

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-279-289>

УДК 791.43/.45

ББК 85.373(4)/85.373(8)

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2024 г. Д.Г. Вирен
г. Москва, Россия

**«НА СЕРЕБРЯНОЙ ПЛАНЕТЕ»:
РОМАН — ЭКРАНИЗАЦИЯ — ФИЛЬМ О ФИЛЬМЕ**

Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 22-18-00365
«Семиотические модели в кросс-культурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica»,
URL: <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

Аннотация: В статье раскрывается история создания фильма «На серебряной планете» (1977/1988) польско-французского режиссера А. Жулавского. На картину возлагали огромные надежды как на новаторский научно-фантастический блокбастер, каких еще не было не только в польском, но и в мировом кино, однако через год после начала съемок их остановили, а режиссера вынудили уехать из Польши. Почему это произошло? Автор начинает с рассмотрения литературного первоисточника — «Лунной трилогии» Е. Жулавского, написанной в начале XX в., но не утратившей актуальности ни в 1970 гг., ни сегодня. Во второй части статьи обрисована ситуация в польском кинематографе в момент начала производства «На серебряной планете», выделены главные фабульные отличия фильма от романа, обозначены важнейшие режиссерские находки и особенности поэтики. Наконец, дается ответ на вопрос о причинах остановки съемок. Затем проанализирован документальный фильм К. Микурды «Побег на серебряную планету» и сделана попытка понять, почему в последние годы фильм Жулавского был заново открыт и переосмыслен.

Ключевые слова: польское кино, Анджей Жулавский, научная фантастика, эстетика экранизации, цензура.

Информация об авторе: Денис Георгиевич Вирен — кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский просп., д. 32А, 119334 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-3680-6028>

E-mail: denis.viren@gmail.com

Дата поступления статьи: 07.05.2024

Дата одобрения рецензентами: 10.07.2024

Дата публикации: 29.12.2024

Для цитирования: Вирен Д.Г. «На серебряной планете»: роман — экранизация — фильм о фильме // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С. 279–289.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-279-289>

История замысла, постановки, запрета и прихода к зрителям фильма польско-французского режиссера Анджея Жулавского «На серебряной планете» (“*Na srebrnym globie*”, 1977/1988) остается одной из наиболее драматичных и не до конца проясненных не только в польском, но и всем социалистическом кинематографе. Картина задумывалась как новаторский научно-фантастический блокбастер, причем в масштабах не восточноевропейских, но поистине международных, ведь съемки первой части «Звездных войн» (“*Star Wars*”, 1977, реж. Джордж Лукас) велись параллельно, и Жулавский вполне мог опередить их появление. Однако этого не произошло: лента была впервые показана лишь в конце 1980 г., и от ее премьеры осталось ощущение несвоевременности, упущенного шанса. Тем не менее спустя годы фильм «На серебряной планете» был заново открыт и стал без преувеличения культовым среди киноманов в Польше и во многих других странах. Его кажущееся несовершенство парадоксально обернулось достоинством, а производственно-цензурная история придала повествованию дополнительные смысловые обертоны. В этой статье мы обозначим основные проблемные узлы, связанные с реализацией картины, ее поэтикой и рецепцией в более поздние годы.

1

В середине 1970 годов в польской культуре наступил период относительной либерализации, активно проводившейся силами министра Юзефа Тейхмы¹, с именем которого непосредственно связано, например, разрешение на съемки ленты Анджея Вайды «Человек из мрамора» (“*Człowiek z marmuru*”, 1976). В то время польский кинематограф заявил о себе в мире благодаря не только и не столько авторским произведениям, сколько кассовым блокбастерам: три из них² три года подряд получали номинации на премию «Оскар», что можно считать исключительным успехом. Одним из проявлений политики открытости стало привлечение к работе в Польше режиссеров, эмигрировавших из страны в 1960 г., — правда, довести дело до конца, т. е. снять фильм, удалось только Валериану Боровчику («История греха» / “*Dzieje grzechu*”, 1975); проекты Ежи Сколимовского и Романа Поланского остались лишь планами. Еще одной очень ожидаемой постановкой была экранизация «На серебряной планете».

