



В день выхода на российские экраны американской версии «Соляриса» Газета напоминает о «Солярисе» Андрея Тарковского публикацией двух интервью. Первое режиссер дал еще до выхода фильма на экран критику Н. Абрамову, второе — беседа с О. Евгеньевой.

Чем, по вашему мнению, объясняется интерес к научной фантастике в кино? Почему вы избрали такой новый для вас жанр, как научная фантастика? Вопросы, которые вы задаете, насколько я понимаю, связаны с одной стороны, с режиссурой, а с другой — со зрителем. Но прежде я хочу объяснить, почему я решил экранизировать «Солярис». Глубина и смысл повести Станислава Лема не имеют отношения к жанру научной фантастики, и попытка ее только за жанр недостаточно. Повесть не только о столкновении с Неизвестным на пути человеческого разума, но и о нравственном воспитании человека в связи с новыми открытиями в области научного познания. Конфликт героя повести Кельвина — в столкновении лицом к лицу со своей материализованной совестью, которая появляется в облике подруги его юности. Кельвин не изменяет тем нравственным нормам, которые считает для себя обязательными. Ибо изменить в этом случае значило бы остаться на старом уровне, даже не пытаясь подняться на новый. И за этот шаг вперед Кельвин жестоко расплачивается. Это-то связь нравственной проблемы с законами движения человеческого разума и создает необходимые предпосылки для жанра научной фантастики.

пусками, через свой субъективный эстетический фильтр. Я бы эту особенность воздействия прозаического описания на читателя назвал эстетической адаптацией. Это — в литературе. В кино каждый отдельно снятый кадр, каждая сцена, эпизод фиксируют действие, пейзаж, лица персонажей. Здесь — не двусмысленное обозначение конкретности, против которой так восстает частный, чувственный опыт зрителя. И в этом страшная опасность быть не принятым зрителями. Кое-кто может возразить, что кино — источник эстетического, неизвестного зрителю, потому и притягивающего. Совсем иначе. Я замечал по себе, что если внешний, эмоциональный строй образов в фильме опирается на авторскую память, на родство впечатлений собственной жизни и таин картины, то он способен эмоционально воздействовать на зрителя. Если же фильм сконструирован только по формулам литературной основы фильма (сценария, акриализуемого литературного произведения), пусть даже в высшей степени убедительно и доброосветно, зритель останется холодным. То есть уж коли ты не способен, объективно не способен воздействовать на зрителя его собственным опытом, как в литературе, то оледует (речь идет о кино) искренне рассказать о своем. «Переплавить» литературное произведение в кадры фильма — значит суметь рассказать с экрана свою версию литературной основы, рассказать свою читательскую версию.

Большинство режиссеров научно-фантастических фильмов считают необходимым воздействовать на воображение зрителей конкретными подробностями быта иных миров или устройства космического корабля, нередко заслоняющими идею фильма. Мне кажется, этим грешит американский фильм «2001: космическая Одиссея» режиссера Стенли Кубрика. Почему-то во всех научно-фантастических фильмах, которые мне приходилось видеть, авторы заставляют зрителя рассматривать детали материальной структуры будущего. Более того, иногда они (как Стенли Кубрик) называют свои фильмы «предвидениями». Невероятно! Мне бы хотелось так снять «Солярис», чтобы на экране не возникало экзотики (технической, я имею в виду). Например, если снять посадку пассажиров в трамвай, о котором мы, допустим, ничего не знаем и никогда его не видели, получится то, что мы видим у Кубрика в эпизоде прилунения космического корабля. Если, скажем, снять прилунение как посадку пассажиров в трамвай в современ-

