

МАРИН ДАМЯНОВ

Национална академия за театрално и филмово изкуство – София

✉ marin_damianov@abv.bg



„СОЛАРИС“ НА АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ: ЧОВЕШКО, ТВЪРДЕ ЧОВЕШКО

Статията разглежда филмовата интерпретация на научнофантастичния роман „Соларис“ (1961) на Станислав Лем, реализирана от Андрей Тарковски (1972). Обсъжда се конфликтът между писателя и режисьора, предизвикан от някои субективни виждания на Тарковски относно посланията на романа. Докато за Лем са особено важни епистемологичните въпроси, породени от самата същност на соларистиката, Тарковски подхожда към космоса „човешки, твърде човешки“: за него проникването в тайните на вселената е неразривно свързано с мистиката на човешката душа и с разрешаването на нравствените проблеми на съществуването. Дълбиннопсихологическият анализ на кинотворбата разкрива неочаквани аспекти в символиката на сюжета и образите. Специално внимание е отделено на взаимоотношенията между Оригиналa и Двойниците на Хари – главния женски персонаж.

Ключови думи: Соларис, Станислав Лем, Андрей Тарковски, човешко и космично, дълбиннопсихологическо тълкуване на Двойника

Marin Damianov

National Academy for Theater and Film Arts – Sofia

✉ marin_damianov@abv.bg

ANDREJ TARKOVSKIJ'S SOLARIS: HUMAN, ALL TOO HUMAN

This paper describes Andrej Tarkovskij's cinematographic interpretation (1972) of Stanislav Lem's novel Solaris (1961). It discusses the conflict between the writer and the film director, based on Tarkovskij's views on the novel's symbolic messages. While the cognitive and epistemological problem of the so-called solaristic were especially important for Lem, Tarkovskij treated the Universe as “human, all too human”: for the Russian filmmaker, the penetration into the cosmic secrets was inextricably linked to the mystique of the human soul and the moral problems of existence. The deep psychological analysis of the film reveals unexpected aspects of the plot's and characters' symbolism. Special attention is paid to the relationship between the Original and the Doubles of Harry – the main female character.

Keywords: Solaris, Stanislav Lem, Andrej Tarkovskij, the human and the cosmic, deep psychological interpretation of the Double

Тясната прегръдка между литературата и киното датира още от зората на най-младото изкуство. Едва ли са много литературните шедьоври на миналото, които да не са получили филмова реализация. Някои литературни творби, добили популярност, се радват на особен интерес от страна на кинотворците: те се екранизират отново и отново. Ще дам за пример само един автор: Александър Дюма баща. Някои от неговите романи – („Тримата мускетари“¹, „Граф Монте Кристо“ и „Желязната маска“) са филмирани десетки пъти – понякога с лоялност към оригинала, друг път „по идея“, т.е. основният конфликт и характеристиките са запазени, но пренесени в друга епоха. Многократно влизат в историята на киното и класически творби от типа на „Война и мир“ (Л. Н. Толстой), „Престъпление и наказание“ (Ф. Достоевски), „Портретът на Дориан Грей“ (О. Уайлд), „Д-р Джекил и мистър Хайд“ (Р. Л. Стивънсън) и т.н. И тук понякога става дума за римейк, друг път – за „нов прочит“.

Интересът на киното към определени литературни творби не е случаен: те предлагат теми, сюжети и образи с архетипен характер, които поставят вечни въпроси, утвърждаващи универсални хуманни ценности: за смисъла на живота, за борбата между доброто и злото, за любовта и алиенацията, за саможертвата в името на общото благо, за служенето на висши идеали, за превръщането на света в по-добро място и т.н.

Филмирането на творби от миналото дава на сценариста и режисьора неограничената свобода да подходят към литературния образец според собствените си виждания. Когато обаче авторът на литературната творба и режисьорът са съвременници, може да се стигне до конфликт на интерпретациите. Точно такъв е случаят с екранизацията на научнофантастичния роман „Соларис“ на полския писател Станислав Лем от големия руски кинотворец Андрей Тарковски.