Анджей Жулавский (1940–2016) — выпускник престижной парижской киношколы ИДЕК, дебютировавший в полнометражном кино военной драмой с элементами сюрреализма и мистики «Третья часть ночи» (“*Trzecia część nocy*”, 1971), — уехал из Польши несколько позже, после того как был положен на полку его следующий исторический фильм «Дьявол» (“*Diabeł*”, 1972/1988), шокирующий экстремальной жесткостью даже сегодня. Несмотря на то, что уже первая лента, снятая Жулавским во Франции, «Главное — любить» (“*L'important c'est d'aimer*”, 1974) с участием Роми Шнайдер стала заметным событием европейского кинематографа, режиссер с энтузиазмом принял приглашение вернуться³ и предложил экранизировать «Лунную трилогию» своего двоюродного деда, поэта и прозаика Ежи Жулавского (1874–1915). Заместитель министра культуры по вопросам кинематографии Мечислав Войтчек вспоминал о планах постановки так:

¹ Он занимал этот пост с февраля 1974 г. по январь 1978 г.

² Имеются в виду фильмы: «Потоп» (“*Potop*”, 1974, реж. Ежи Гофман), «Земля обетованная» (“*Ziemia obiecana*”, 1974, реж. Анджей Вайда) и «Ночи и дни» (“*Noce i dnie*”, 1975, реж. Ежи Антчак).

³ В одном из интервью Жулавский рассказывал, что его также «заманивали» обещанием снять с полки фильм «Дьявол».

Этим фильмом мы хотели завоевать мир, получать призы на фестивалях и рассчитывали на огромные доходы в Польше и от продажи за границу. Это должен был быть не просто первый такого типа фильм, реализованный польской кинематографией, но также первопроходческий для мирового кино [7, с. 206].

Картину планировалось демонстрировать в том числе в СССР, где частично велись съемки (в Грузии). Впрочем, есть серьезные основания полагать, что в советский прокат она бы не попала (разве что с большими купюрами) — как в силу присутствующего Жулавскому натурализма, так и по причине усложненности языка, исключительной художественной свободы и “last but not least” небезопасных размышлений на темы религии и власти.

Отметим, что восприятие и понимание фильма сильно зависит от того, знаком ли зритель с литературным первоисточником, поэтому на нем необходимо остановиться подробнее. Роман Е. Жулавского был известен режиссеру с детства, что неудивительно. Вместе с тем статус этого произведения в послевоенной Польше был в некотором смысле амбивалентным, на что указывала в начале 1970 г. (в контексте творчества Станислава Лема) польская исследовательница А. Горенева: «...в сознании читателей единственным предшественником Лема был Ежи Жулавский со своей известной только по заголовку, но не читанной никем “лунной трилогией”, а особенно ее первым томом — “На серебряной планете”» (цит. по: [3, с. 203]). Первая часть «Лунной трилогии» была опубликована в 1903 г. во Львове с подзаголовком «Рукопись с Луны» и считается одной из основополагающих как для польской, так и для мировой научной фантастики. Жулавский включен в пантеон великих авторов, формировавших основы жанра, наряду с Жюлем Верном и Гербертом Уэллсом⁴. Любопытно, что в России о произведении Жулавского не забывали буквально на протяжении всего столетия, в очень разные исторические периоды: первый перевод вышел в 1911 г., второй — в 1925 г. Затем, после большого перерыва, новый перевод был сделан уже в 1969 г. (он выдержал шесть изданий, и именно к нему мы будем обращаться), а в 2012 г. появился еще один вариант⁵.

Е. Жулавского причисляют к декадентской линии в польской литературе рубежа веков и связывают с кругом «Молодой Польши» (“Młoda Polska”). Известно, что он дружил с писателем-символистом Станиславом Пшибышевским, также весьма популярным в России периода Серебряного века, и испытывал влияние его взглядов и идей. Роман «На серебряной планете», как уже было сказано, открывает «Лунную трилогию»: вскоре последовали «Победоносец» (или «Победитель» в другом варианте перевода, в оригинале — “Zwycięzca”, 1910) и «Древняя Земля» (или «Старая Земля», в оригинале — “Stara Ziemia”, 1911). При работе над сценарием А. Жулавский опирался в основном на две первые части, однако в этой статье мы ограничимся той, которая дала фильму название.

