, опустошенного их предельностью сердца. И навевающий вечный сон успокаивающий и оставляющий все земное средний голос прелюдии. Единство этих трех голосов-символов – Времени, отрешенной от земного молитвенной просьбы и Вечности – является кодом, понимание которого объясняет поведение не только главного героя, но и многих персонажей киноповествования, и это понимание также вбирает в себя людей, благодаря которым фильм появился. Здесь словно размывается, исчезает граница между миром условным, искусством, и реальностью, и главные герои, и создатели, и актеры фильма оказываются в одной системе духовных координат, где все они – одинокие на своем пути к покаянию и искуплению души, если и открывающиеся Богу ли, Солярису, то без надежды на чудо и безвозвратно в прямом и в переносном смысле, как это сделал Крис.

В конце фильма прелюдия прирастает новым смыслом. В нее вплетаются металлические, космические звуки, символизирующие Солярис. И когда мы вновь видим водоросли, Криса, стоящего меж голых деревьев у застывшего озера, отца в доме, не замечающего падающих на него сверху струй воды, и снова – Криса, в изнеможении прильнувшего к окну, видим лежащий перед ним тот самый, обросший собственной символикой и ставший семиотическим знаком, кейс из-под шприцов, когда мы наблюдаем образ стоящего перед отцом на коленях сына, образ, отсылающий к Рембрандту и еще дальше – к библейской притче о блудном сыне, – именно благодаря этим инородным, пугающим своей какофонией звукам, мы понимаем, что происходит. Крис остался на Солярисе искупать вину перед отцом. И наблюдая то ли облака, то ли туман, застилающий землю, поднимающийся над ней, изменения земли, превращающейся в островок на поверхности огромного неведомого океана, мы понимаем, что путь покаяния и искупления может быть бесконечен.

Борьба за достоверность, доверие к экрану, о которой писал Лотман, связана не только с цветом и звуком, нас может тронуть любая деталь в кадре, а у Тарковского они все имеют значение, и тем самым вызвать доверие. Кадр как сообщение и деталь кадра, говорящая нечто о герое или ситуации, – все это также необходимо прочитать и понять, иначе коммуникация не состоится. Повторяемость и величина детали, ее центральное положение в кадре – вот на что мы обратили внимание в ходе нашего семиотического анализа. Водоросли в кадре крупным планом, лицо Матери на фото крупным планом, лицо Хари на фото крупным планом, детали картины П. Брейгеля «Охотники на снегу» и их переключки с деталями домашнего видео, гравюра «Дон Кихот и Санчо Панса», Ухо в каюте Снаута и Ухо Кельвина в конце фильма – их величина здесь действительно свидетельствует о важности детали. Библейское «кто имеет уши слышать, да слышит!» – невольно приходит на ум, когда Крис размышляет о конце жизни, тайне смерти, любви, а в кадре мы видим огромное во весь экран его ухо. Лотман пишет: «...при превращении безграничного пространства в кадр изображения становятся знаками и могут обозначать не только то, зримыми отображениями чего они являются...» (Лотман, 1973: 9).

Что же означает эта коробочка, кейс для шприцов – деталь, кинознак, красной нитью, проходящий через весь фильм? В статье «Проблема значения в кино» Барт акцентирует внимание на особой плотности знаков, которой отличаются начало фильма и его конец, особенно последний кадр. Это связано, например, с тем, что «начало фильма обладает интенсивной объяснительной функцией», и пейзаж, и музыка, и жесты, будучи носителями означаемого, могут быть выразителями некоей идеи, того, что «находится вне фильма и должно быть актуализировано в нем» (Барт, 2003: 198). Кейс актуализирует ситуацию в жизни Криса, которая случилась вне киноповествования, но оказала огромное влияние на содержание сюжета.

Эта ситуация связана со ссорой между Крисом и Хари, ее самоубийством, когда в качестве орудия смерти она использовала шприц с препаратом из коробочки, оставленной Крисом в холодильнике. Действие этого препарата Крис объяснил в свое время Хари. Хари дала понять Крису,

¹ Хоральная прелюдия фа минор И.С. Баха. Прелюдия фа минорспоры с неверующими друзьями». URL: <https://labelik.ru/makeup/horalnaya-prelyudiya-fa-minor-i-s-baha-prelyudiya-fa-minorspori/> (дата обращения 26.05.2022).

что убьет себя. Где-то в глубине души Крис знал, что это правда, но не остановил ее, сочтя возвращение за малодушие, а когда все-таки не выдержал и приехал, было уже поздно. На руке был след от укола.

Сообщение, связанное с кейсом, представляет собой тщательно выстроенный знаковый процесс, и значение детали здесь не маргинально, как пишет Барт, а занимает центральное место в повествовании. Мы наблюдаем кейс как минимум пять раз.