Романът на Лем (издаден в 1961 г.) постига световна популярност чрез обвързването на жанра със сериозни научни, философски и морално-етични въпроси и дава основа на четири филмови реализации²: „Соларис“ от 1968³ – телевизионен спектакъл в 2 части, режисьор Борис Ниренбург; „Соларис“ от 1972⁴ г. на режисьора Андрей Тарковски;

¹ Заглавието на романа „Тримата мускетари“ на Ал. Дюма за първи път се появява на белия екран в края на XIX в. в едноминутен ням филм. Според данните в IMDb сюжетът на този роман е използван в около 50 екранизации: за големия екран, за телевизията, включително сериали, мюзикъли, като отношението към първоизточника в голяма част от сценариите е доста свободно.

² Оставям без коментар няколко едноименни късометражни реализации и телевизионни сериали, които може да бъдат проследени в световната база данни IMDb.

³ Солярис 1968. Режисура: Лидия Ишимбаева и Борис Ниренбург. Сценарий: Николай Кемарски по романа на Станислав Лем. С участието на: Василий Лановой, Антонина Пилос, Владимир Етуш и др.

⁴ Солярис 1972. Режисьор: Андрей Тарковски. Сценарий: Фридрих Горенщайн по романа на Станислав Лем. С участието на: Наталия Бондарчук, Донатас Банионис, Юрий Ярвет и др.

„Соларис“ от 2002⁵ г. на режисьора Стивън Содърбърг и японска екранизация от 2017 г. на режисьора Рюсукэ Хамагучи⁶.

Тук ще разгледам версията на А. Тарковски от 1972 г. Причината е не само във високата оценка на кинокритиците (тъкмо „Соларис“ на Тарковски спечели Голямата награда на журито на фестивала в Кан и наградата на Международната федерация на филмовата критика FIPRESCI), а и защото в тази кинотворба акцентът е поставен върху вътрешната перспектива на киноразказа. Това придава на научнофантастичната творба нещо „човешко, твърде човешко“ и става основа на нейното безспорно въздействие върху публиката.

Тъкмо тази особеност на филма на Тарковски провокира конфликти между автора на филма и автора на романа, на които ще посветя известно внимание в по-нататъшното изложение, преди да пристъпя към дълбиннопсихологически анализ на творбата.

Тарковски срещу Лем

Някои критици приемат „Соларис“ на Тарковски за един от 10-те най-добри филма на всички времена и за най-доброто постижение на филмите с научната фантастика ([2] Ейбрахам 2014), но самият Тарковски не е смятал така. Той се е чувствал ограничен от цензурата по време на създаването на кинотворбата. Но неговото тълкуване на филма препотвърждава идеите, които са изразени в цялото му творчество: „Главния смисъл на филма ... виждам в неговата нравствена проблематика. Проникването в съкровенията тайни на природата трябва да бъде неразривно свързано с нравствен прогрес. Когато поставим единия си крак на ново стъпало на познанието, другия крак трябва да поставим на ново нравствено стъпало. С филма си исках да докажа, че проблемът за нравствената устойчивост, нравствената чистота пронизва цялото ни съществуване, проявява се даже в такива области, които на пръв поглед не са свързани с морала, например като проникването в космоса, изследването на обективния свят и т.н.“

През 1973 г. в Източен Берлин по повод на филма си Тарковски казва на зрителите: „...най-главното е човекът да бъде човек, за да съхрани чувството си за собствено достойнство, за да не може нищо да го сломи, за да не предпочете материалното пред духовното“ (вж. [5] Количев 2012).

Тази концепция на Тарковски става основа за сериозен конфликт със Станислав Лем. В интервю за в. „Московские новости“ през юни

⁵ Solaris, САЩ, 2002. Режисьор: Стивън Содърбърг. Сценарий: Стивън Содърбърг по романа на Станислав Лем. С участието на: Джордж Клуни, Наташа Макелън, Улрих Тукур и др.

⁶ Solaris, Япония 2007. Режисьор: Рюсукэ Хамагучи. С участието на: Кенджи Мацуца, Кийохико Шибукава и др.