Хотя роман «На серебряной планете» был написан более 120 лет назад, а с тех пор появилось огромное число научно-фантастических произведений, он совершенно не кажется устаревшим, «нафталиновым» или наивным. Наоборот — предложенный автором взгляд, его интонация и общее настроение удивительным образом резонируют с сегодняшним днем. Можно было бы предположить, что рассказу о попадании героев

⁴ Автор благодарит за это замечание специалиста по фантастической литературе Е.Н. Ковтун.

⁵ Сведения о переводах приводятся по материалам сайта «Лаборатория Фантастики»: [10].

на Луну будет сопутствовать чувство радости от открытия новых горизонтов, надежды на расширение жизненного пространства человека и в целом веры в силу новых знаний и прогресса. Однако никакой эйфории здесь нет и в помине — это очень мрачный и пессимистичный роман. Конечно, не в последнюю очередь это связано с декадентскими установками автора, с ощущением «конца эпохи», царившим во время написания произведения, что не отменяет «прогностичности» Жулавского, возможно, намного более актуальной сейчас, чем в начале прошлого столетия.

Роман открывается прологом, сообщающим, что на Землю загадочным образом попала рукопись (отсюда подзаголовок) от экспедиции, которая полвека назад отправилась на Луну. Все были уверены, что участники космического путешествия погибли, но выясняется, что это не так. Первая часть «На серебряной планете» озаглавлена «Путевой дневник» и представляет собой рассказ о долгом пути на темную сторону Луны в поисках условий, пригодных для человеческого существования; вторая — «На той стороне» — повествует о жизни троих героев у Лунного моря, где обнаружили воду, воздух, флора и фауна; наконец, третья под названием «Среди нового поколения», пожалуй, наиболее интересна и важна в концептуальном отношении. Единственный выживший к тому моменту участник экспедиции (в книге его зовут Ян, в экранизации — Ежи) рассказывает о взаимодействии уже с новым поколением людей, родившихся на Луне и называющих его просто Старым Человеком. Здесь особенно много психологических моментов и рефлексий героя по поводу отношений с лунными людьми и экспедиции в целом. В его монологах звучит тотальное разочарование от всей лунной эпопеи, он с горечью констатирует, что новое поколение постепенно становится все хуже и хуже, называет их «людишками», «человекоподобными», едва ли не варварами. В конце долгой жизни единственное желание Яна (и он его осуществляет) — умереть, глядя на родную планету, по которой он безумно тоскует. Иными словами, речь идет о деградации, происходящей на Луне с потомками людей, прибывших с Земли. Писатель и исследователь фантастической литературы А.Д. Балабуха писал по поводу «На серебряной планете» следующее:

...роман всходил не только на жюль-верновских дрожжах; в этом процессе приняли участие и Спиноза, и Ницше, и Шопенгауэр, и Стриндберг, и Пшибышевский <...>. Они-то и заставили Жулавского ввести в роман, традиционно-фантастический по жанровой принадлежности, даже не идею, а некое предощущение грядущего разрушения норм нравственности и морали [1, с. 727].

Заметим, что следующий роман трилогии, повествующий о прибытии с Земли нового лидера, потребность в котором всячески демонстрировали жители Луны, лишь усугубляет катастрофизм первой части. Таким образом, приступая к экранизации, А. Жулавский заходил на довольно зыбкую, с точки зрения официальной идеологии, территорию: при всей фантастичности сюжета он представляется универсальным и говорит о кондиции человека и человечества в целом, об извечном подчинении одних и возвышении других. «Все беды, все дурные страсти и горести людские, которые веками преследуют там [на Земле. — Д.В.] род человеческий, включая и грозную их царицу — неумолимую смерть, все они пришли за нами сюда, на эту планету, доселе тихую и спокойную в своем омертвлении. Повсюду человеку плохо, ибо всюду несет он сам в себе зародыш несчастий...» [9, с. 161] — записывает в дневнике главный герой. Посмотрим, как эта авторская концепция была реализована двоюродным внуком писателя.