В начале фильма, когда Крис стоит в окружении трав и о чем-то думает, держа его в левой руке. При этом кейс закрыт. Дальше он уносит его с собой. Мы пока не знаем, что это за коробочка, да и не факт, что обращаем на нее внимание. Просто она есть, и Крис почему-то не расстается с ней, прощаясь с Землей.

Второй раз, когда Хари впервые появляется на станции и ищет туфли в рюкзаке Криса. Мы слышим металлический звук падающего предмета, и дальше в кадре, в центре – фото Хари и рядом, также крупным планом, кейс из-под шприцов с уже полуоткрытой крышечкой, словно ящик Пандоры, содержащий некую тайну, имеющую прямое отношение к Хари. Вспомогательная, играющая в паре с кейсом деталь, – порванное на плече платье, которое в дальнейшем откроет след от укола.

В третий раз мы видим кейс, когда Хари ушла, добровольно ради Криса подвергла себя аннигиляции. Но и Крис до того, как жар накрыл его, открывает для себя истину: возможно, все они здесь, на Солярисе, для того чтобы впервые ощутить людей как повод для любви. Потому что до сего дня Земля и человечество были попросту недоступны для любви, а ведь людей так мало в этом необозримом космическом пространстве. «Стыд, – говорит Крис, – вот чувство, которое, спасет человечество».

Закрытый кейс с каплями воды лежит на кресле. Рядом с ним стоит кувшин, из которого мать Криса, пока он был в забытьи, смывала с него грязь. В это время Крис плачет, и мы понимаем, что омовение – еще один знак, традиционное значение которого очищение и связанное с ним в контексте фильма прощение. Хари ушла, и капли воды на кейсе могут также символизировать прощение.

В четвертый раз мы обнаруживаем кейс в центре кадра стоящим на окне после слов Криса о том, что ему остается только ждать: «Чего ждать? Не знаю. Новых чудес?..». Возвращение на Землю вряд ли возможно, т. к. он уже не сможет отдаться новым интересам и знакомствам до конца. Надежды на возвращение Хари тоже нет. Но отказаться ради пусть даже воображаемой возможности контакта с Океаном, которому земная раса десятки лет пытается протянуть ниточку понимания, Крис не вправе. И вот, после слов о чудесах, мы вновь видим кейс, не просто кейс: вся в каплях воды крышка откинута, и из коробочки торчат маленькие зеленые всходы. На наш взгляд, они символизируют и Землю, и преобразование Криса. Это уже не тот «бухгалтер», как назвал его однажды в сердцах отец, это ожившая душа, одинокий странник, продолжающий свой путь уже в совсем ином мире и уносящий память о Земле с собой. И словно в подтверждение этому звучит Бах.

И последний, пятый раз, кейс появляется, когда Крис возвращается домой. Внутри дома, в комнате льется вода на лежащие на подоконнике книги, закрытый кейс из-под шприцов. И кейс, и Крис находятся в центре кадра. Крис видит отца. И мы понимаем, что, переключившись из одной болезненной для Криса ситуации, связанной с Хари, в другую, где важными оказываются его отношения с отцом, кейс становится символом, с одной стороны, греха, не проговоренного, сокрытого, с другой – метафизической Тайны, в которой есть место вряд ли возможным без мук совести страданиям, стыду, любви, грядущему покаянию и очищению.

Мы уже не раз обращали внимание на то, что кинематографическое повествование коммуникативно по своей природе. Лотман пишет: «...кино по самой своей сути – синтез двух повествовательных тенденций – изобразительной («движущаяся живопись») и словесной» (Лотман, 1973:11). Это означает, что киноповествование содержит в себе «ключи», помогающие лучшему его пониманию. К таким «ключам» относятся слово или письмо в изобразительной функции, предметы со словами (например, огромное количество книг в разных эпизодах отсылает к книжной, элитарной культуре, носителями которой являются герои фильма) и фотография, картина, приобретающая свойства слова (например, картины Брейгеля как гимн Земле, постоянное напоминание о ней как о Доме, обжитом и уютном).

Размышляя о внетекстовых связях, историко-культурном контексте фильма, стоит отметить, что Тарковский творил в эпоху, когда атеистическая идеология, материалистическая философия, вера в научно-технический прогресс и разум человека определяли бытие советского человека. Киноязык «Соляриса» ставит под сомнение существующую общественную парадигму научного познания и определения человека исключительно как рационального существа. «Проклятые вечные вопросы», которыми задаются герои фильма, а если не задаются, то невольно оказываются и перед ними, и перед необходимостью так или иначе отвечать на них, – следствие не только утраты чувства

космического, о котором говорит Снаут, но и проявление экзистенции человека, непрекращающегося поиска смысла своего существования. И когда Крис спрашивает: «Послушай, Снаут, за что Он нас так мучает?» – это тоже поиск индивидуального смысла, пусть и остающийся без ответа.