1995 г. Лем споделя, че Тарковски се е разминал с идеята на книгата му по най-същественния въпрос: „Тарковски искаше да покаже във филма, че космосът е много противен и неприятен, а на Земята е прекрасно. Аз обаче съм писал и съм мислил точно обратното“. Според Лем, Тарковски е заснел не „Соларис“, а „Престъпление и наказание“: от филма следва, че „гадният Келвин е довел бедната Хари до самоубийство, а после по тази причина се терзае от угризения на съвестта, които се усилват от нейната поява, при това поява при странни и непонятни обстоятелства“. Лем твърди, че е въвел многократната поява на Хари, за да реализира „философска концепция, близка до тази на Кант за съществуването на *Ding an sich*, непознаваемото, нещото в себе си, втора страна, до която е невъзможно да достигнем“. Но особено недоволен е Лем, че Тарковски въвежда във филма родителите на Келвин, „преди всичко майката, а майката – това е „Россия“, „Родината“, „Земята“. [...] В моята книга особено важна беше сферата на разсъждения и познавателните и епистемологическите въпроси, [...] свързани със самата същност на соларистиката, от които филмът напълно се е отказал“. Критиките на Лем към филма засягат и други „отклонения“ от духа и образите на книгата. За писателя фантаст „Съдбата на хората в станцията, за които разбираме само в малко епизоди, [...] също не е никакъв екзистенциален анекдот, а големият въпрос за мястото на човека във Вселената. При мене Келвин решава да остане на планетата без каквато и да било надежда, а Тарковски създава филм, в който се появява някакъв остров, а на него къщичка. И когато слушам за къщичката и острова, почти излизам от кожата си от възмущение. Този емоционален сос, в който Тарковски е потопил моите герои, да не говорим вече за това, че съвършено е ампутирал „природонаучния пейзаж“ и е въвел куп странности, за мене е напълно непоносим“ ([1] Берес 1987: 133–135).

Взаимно проникване на човешкото и космичното

Приведох толкова дълъг цитат от коментарите на Станислав Лем относно филма, защото откъсването на Тарковски от литературния текст най-добре откроява идеите му. Тарковски остава верен на творческите си виждания и във филмите, които се определят като научна фантастика: за него фантастичното, мистичното и човешкото са неотделими (вж. напр. [4] Казин 2012; [5] Количев 2012; [7] Стивън 2006).

Ето как описва този феномен А. Л. Казин: „... почти всеки кадър/епизод от филмите на Тарковски е в прекия духовен смисъл чудо, или поне непрекъснато очакване на чудо...“ и обяснява това така: „...във филмите на Тарковски имаме почти пълно образно отъждествяване на личното със свръхличното битие, на физическото с метафизичното, божественото, на човешкото с демоничното“ ([4] Казин 2012). Авторът

обръща внимание върху смисъла на повторението на един и същ епизод – заснет най-напред в цвят, а след това черно-бял, или обратното, за да подчертае висшия, трансцендентален смисъл на случващото се (особено в „Огледало“ и в „Соларис“). За Тарковски, твърди Казин, всяка концепция или идеология може да се окаже спорна, ако бъде сравнена с чудото на съществуването: „При добро желание у Тарковски (например в неговите статии и дневници) може да се открият ницшеански, екзистенциалистски, дзен-будистки, гностически мотиви... – всичко това в крайна сметка се оказва „човешко, твърде човешко“ (Ф. Ницше) тълкуване на ума, което рационализира значително превъзхождащата го тайна... Вятърът, пробягващ по зелено поле, кон, който бавно се обръща на брега на реката, [...] мислещ космически океан или тайнствена „зона“ – всичко това са епизоди от богочовешката теургична драма... Киното на Тарковски в определен план е перманентен акт на миротворение“ ([4] Казин 2012).

Затова в своите фантастични филми Тарковски не противопоставя човешкото на технологичното, а подчертава тяхното тайнствено сродство. Този паралел например е визуализиран в първите кадри на „Соларис“: водораслите, които се полюшват загадъчно в земното езеро, предвещават вечното движение на водите на океана върху планетата Соларис (вж. [7] Стивън 2006: 13–15).