Действительно, я никогда не думал, что буду ставить картину научно-фантастическую. Однако как-то прочитал роман Станислава Лема «Солярис» и увлекся, понял, что мне его поставить было бы интересно. Впрочем, должен сразу оговориться, что привлек он меня прежде всего не фантастичностью рассказанных событий, не изумляющей неожиданностью сочиненного автором мира. Поразила меня как раз реалистичность автора в разработке ситуации, принципиально возможной, точностью психологических мотивировок в поведении героев, попавших в эту ситуацию. Так что же происходит в романе? Человек встречается в космосе с какой-то новой, доселе ему не известной формой сознания — разве в этом есть что-то невероятное? Ведь космос — это не просто бесконечно распространенное вместилище представлений, закономерностей, уже данных нам на Земле, в нашем земном опыте. В космосе мы столкнемся с качественно неизвестным. И можно только предполагать, только гадать, что за мир нам будет предложен познавать. Наш будущий фильм — не попытка создать зашифрованный, инкогнитообраз существующей реальности, а путь исследования человека, оказавшегося в абсолютно новой, неожиданной для него среде. Это один из аспектов замысла. Развитие научного прогресса открывает перед человеком невиданные возможности. Трудно переоценить значение научно-технической революции, развертывающейся сейчас во всем мире, но тем более важно не дать использовать ее достижения против человека, как это происходит на капиталистическом Западе. Вот почему так нужно уже в нашем сегодня постараться определить те нравственные критерии, те внутренние, духовные ценности, которые окажутся необходимыми и в будущем, вне которых неминуемо будет обратное во благо человеку его же собственные достижения. И вот почему я думаю, что новые научные, технические проблемы, возникающие перед нами в ходе научно-технической революции, ставят перед каждым человеком задачу подняться на иной, более высокий нравственный уровень. Эта проблема тоже поставлена в романе «Солярис», и она нас волнует тоже в силу своей реальности, а не фантастичности.

одна страсть — к преодолению, какое познание жизни не дается без колоссальной затраты духовных сил. На этом пути могут быть тяжелейшие потери, но зато глубже, богаче будут постижения. Чтобы прийти к пониманию законов жизни, осознать в себе и в окружающем лучшее, что составляет красоту и внутреннюю правду нашего существования, нашего бытия (а не только бытования!), для того чтобы остаться верными самим себе, своему долгу перед людьми и перед собой, — все мои герои проходят, должны пройти через напряженную сферу размышлений, исканий и постижений. И чем более глубоко проникнут они в сложность и трудность стоящих перед ними задач, тем значительнее, убедительнее окажется их решимость противопоставить тяжелому и горькому человеческому, светлову, доброву. Вот и теперь, в моем будущем фильме, Кельвин должен сохранить человеческое достоинство в поистине ужасно нечеловеческой трудной ситуации. В этом и есть его нравственный долг, который он выполнит, хотя для этого ему придется многим пожертвовать, многое преодолеть. Чтобы остаться верным себе, своим представлениям о справедливом и добром в мире и в себе самом, ему нужны силы, стойкость, настоящая убежденность, нужен духовный заряд, во внутренней природе, «структуре» которого мы и собираемся разбираться в нашем фильме.