Съемки «На серебряной планете» начались в июне 1976 г. и были прерваны ровно через год. Несмотря на попытки возобновления, Жулавскому не позволили снимать дальше, хотя было готово 72,5% картины. Материал арестовали, большую часть декораций, костюмов и реквизита (все это были уникальные вещи, сделанные, разумеется, специально для фильма) уничтожили. К счастью, пленку, за исключением некоторых сцен, удалось сохранить, и в середине 1980 гг. Жулавскому было предложено все-таки завершить картину: времена неумолимо менялись, и власть, очевидно, стремилась загладить свою вину. Надо сказать, что история этого запрета совершенно исключительна в контексте кино не только ПНР, но и всего восточного блока. Да, режиссер не укладывался в сроки, превышал бюджетные лимиты и просил выделить дополнительные средства, но такое случалось и раньше, а если вспомнить, какие надежды продюсер в лице государства возлагал на проект, особенно поразительно, что все завершилось настолько резко и грубо. «Конечно, можно критически оценивать слишком короткий подготовительный период, однако реальных предпосылок для остановки съемок при уже понесенных многомиллионных расходах не было» [6, s. 357], — констатирует Войтчак, принимавший непосредственное участие в постановке. Ему вторит Эдвард Заичек, легендарный организатор кинопроизводства в послевоенной Польше: «...ни один западный продюсер, чувствуя ответственность за доверенные ему деньги, не сделал бы ничего подобного» [8, s. 265]. Забегая вперед, скажем, что решение о закрытии картины было принято фактически единолично Янушем Вильгельми, который как раз в 1977 г. сменил уволенного Войтчака на посту куратора кинематографа со стороны министерства культуры. К этому мы еще вернемся, а сейчас важно подчеркнуть: тот фильм «На серебряной планете», который можно посмотреть сегодня, не вполне соответствует первоначальному замыслу.

В конце 1980 гг. досъемки были невозможны по объективным причинам (отсутствие костюмов и декораций, эмиграция некоторых актеров и т. д.), поэтому, вернувшись к материалу картины, Жулавский решил заполнить сюжетные лакуны (то, что не было снято или пропало) документальными кадрами улиц современной Варшавы и озвучить их авторским комментарием: режиссер пересказывал содержание эпизодов, которые должны были быть в соответствующих местах, но оставлял и пространство для рефлексии. Польская столица рубежа десятилетий, конца социалистической эпохи запечатлена подчеркнута отстраненно, даже холодно. Польский киновед Якуб Маймурек, рассматривая проблему мифа в картине Жулавского, справедливо отмечает, что кадры современной Варшавы «вызывают дополнительный сюрреалистический эффект» [4, s. 181]. Этот прием также выводит ленту на метауровень: на первый взгляд, разрушает цельность научно-фантастического повествования и созданной режиссером «вселенной» (как сказали бы сегодня), но в конечном итоге придает произведению очень личный взгляд и связь с современностью.

Говоря о подходе Жулавского к литературному первоисточнику, нельзя не отметить, что он внес в оригинал много изменений. Это, впрочем, неудивительно, ведь в сюжетной канве фильма должны были уместиться два довольно крупных романа. Однако дело не только в том, что режиссер пропустил многие фабульные элементы. Важнее другое: Жулавский минимизировал психологические мотивировки во взаимоотношениях между персонажами и, безусловно, сделал это сознательно. Герои предстают у него некими обобщенными символическими фигурами (что отчасти проявилось

уже в первых польских работах режиссера), и приоритет отдается не их переживаниям, но их размышлениям. Фильм «На серебряной планете» изобилует абстрактными монологами философского характера, которые написаны А. Жулавским на основе собственного дневника, и, конечно, относятся к современности: так, например, предсмертные речи Томаша о свободе, истине, побеге по своей проблематике резонируют с «кино морального беспокойства» (хотя режиссер не любил это направление и никогда не работал в нем). Существенно также то, что путевой дневник в начале картины люди находят в неопределенном будущем, носящем постапокалиптический характер, на что в романе нет даже намека (хотя писатель и упоминает о размышлениях героя о том, как все на Земле изменилось за 50 лет, прошедших с момента отправки экспедиции).