„Соларис“ на Тарковски дава израз преди всичко на концепцията на автора за взаимното проникване на човешкото и космичното. Тази концепция е вплътена в сюжета, в образите, в техните отношения към околните и към себе си, във визуалните решения и не на последно място в интериорите и екстериорите на действието. Изследователите на Тарковски многократно се спират на мястото, което заемат произведенията на литературата, изкуството и философията в тъканта на този филм. Според видния американски киновец Д. Стивън, чрез паралела между ефемерните „гости“ на Соларис и платната на Брьогел, копието на Венера Милоска, иконата на светата Троица, музиката на Бах, цитатите от „Дон Кихот“ Тарковски поставя въпроса за взаимоотношенията на човека със създаденото от него, и в частност въпроса за киното като изкуство, репродуциращо реалността ([7] Стивън 2006: 13–15). Струва ми се обаче, че тук трябва да видим нещо по-дълбоко: паралел между изкуството като акт на творчество, и създанията, които се появяват на станцията „Соларис“, възникнали от несъзнаваните спомени и фантазии на хората. Мисля, че Тарковски изразява по този начин концепцията за несъзнавания, мистичен акт на творчеството: произведенията на изкуството, литературата, философията и тайнствените посетители на станцията „Соларис“ имат един и същ – несъзнаван! – източник: човешката психика, която Тарковски предпочита да назовава *душа* (вж. у [5] Количев 2012 коментарите по повод на употребата на *душа* в текстовете и изказванията на Тарковски).

Връзката между несъзнаваното и появата на „гостите“ в „Соларис“ е доста ясно прокарана във филма: те се появяват по време на сън и са възплъщение на психични образи – на индивидуални спомени, представи, фантазии, кошмари. Това дава основание на Славой Жижек да потърси фройдишко обяснение на „Соларис“, наричайки го филм за „машината на несъзнаваното“ ([3] Жижек 1992). Планетата Соларис, според Жижек, символизира такава „машина“: тя притежава чудодейната способност да възплъщава мечти, страхове, най-дълбоките травми и желания, т.е. най-съкровеното в душевния живот на човека. Тази трактовка на Славой Жижек е вярна, но твърде обща, затова не е в състояние да открие спецификата на художествените идеи, които големият творец е вложил в образите на филма си ([3] Жижек 1992).

Защото филмът отива далеч отвъд представянето на образи, изплували от несъзнаваното и придобили плът и кръв.

Сюжетът

Историята, разказана във филма, е относително проста. Тя започва на земята, където се обсъждат показанията на пилота Бъртън – единственият завърнал се участник в експедицията до планетата Соларис, чиито разкази не се приемат за достоверни, тъй като надхвърлят дотогавашните представи за обективна реалност.

За да изясни ситуацията и да вземе компетентно решение за закриването на станцията или продължаването на изследванията, на „Соларис“ е изпратен психологът Крис Келвин. Там той открива само двама от изследователите – кибернетика Снаут и астробиолога Сарториус, наплагани и ненапълно адекватни. Малко преди пристигането му се е самоубил началникът на станцията Гибарян. От неясните показания на Снаут и от видеозаписа, който е оставил покойният Гибарян, Крис узнава, че обитателите на станцията са измъчвани от „гости“, възплъщаващи техните повтарящи се кошмари. По думите на Гибарян, „Това не е безумие. По-скоро има нещо общо със съвестта“.

Скоро след това самият Крис е спокоден от „гост“ – това е неговата мъртва съпруга Хари, за чието самоубийство преди 10 години Крис се чувства виновен.

Оттук нататък филмът се занимава главно с отношенията между Крис и Хари. Опитът на психолога да се отърве от натрапливото привидение, като изстреля Хари с ракета в космоса, се оказва неуспешен: всъщност най-плашещото при неканените посетители е, че те се връщат отново и отново – че са „безсмъртни“.

Тогава Крис започва да се сближава с второто неутринно копие на покойната му жена, родено от Океана на Соларис, в резултат на което и двамата претърпяват важни промени. Хари започва да се самоосъзнава като личност и да се измъчва от това, че всъщност не е Хари, а само

неин призрачен Двойник, а Крис постепенно се влюбва дълбоко в тази непозната, която му дава втори шанс – да поправи грешките, допуснати преди 10 години на земята, и да си върне пропиляното тогава щастие.