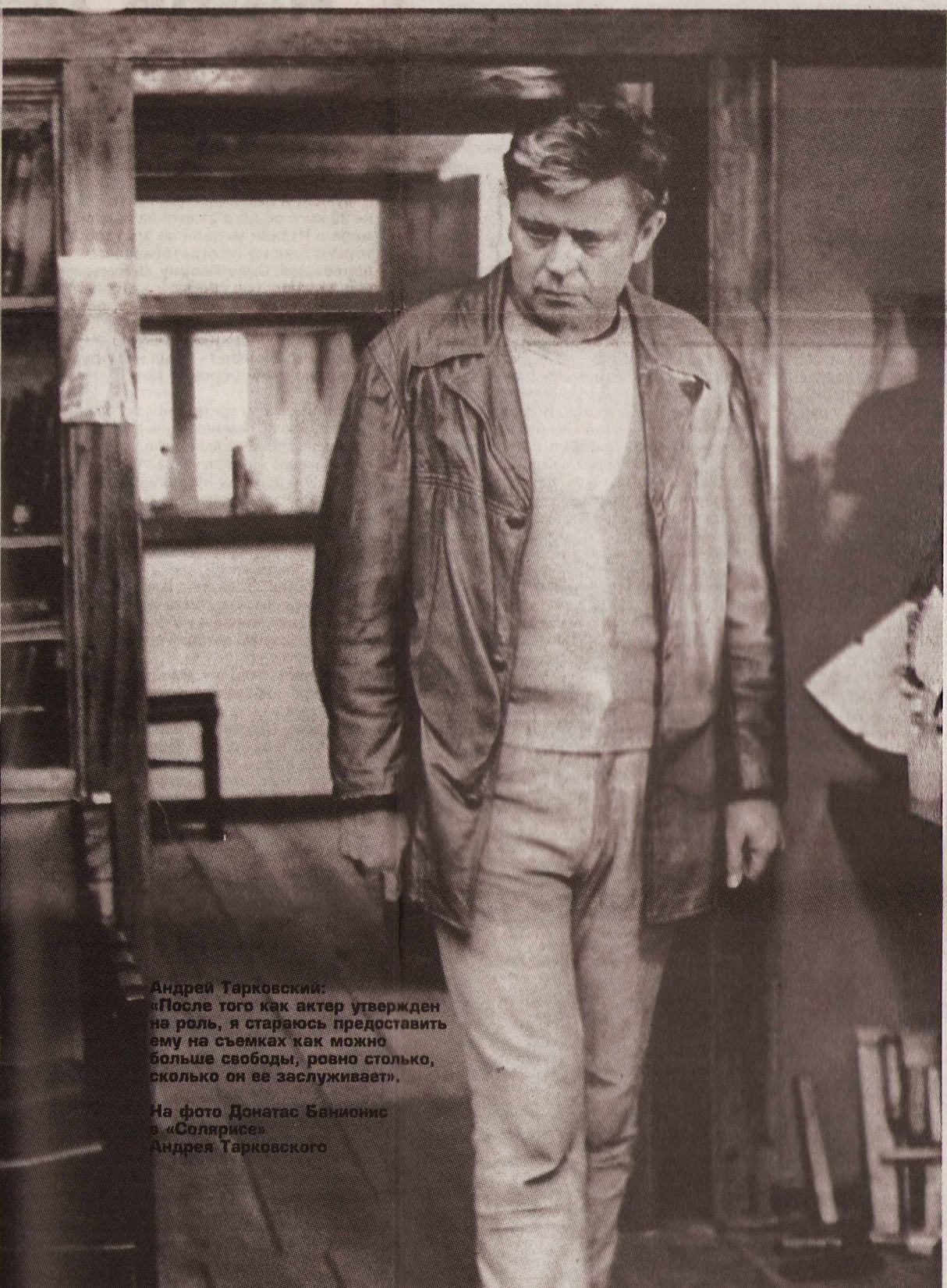
Каковы особенности формы, поэтики будущего фильма? Мне представляется, что в кино главная задача состоит в том, чтобы достигнуть максимальной непосредственности, видимой непосредственности изображения, то есть, условно говоря, безупречной реалистичности повествования. Эту же задачу нам предстоит решать и на этот раз: и оператору В. Юсову, и художнику М. Ромадину. Картина должна быть предельно простой по форме, ни в коем случае не удалять разного рода фокусами и трюками, так называемой «зрелищностью» или настырной «выразительностью» кадра. Хотя фильм и будет цветным.

Но вы же были в принципе против применения цвета в кино? Что делать?.. Уж коли цвет изобрели, приходится думать о том, как его использовать, теперь от этого кино не денешься.

Андрей Тарковский: “следует отделить твердь от воды и не заниматься комиксами”



Андрей Тарковский: «Мне представляется, что в кино главная задача состоит в том, чтобы достигнуть максимальной непосредственности, видимой непосредственности изображения»



Андрей Тарковский: «После того как актер утвержден на роль, я стараюсь предоставить ему на съемках как можно больше свободы, равно столько, сколько он ее заслуживает»

На фото Донатас Банюнас в «Солярисе» Андрея Тарковского

Однако мне не кажется случайным, что близкую вашему творчеству проблему вы решаете в жанре научной фантастики. Может быть, дело в том, что научная фантастика ставит особые условия для кинематографического воплощения? Есть две основные проблемы в моей телеработе. Первая относится к принципам экранизации литературного произведения вообще. Проза обладает особым свойством образно опираться на чувственный опыт читателя. Как бы подробно ни была разработана та или другая сцена, тот или другой эпизод, читатель в силу своего опыта видит то, к чему его приспособили его опыт, склад характера, пристрастия, вкусы. «Война и мир», прочитанная и увиденная тысячами читателями, — это тысяча разных книг. В этой существенно важной черте — особый смысл и восприимчивость литературы, ее демократизм, если угодно. В ней залог читательского творчества. Читатель, обладающий фантазией, за лаконичным описанием видит больше и ярче, на что подсознательно и рассчитывает писатель. Самые жесткие и натуральные подробности читатель воспринимает с про-