Помимо фабульно-структурных трансформаций необходимо сказать о режиссерских решениях. Рукопись с Луны в экранизации превращена в видеодневник, поэтому первая часть фильма полностью снята субъективной камерой (оператор-постановщик Анджей Ярошевич) от лица главного героя в исполнении Ежи Трели, который фиксирует все, что видит. Этот прием, факультативно встречавшийся в польском кино и раньше, здесь возведен в ранг основного повествовательного принципа. Ближе к концу первой части мы наблюдаем процесс постепенного старения героя Трели — он обращает камеру на самого себя⁶, причем сопровождает это рефлексией: «Мне хочется чаще записывать себя на камеру». В начале фильма всем участникам экспедиции кажется, что они ищут Луну обетованную⁷. Найдя море, они верят, что это тот самый рай, куда они стремились. В конце же происходит перевертыш: Старый Человек ощущает себя изгнанным из рая, но раем ему представляется Земля, куда он хочет вернуться. «Все, что я сюда принес, — это хаос», — признается он, глядя прямо в объектив. Благодаря чисто кинематографическому эффекту документальности Жулавский усиливает исповедальность, содержащуюся в романе.

Во второй части в фокусе оказывается история Марека-Победоносца (в этой роли Анджей Северин), который спустя длительное время после предшествующих событий прилетает с Земли и обнаруживает на планете сложившуюся жизнь и большое население, находящееся в постоянном конфликте с обнаруженными там коренными обитателями — чудовищными шернами, наполовину птицами, наполовину людьми. Эволюция героя показательна в своем трагизме: если сразу после прибытия Марек предстает человеком, не уверенным в себе, таким интеллигентом, задающим вечные экзистенциальные вопросы («Что у меня есть? Кто со мной? Кто я?») — вопрошает он в одной из сцен), то довольно скоро — в надежде на победу над извечными противниками шернами — он начинает ощущать себя не просто желанным лидером, но всемогущим властителем, едва ли не богом: «Я прибыл сюда, чтобы нести войну, а не мир».

В романе Е. Жулавский подчеркивает, что новому населению Луны необходим покровитель, гуру, которого они во всем будут слушаться, и именно так они воспринимают Старого Человека, который противится превращению себя в идола. Однако настоящим властителем становится Марек — так актуализируется параллель между «Лунной трилогией» и Библией, о чем говорили как исследователи [4], так и создатели картины (актер А. Северин в документальной ленте, о которой речь пойдет ниже, назы-

⁶ Как тут опять не вспомнить «кино морального беспокойства»: в знаменитом финале «Кинолюбителя» (“Amator”, 1979, реж. К. Кесьлевский), появившегося двумя годами позже, главный герой в исполнении Ежи Штура засвечивает весь документальный материал, отснятый на заводе, и начинает снимать самого себя.

⁷ В фильме нет упоминания Луны — речь идет об абстрактной далекой планете.

вает фильм «На серебряной планете» парафразом Ветхого и Нового Завета). Библейские мотивы присутствуют и в самом тексте: писатель упоминает Ноев ковчег, а факт оставления Земли Старый Человек несколько раз именует Исходом. Сцены, снятые в шахте в Величке, очевидно, иллюстрируют ад. Наиболее же явной эта параллель становится в финале, когда Марек оказывается распятым на кресте.

Возвращаясь к современным ассоциациям, которые могли (и могут) возникнуть у зрителя картины, важно отметить, что другой берег моря, куда Марек отправляется на битву с шернами, Жулавский не пытается изобразить как нечто инопланетное. Наоборот, полузаброшенное поселение, где обитают монстры, напоминает условный европейский город, будто разрушенный войной: общие планы улиц заставляют вспомнить кадры из режиссерского дебюта «Третья часть ночи», действие которой разворачивается в оккупированном нацистами Львове (родине А. Жулавского). Вероятно, он хочет таким образом намекнуть, что подразумевает совсем не другую планету: это Земля, причем послевоенного или даже более раннего времени. Все, что происходит на Луне, представляет собой откат назад. Прогресс, о котором наивно мечтали участники экспедиции, недостижим. Лучшей жизни быть не может, ведь все худшее, все самые порочные качества человек берет с собой и на другие планеты.

Смотрю я на этих детей, и кажется мне: забыл благородный мечтатель О'Теймор, что потомство человека всегда будет слагаться из людских существ, несущих в себе зародыш всего, что стало позором земных поколений. И разве это не ужаснейшая ирония, что человек переносит своего врага сам в себе даже на звезды, сверкающие в небе? [9, с. 171].