Колкото повече човешки черти обаче придобива Хари, толкова по-ясно си дава сметка за безизходната ситуация, в която се намират тя и Крис. Подобно на Оригинала Хари, и копието на Хари развива суицидални, автодеструктивни аспекти, но нейната „извънземна“ природа се оказва неунищожима.

Междувременно Снаут и астробиологът Сарториус изпращат към планетата Соларис енцефалографски запис на мислите на Крис, с надеждата, че може би така ще успят да влязат в контакт с Океана и да го убедят в своите добри намерения.

Докато Крис боледува и е в треска, Снаут и Сарториус унищожават Хари с нейно съгласие, като я подлагат на аниhilация. Подобно на Оригинала Хари, и Двойницата Хари оставя прощално писмо: „Така е по-добре за двама ни. Аз сама поисках. Не обвинявай никого“.

Крис се опитва да преодолее скръбта си, като продължи работата си – а това е възможно вече както на станцията (Океанът се е успокоил и е прекратил изпращането на нежеланите „същества“), така и на земята.

Финалът на филма показва осъществената връзка между човека и космоса: виждаме дома на Крис, самия Крис да се приближава, да наднича през прозореца и да наблюдава баща си как подрежда книги. В последния кадър Крис, на прага на къщата, коленичи пред баща си в позата на блудния син от прочутата картина на Рембранд. Камерата постепенно се издига и за зрителите става ясно, че всъщност всичко това се случва не на земята, а на остров в океана на Соларис – остров, очевидно създаден от спомените на Крис.

Образите: дълбиннопсихологическо тълкуване

Тук ще се спра на няколко момента, които са особено важни за интерпретацията на дълбиннопсихологическите аспекти във филма.

Океанът на планетата Соларис, от който се раждат най-зловещите кошмари, отговаря доста добре на описанието, което Фройд дава на несъзнаваното: в него се намират изтласкани съдържания, които не достигат до съзнанието поради намесата на психичната инстанция, позната като цензура. Затова тези съдържания се въплъщават в образи, докато мъжете в станцията Соларис спят: в съня цензурата, насочена срещу неприемливите, несъзнавани желания, е отслабена⁷, макар и не

⁷ Но дори цензурата да е изключена, твърди Фройд, пак няма да сме в състояние да разбираме сънищата, манифестираният сън пак няма да е идентичен с латентните мисли. Защото в съня несъзнаваните психични представи не се появяват в истинския си образ, а „изместени“ или под формата на символи. Манифестираното съдържание на съня, което съдържа изопачавания и символи, изисква специално тълкуване, за да се стигне до т.нар. латентни мисли ([9] Фройд 1991: Част 2. Сънищата).

напълно изключена. Океанът като символ на несъзнаваното обаче съдържа не само изтласкани съдържания, но и мощна креативна енергия⁸. В образа на океана древни митологични представи се преплитат с научни хипотези (както знаем, според еволюционната теория целият живот на нашата планета е възникнал от световния океан), при което и митологията, и науката му отреждат животворяща мощ. Като отражение на тези представи Океанът на Соларис притежава способността да създава един и същи образ безброй пъти, обричайки го на безсмъртие.

Хари, като творение на този Океан, неминуемо извиква асоциация с древногръцката богинята на любовта⁹, изплувала от морските вълни. А повторната поява на Хари – след като Крис, в паниката си, унищожава първия Двойник, отразява много точно ролята, която имат повторенията в психичния живот на човека. Според Фройд един и същи сън се появява дотогава, докато човек успее да разреши проблема, закодиран в него. Че самият Крис разбира това, виждаме в коренно промененото му отношение към второто копие на Хари: той я приема като част от живота си, от себе си, опознава я, влюбва се в нея. Тъкмо благодарение на това, че той започва да я третира като автономно същество, тя наистина да придобива автономия. Така стигаме до най-важното дълбиннопсихологическо послание на филма, което е свързано, от една страна, с отношението между Оригиналa и Двойника в образа на Хари, и, от друга, с отношението на околните (Крис, Снаут и Сарториус) към нея. Чрез Хари и връзката ѝ с Крис Тарковски успява за пореден път да постави онези въпроси, които пронизват цялото му творчество и които той експлицитно формулира в изказванията си за филма: за морала в науката („С филма си исках да докажа, че проблемът за нравствената устойчивост, нравствената чистота пронизва цялото ни съществуване...“) и за съхраняването на човешкото като духовност („...най-главното е човекът да бъде човек, за да съхрани чувството си за собствено достойнство, за да не може нищо да го сломи, за да не предпочете материалното пред духовното“).