Где, по вашему мнению, проходит граница авторской интерпретации первоисточника? Нет ли опасности того, что в подобном «переплаве» литературного произведения потеряется его стилистика, его образная система? Работа в этом жанре требует большой тонкости и искренности. Размышляя о том, что возможно в будущем, мы так или иначе опираемся на свои реальные чувства, питаемые памятью. Станислав Лем — писатель-фантаст особого рода. Вы поймете, что я имею в виду, если читали его «Солярис», «Эдем», «Возвращение со звезд». В «Эдеме» Лем рассказывает об экспедиции на планету, где ее участники сталкиваются с цивилизацией, законы развития которой они никак не могут уяснить. Подобно только что забытой мысли, эти законы ускользают от них. Очень конкретное, волнующее состояние. С каким блеском Лем воссоздает его! Он подробно описывает все, с чем сталкиваются члены экспедиции, что они сами видят, не понимая, правда, при этом значения увиденного. То же самое — в «Возвращении со звезд». Герой возвращается из полета на другие

ном фильме, то все встанет на свои места. Надо психологически создать для персонажей не экзотическую, а реальную, привычную среду. Подробное же разглядывание технологических процессов будущего превращает эмоциональный фундамент фильма как художественного явления в мертвую схему, претендующую на правду, которой нет и не может быть. Чертеж — это чертеж. Живопись — живопись. А фильм — это фильм. Следует отделить твердь от воды и не заниматься комиксами. Вот когда фиксация реальности на пленке станет такой же простой, как в традиционных искусствах (бумага и перо, холст и краска, мрамор и резец), тогда посмотрим. Тогда кино действительно станет первым искусством, а его муза — царицей всех искусств. («Литературная газета», 4.11.1970)

Не изменит ли Тарковский самому себе, перенесшись из просторов родной земли, навсегда сросшейся с его человеческой сущностью, в мир, существующий лишь в вымысле?

Наконец, мне показалось интересным рассказать о человеке (его зовут Кельвин), рассказавшем в своем прошлом и заветном пережитом его вновь, чтобы изменить. Тем более что как раз такую возможность и давала ему ситуация, сложившаяся на станции Солярис. Ведь, как вы помните, в романе Лема эта вымышленная планета представляет собой нечто вроде гигантского мозга, в недрах которого материализуются те образы, что запрятаны нашими героями в самые потаенные глубины их душ, те образы, что более всего тревожат их совесть и о которых они давно стараются не напоминать самим себе. Но прошлое всегда с ними. И именно так, в порядке такого напоминания, приходит к Кельвину Харри — девушка, которую он любил на Земле. Герои — исследователи этой планеты — поставлены в невероятные условия: им необходимо наладить контакт, общение с живой материей Соляриса, понять, с какой целью и по каким законам производит она (или по каким законам в ней происходит) вышеописанные превращения. Каждый из исследователей при этом по-разному относится к странному сигнальному Кельвину: пытается заново прожить свое прошлое, но, увы, ему ничего не удается в нем исправить. Оно необратимо, как необратим тот душевный урон, который мы порой, сами того не желая, наносим своим близким. В неизбежной ответственности человека за каждый свой поступок видится нам третий мотив будущего фильма.

Будет ли продолжена в новой картине какая-либо тема из ваших предыдущих работ? Мои фильмы, независимо от того, удавались они мне или нет, в конечном счете все об одном и том же. Всех моих героев объединяет

Ну а по жанру ваша картина будет все-таки научно-фантастической? На этот вопрос мне трудно ответить. Видите ли, по-моему, самое понятие жанра в кино относительно, условно, изменчиво. Ведь художественно-игровой кинематограф оперирует образами самой действительности. Ни одно искусство не может зафиксировать реальность во всех ее физических проявлениях — и существующих в каждый данный, конкретный момент, и изменяющихся во времени. Мне уже приходилось писать об этом более подробно. Здесь же я только могу сказать, что с моей точки зрения течение фильма, его ткань должны быть как можно ближе к самой действительности. А действительность, если позволительно так будет выразиться, не имеет жанров — в ней сплелось все: грустное и смешное, драматическое и лирическое, трагедийное и фарсовое. Поэтому, если мы хотим делать произведения искусства, а не просто зрелища, то нам надо думать не о заранее размеченных «жанровых границах», а о возможности более полной и восторженной передачи действительности. Так, чтобы в фильме совместились — органично, естественно — комедия и драма, эпос и лирика. Мы должны исходить из предпосылки, что зритель идет в темный зал кинотеатра за уникальным событием, запечатленным кинематографом в его чувственном, неоспоримо реальном бытии, за живым опытом, хранящимся теперь в коробке и воспроизводимым на экране, но до этого пережитым художником в самой реальности.