В фильме много слоев и смысловых оттенков, которые требуют анализа в рамках отдельной статьи. Так, очевидно, что для Жулавского особую роль играет противостояние мужского и женского начал как воюющих стихий, ведущих непримиримую борьбу⁸. Это проявилось и в его ранних работах, а апогея достигло, конечно, в наиболее известной и скандальной ленте «Одержимость» (“Possession”, 1981). Тем не менее в фильме «На серебряной планете» мы обнаруживаем все свойственные поэтике режиссера элементы: динамичную камеру, использование искажающего пропорции широкоугольного объектива, нервный монтаж, некоторую театрализованность и постоянные эмоциональные перепады в повествовательной интонации. Известно, что Жулавский требовал от актеров максимальной отдачи как на психологическом, так и на физическом уровнях, погружения в состояние, близкое к трансу, и буквально доводил их до изнеможения⁹. Так и здесь, от спокойного тона персонажи доходят до взвинченности: они кричат, воют, стонут, мечутся в предкамерном пространстве — из всех этих компонентов складывается фирменный стиль Жулавского, который впоследствии он все больше углублял, заметно повлияв на эстетику европейского кино и, возможно, даже предвосхитив более поздний «новый французский экстрим» и в целом «трансгрессивный кинематограф»¹⁰.

⁸ Жулавский приступил к съемкам вскоре после болезненного расставания с женой, актрисой Малгожатой Браунк.

⁹ А. Северин в документальном фильме «Побег на серебряную планету» рассказывал о съемке одной из наиболее эмоционально сложных сцен: «Анджей произносит: “Стоп!”. Тогда я встаю и спрашиваю: “Ну, как было?”. Я думал, что он просто меня убьет, поскольку в его понимании актерской работы у меня не должно было быть сил, чтобы встать».

¹⁰ См. об этом, например: [2, с. 291–303]. Вообще, значение Жулавского для французского и в целом европейского кино 1980–1990 гг., на наш взгляд, еще недостаточно осмыслено.

В 2021 г. польский киновед и режиссер Куба Микурда выпустил документальный фильм «Побег на серебряную планету» (“Uciezka na Srebrny Glob”), реконструировав историю создания легендарной ленты. Это авторское высказывание, в котором привычные интервью перемежаются исторической хроникой (в том числе ранее не демонстрировавшейся); фотографиями со съемочной площадки; фрагментами игровых фильмов, снимавшихся в Польше в середине 1970 гг., и анимированными вставками. Точкой отсчета для Микурды становятся слова А. Жулавского, вынесенные в эпиграф: «Это фильм и в то же время история фильма. История одной жизни и одной страны».

Члены съемочной группы делятся воспоминаниями о съемках¹¹, которые были невероятно тяжелыми (чего стоят спуски в соляную шахту, работа в монгольской части пустыни Гоби или на берегу Балтийского моря зимой) и в то же время подарили всем единственный в своем роде опыт единения и прикосновения к чему-то совершенно уникальному. Многие из опрошенных Микурдой кинематографистов говорят, что проект «На серебряной планете» стал для них побегом от серой и бедной реальности ПНР, а для режиссера — возможностью осмыслить в том числе личные проблемы. Это было создание другого мира, который невозможно было себе представить ни в жизни, ни на экране. При этом все, что связано с фильмом и его съемочным процессом, оказалось, по словам сценаристки Марии Конвицкой, хорошо знавшей режиссера, «самоисполняющимся пророчеством»: горячее желание Марека победить шернов обернулось провалом — он вернулся проигравшим и был распят. Нечто подобное произошло с картиной и самим режиссером, для которого запрет продолжать съемки стал настоящим ударом.

Погрузившись в многочисленные свидетельства и документы, можно прийти к выводу, что фильм А. Жулавского в значительной степени стал жертвой обстоятельств. Упомянутый выше Я. Вильгельми, сменивший Ю. Тейхму на посту руководителя министерства культуры, считал необходимым «закрутить гайки» и подчинить кинематографистов телевидению. В своем дневнике Тейхма вспоминал о встрече с премьером Петром Ярошевичем, в которой участвовал и его (Тейхмы) преемник:

Вильгельми декларировал, что гарантирует власти покой в кинематографическом сообществе и его творчестве, подобный покою, царящему на телевидении, которым он руководит. Он заявил, что таких фильмов, какие в последнее время делали Вайда, Занусси и Кесьлевский, не будет [11, s. 247].