Семиотическое измерение «Соляриса» – это молчаливая, в виде предметов, и звучащая, природно и хорально, Вселенная знаков. Наше приближение к ней – это знакомство с языками А. Тарковского, Э. Артемьева, И.-С. Баха, П. Брейгеля, А. Рублева, языками, отсылающими к символическим значениям, постижение которых позволяет лучше понять, что именно хотел сказать автор своим произведением. «Солярис» – менее всего фантастика и более всего исследование движений души человека в наиболее непростые для него моменты жизни. Это обретение ценностного отношения к Земле, близким, человечеству, которое стало возможным если не через чувство космического, то через призму космического масштаба, заданного Солярисом. «Солярис» – это фильм о нас, и если он находит у кого-то отклик и понимание, значит, Вселенная Соляриса чуть-чуть приоткрылась, и движение в ней, понимание ее и самопонимание – процесс, позволяющий во временном, земном бытии открыть вечные, значимые для человека смыслы.

Список источников:

Барт Р. Проблема значения в кино / в сб. Барт. Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. М., 2003. 512 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-sistema_modu.pdf (дата обращения: 02.05.2022).

Бодрийяр Ж. Америка [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. СПб., 2000. 203 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=108289&p=8> (дата обращения: 02.05.2022).

Бубер М. Проблема человека [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. М., 1995. 464 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=196660&p=3> (дата обращения: 02.05.2022).

Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. 784 с.

Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. Таллин, 1973. 135 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=134093&p=1> (дата обращения: 02.05.2022).

Лотман Ю. М. Символ в системе культуры [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Т.1. Таллинн, 1992. С. 191–199. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600941 (дата обращения: 02.05.2022).

Лотман Ю. М. Текст и функция [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Т.1. Таллинн, 1992. С.133–141. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600941 (дата обращения: 02.05.2022).

Франкл В. Человек в поисках смысла [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. М., 1990. 372 с. URL: <https://www.rulit.me/books/chelovek-v-poiskah-smysla-read-6849-19.html> (дата обращения: 02.05.2022).

Циолковский К.Э. Космическая философия / в сб. Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993. С. 278–281.

Шелер М. Человек и история // THESIS. 1993, № 3. С. 132–154.

Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств [Электронный ресурс]. Подгот. по печ. изд. СПб., 1996. 514 с. URL: <https://bookree.org/reader?file=674253&pg=14> (дата обращения: 02.05.2022).

References:

Bart, R. (2003) Problema znacheniya v kino/ v sb. Bart. R. Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury [The problem of meaning in cinema]. Podgot. po pechatnomu izd. Moscow. 512 p. Available at: http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-sistema_modu.pdf (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Baudrillard, J. (2000) America. Podgot. po pechatnomu izd. Saint-Petersburg. 203 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=108289&p=8> (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Buber, M. (1995) Problema cheloveka [The human problem]. Podgot. po pechatnomu izd. Moscow. 464 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=196660&p=3> (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Cassirer, E. (1998) Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Selected works. Experience about a human]. Moscow. 784 p. (In Russian).

Ciolkovskij, K.E. Kosmicheskaya filosofiya [Cosmic philosophy] / v sb. Russkij kosmizm: Antologiya filosofskoj mysli. Moscow, 1993. P. 278–281. (in Russian).

Lotman, Yu.M. (1973) Semiotika kino i problemy kinoe`stetiki [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Podgot. po pechatnomu izd. Tallin. 135 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=134093&p=1> (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Lotman, Yu.M. (1992) Simvol v sisteme kultury [Symbol in the system of culture]. Podgot. po pechatnomu izd. Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i v 3 t. T.1. Tallinn. P. 191–199. Available at: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600941 (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Lotman, Yu.M. (1992) Tekst i funkciya [Text and function]. Podgot. po pechatnomu izd. Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i v 3 t. T.1. Tallinn. P.133–141. Available at: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600941 (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Frankl, V. (1990) Chelovek v poiskah smysla. [Man's search for meaning]. Podgot. po pechatnomu izd. Moscow. 372 p. Available at: <https://www.rulit.me/books/chelovek-v-poiskah-smysla-read-6849-19.html> (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Sheler, M. (1993) Chelovek i istoriya [Man and History]. THESIS, 1993, № 3. Available at: https://ig-iti.hse.ru/data/987/313/1234/3_3_1_Schel.pdf (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Yanson, X.V., Yanson, E.F. (1996) Osnovy istorii iskusstv [Fundamentals of art history]. Podgot. po pechatnomu izd. Saint-Petersburg. 514 p. Available at: <https://bookree.org/reader?file=674253&pg=14> (accessed: 02.05.2022) (in Russian).

Информация об авторе

Я.А. Афанасенко – кандидат философских наук, доцент, преподаватель кафедры философии, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия.
https://elibrary.ru/author_items.asp?authorid=967988.

Information about the author

Ya.A. Afanassenko – PhD in Philosophy, Associate Professor, Lecturer, Perm State National Research University, Perm, Russia.

https://www.elibrary.ru/author_profile.asp?authorid=967988.