Но если кинематограф, который вас привлекает, апеллирует всегда к образам самой действительности, то в вашем новом фильме вас тоже должны интересовать прежде всего люди, их взаимоотношения, но не фантастическая среда, в которой они действуют. Какой же вы видите эту среду — ее-то не существует, ее надо вам измыслить? Конечно, действие «Соляриса» происходит в атмосфере уникальной, невиданной. Но наша задача состоит в том, чтобы максимально конкретизировать эту уникальность в ее чувственных внешних приметах. Чтобы она была материальна, осязаема — ничего эфемерного, неопределенного, специально, нарочито фантастического. Чтобы на экране были «мясо», фактура среды. Я против велемечной, якобы что-то, «в универсуме», обобщающей, «поэтической» условности, я всегда за конкретность атмосферы, материала, героя. Хотя в данном случае мы и сталкиваемся с конкретностью про- то никогда не бывавшего и пока нигде не возможного события!

Исходя из того, что вы говорили, видимо, и о актерами ваши взаимоотношения складываются на этот раз особым образом? Прежде всего мне кажется, что решающим условием успеха актера в кино является полное совпадение его как внутреннего, так и внешнего с изображаемым персонажем. Единственно, что мне нужно от актера, чтобы он оставался собой в предлагаемых ему обстоятельствах и, Боже упаси, не начал бы что-то играть, придумывая образ. Кино предоставляет все возможности для точного подбора исполнителей, дает нам такую практически не ограниченную «трюпку» актеров, что было бы странным прибегать к помощи париков, накладок, сложных гримов. И при помощи этих средств искать такого изменения человеческой природы актера, при которой он стал бы на экране не самим собой в новых обстоятельствах жизни, а кем-то другим, ни в чем на себя, настоящего, не похожим. После того как актер утвержден на роль, я стараюсь предоставить ему на съемках как можно больше свободы, равно столько, сколько он ее заслуживает: одни требуют минимального вмешательства, лишь общего определения данного снимаемого кука, другие, напротив, ждут кропотливой работы с ними. Но и от актера — помимо режиссера — зависит очень многое. Он окончательно формирует образ, дает ему свою специфическую окраску. Более того, от актера в конечном счете полностью зависит результат, итоговое звучание образа.

Ваше искусство прежде было сильно лирической интонацией самого режиссера, его взволнованным ощущением русского пейзажа — и это волнение передавалось зрителю. Не боитесь ли вы, уйдя в атмосферу, умозрительно сконструированную, вненациональную, утратить в себе что-то главное? Нет, потому что национальная принадлежность искусства необязательно и не прямо связана с темой и характерами. Картина должна быть русской в самом отношении к той или иной проблеме, в разрешении ее, в следовании лучшим традициям русской демократической культуры. Я думаю, что в этом своем расхождении я тоже только слеую традициям русской литературы. В самом деле, когда Пушкин пишет «Скупого рыцаря», то что это меняет? Все равно это русская поэзия...

И все-таки вы вводите в свой фильм действие и на Земле, вводите сам образ Земли. Зачем? Ведь в романе Лема действие происходит только на планете Солярис... Да, Земля мне нужна для контраста, но не только для этого... Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение прекрасной Земли. Чтобы, погрузившись в не известную ему дотопе фантастическую атмосферу Соляриса, он вдруг, вернувшись на Землю, обрел возможность вздохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемить легко от этой привычности. Короче, чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии. Ведь Кельвин решает остаться на Солярисе, продолжать исследование — в этом он видит свой человеческий долг. Тут-то и нужна мне Земля, чтобы зритель, глубже, острее пережил весь драматизм отказа героя от возвращения на ту планету, которая была (и есть) его и нашей прародиной. И здесь вновь возникает мотив преодоления. Преодолевать должен, оказывается, не только герой, но и зритель. Чтобы почувствовать истинное значение отказа героя вернуться, зритель вместе с ним должен оценить, осознать, пережить, что же он ради этого оставляет, кем жертвует... («Искусство кино», № 11, 1971)