Проволочки со съемками «На серебряной планете» и просьбы о дополнительном финансировании стали вовремя подвернувшимся поводом продемонстрировать всеислие властей и указать художникам их место, а то, что Жулавский был знаменитым режиссером, приехавшим из Франции в статусе эмигранта, лишь усиливало эффект этой «показательной порки». Официальная точка зрения гласила, что это «бескомпромиссный поступок в защиту финансовой дисциплины и хозяйственности» [8, s. 264], хотя, по сути, «закрытие крупнейшего блокбастера в истории польского кино было своего рода террористическим актом — это означало, что никто не может чувствовать себя в безопасности» [5]. Немаловажно и то, что косвенно был атакован Александр Сцибор-Рыльский — автор сценария вайдовского «Человека из мрамора», который вызывал

¹¹ Некоторые из упомянутых в фильме фактов вошли в эту статью.

у партийных чиновников резкое неприятие. Сцибор-Рыльский был художественным руководителем кинообъединения «Призма», где снимался фильм Жулавского, и которое было расформировано после остановки съемок. Неудивительно, что последовавшая менее чем через год после запрета картины гибель Вильгельми в авиакатастрофе над болгарским селом Габаре была интерпретирована многими символически...

Премьера «На серебряной планете» состоялась на Каннском кинофестивале 1988 г. в программе «Особый взгляд» и воспринималась, скорее, как восстановление справедливости. Общим ощущением было «опоздание» фильма, из-за чего он не стал событием такого масштаба, какой предполагался изначально. Кроме того, ситуация в Польше и мире стремительно менялась, менялось и кино, поэтому тогда действительно могло казаться, что это оставшийся в своем времени документ эпохи. Высказывались мнения, что фильм следовало сохранить в условно оригинальном виде, не пытаясь закончить. Войтчак, например, утверждал, что «Жулавский напрасно поторопился, сделав сам то, что через сколько-нибудь лет могли сделать историки и киноархивисты» [7, s. 210]. На довольно долгое время картина была забыта — жила лишь легенда о неудавшемся фильме со сломанной судьбой, а режиссер до конца жизни переживал эту травму, травму несбывшегося “opus magnum”.

Тем не менее в 2016 г. лента была отреставрирована (при непосредственном участии оператора-постановщика, режиссер не дожил до этого момента) и пережила второе рождение. «Побег на серебряную планету» Микурды закрепил это ощущение. Подобно тому, как роман Е. Жулавского звучит сегодня весьма современно, так и экранизация А. Жулавского не утрачивает актуальности. Это сложное философское произведение, в котором, как в любом настоящем произведении искусства, отразились эпоха и одновременно вечные проблемы человеческого бытия. Кажущееся несовершенство, известная искусственность документальных вставок с годами стали восприниматься как концептуальное решение. И хотя это чрезвычайно драматичная история, стоившая автору многих потрясений, можно сказать, что его фильм «На серебряной планете» все же стал уникальным не только для польского, но и мирового кино.

Список литературы

Исследования

- 1 *Балабуха А.* В пепельном свете Луны... // *Жулавский Е.* Лунная трилогия: Романы. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 721–733.
- 2 *Буров А.М.* Пластический рисунок европейского киноискусства начала XXI века // Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О.А. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 258–306.
- 3 *Волобуев В.* Станислав Лем — свидетель катастрофы. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 728 с.
- 4 *Majmurek J.* Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne // *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim* / red. K. Wielebskiej, K. Mikurdy. Kraków; Warszawa: Korporacja Ha!art, 2010. S. 164–189.
- 5 *Mikurda K.* Zagadki srebrnego globu // *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu.* 2018. №4. URL: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/z-warsztatu-zagadki-srebrnego-globu/654> (дата обращения: 30.11.2024).
- 6 *Wojtczak M.* Kronika nie tylko filmowa. Warszawa: Wydawnictwo Studio EMKA, 2004. 570 s.

- 7 *Wojtczak M.* O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka, 2009. 472 s.
- 8 *Zajiček E.* Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005. II wyd. uzupełnione i rozszerzone. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, 2009. 370 s.

Источники

- 9 *Жулавский Е.* На серебряной планете / пер. с пол. А. Громовой, Р. Нудельмана // *Жулавский Е.* Лунная трилогия: Романы. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 5–250.
- 10 Ежи Жулавский. «На серебряной планете» // Лаборатория Фантастики. URL: <https://fantlab.ru/work53917> (дата обращения: 01.10.2024).
- 11 *Tejchma J.* Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977. Kraków: Oficyna Cracovia, 1991. 300 s.

© 2024. Denis G. Viren
Moscow, Russia

“ON THE SILVER GLOBE”: NOVEL, ADAPTATION, FILM ABOUT FILM

Acknowledgements: The research is financially supported by Russian Science Foundation, RSF. Project no. 22-18-00365 Semiotic Models in the Cross-Cultural Space: Balcano-Balto-Slavica. Available at: <https://rscf.ru/en/project/22-18-00365/>

Abstract: The paper reveals the history of making of the film “On the Silver Globe” (1977/1988) by the Polish-French director A. Żuławski. Great hopes were placed on this film as an innovative science fiction blockbuster, the likes of which had never been seen before not only in Polish but also in the world cinema, but a year after the start of filming, it was stopped, and the director was forced to leave Poland. Why did this happen? The author begins by examining the literary source — “The Lunar Trilogy” by J. Żuławski, written in the early 20th century, but has not lost its relevance either in the 1970s or today. The second part of the study outlines the situation in Polish cinema at the beginning of the production of “On the Silver Globe”, highlights the main plot differences between the film and the novel, and identifies the most important directorial finds and poetic features. Finally, an answer is given to the question of the reasons for stopping the filming. Then, the author provides and analyzes of the documentary film by K. Mikurda “Escape to the Silver Globe” and an attempt to understand why in recent years Żuławski’s film has been rediscovered and rethought.

Keywords: Polish Cinema, Andrzej Żuławski, Science Fiction, Aesthetics of Film Adaptation, Censorship.

Information about the author: Denis G. Viren — PhD in Philosophy, Senior Researcher, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave., 32A 119334, Moscow, Russia.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-3680-6028>

E-mail: denis.viren@gmail.com

Received: May 07, 2024

Approved after reviewing: July 10, 2024

Date of publication: December 29, 2024

For citation: Viren, D.G. “‘On the Silver Globe’: Novel, Adaptation, Film About Film.”

Vestnik slavianskikh kul'tur, vol. 74, 2024, pp. 279–289. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-279-289>

References

- 1 Balabukha, A. “V pepel’nom svete Luny...” [“In the Ashen Light of the Moon”]. Zhulavskii, Je. *Lunnaia trilogiia: Romany* [*The Lunar Trilogy: Novels*]. St. Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993, pp. 721–733. (In Russ.)
- 2 Burov, A.M. “Plasticheskii risunok jevropeiskogo kinoiskusstva nachala XXI veka” [“Plastic Image of European Cinematography of the Early 21st Century”]. *Plasticheskoje myshlenije v zhivopisi, arkhitekture, kino i fotografii* [*Plastic Thinking in Painting, Architecture, Cinema and Photography*], ed. by O.A. Krivtsun. Moscow; St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2019, pp. 258–306. (In Russ.)
- 3 Volobujev, V. *Stanislav Lem — svidetel’ katastrofy* [*Stanisław Lem — Witness of the Catastrophe*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 728 p. (In Russ.)
- 4 Majmurek, Jakub “Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne.” *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, ed. by K. Wielebska, K. Mikurda. Kraków; Warszawa, Korporacja Ha!art Publ., 2010, pp. 164–189. (In Polish)
- 5 Mikurda, Kuba “Zagadki srebrnego globu.” *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*. No. 4. 2018. Available at: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/z-warsztatu-zagadki-srebrnego-globu/654> (Accessed 30 November 2024). (In Polish)
- 6 Wojtczak, Mieczysław *Kronika nie tylko filmowa*. Warszawa, Wydawnictwo Studio EMKA Publ., 2004. 570 s. (In Polish)
- 7 Wojtczak, Mieczysław *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*. Warszawa, Wydawnictwo Studio Emka Publ., 2009. 472 p. (In Polish)
- 8 Zajiček, Edward *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005. 2nd ed., rev.* Warszawa, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo Publ., 2009. 370 p. (In Polish)