Въпросът за морала в науката се преплита тясно с въпроса за личностния морал на учените, събрани на Соларис. Според Фройд моралът, наред със съвестта, социалните норми и ценностната система на индивида, е позициониран в психичната структура на Свръхаза. Едва

⁸ Според Фройд, несъзнаваното е енергийният източник, който охранва Аза. Това е един от пунктовете, по които азовата психология не е съгласна с фройдизма.

⁹ Афродита (гр. Αφροδίτη, „родена от морската пяна“ според древните тълкувания на името), богинята на любовта и красотата, според една от легендите е родена от морската пяна край Пафос, Кипър. Тази пяна се образува, след като Кронос отрязва гениталиите на Уран и неговата кръв и семенна течност падат в морето. Легендата за раждането на богинята на любовта е увековечена в древногръцки паметници, но най-позната е на съвременниците чрез прекрасната картина на Ботичели „Рждането на Венера“ поради близостта на римския пантеон с този на олимпийските богове.

след създаването на Свръхаза като резултат от преодоляването на Едиповия комплекс, личността се социализира и се научава да контролира нагоните си. Фройд подчертава, че значителни части на Свръхаза имат несъзнаван характер. И тъй като Свръхазът възниква от Несъзнаваното, моралът и съвестта се оказват част от емоционалния живот на човека, те нямат рационален характер. По този свой възглед Фройд се различава принципно от Кант, според когото моралът е факт на разума. Разбиранията на Тарковски за морала, които откриваме в „Соларис“, са близки до тези на Фройд и се противопоставят на Кант. Нищо чудно, че Станислав Лем, който заявява пристрастието си към Кант, недоволства от начина, по който Тарковски тълкува книгата му във филма си.

Океанът на планетата Соларис, който символизира връзката между колективното и индивидуалното несъзнавано, се активизира и започва да изпраща „гости“ на обитателите на станцията едва след като те го третират с гама лъчи. Това е едно непозволено, аморално действие, чиято аморалност е добре известна на тримата учени. Сарториус и Снаут обаче са готови да повторят радиоактивното облъчване, ако не успеят по друг начин да прекратят „посещенията“ на гостите. Все пак „другият начин“ се оказва успешен: след като излъчват към планетата Соларис енцефалографски запис на мислите на Крис, Океанът престава да изпраща „гости“ към станцията. „Да не искаш да кажеш, че ни е разбрал?“ – пита Крис, а Снаут отговаря: „Не, така изведнъж... Но се появи надежда“.

В „Соларис“ на Тарковски Океанът, несъзнаваното, угризенията на съвестта на земните обитатели и „съществата“, материализиращи техни спомени, фантазии и кошмари, образуват една асоциативна верига, която създава емоционалния фон на целия филм.

Когато Двойникът постигне самосъзнание

На този емоционален фон се развиват отношенията между главните персонажи – Крис и Хари. Както вече споменах, най-важното в тези отношения е тяхната динамика. При първата си среща с Двойницата на отдавна мъртвата Хари, Крис изживява страх и паника, които го тласкат към агресивен акт – той примамва неутринната си гостенка в една от ракетите на станцията и я изстрелва в космоса, без да си задава въпроса дали това е убийство. При повторната поява на Хари, след като си дава сметка за нейната безсмъртна природа (тя е неунищожима като спомените му, чрез които се материализира и от които черпи енергия), Крис приема предизвикателството и вместо да се съпротивлява на присъствието ѝ, той я допуска в живота си и се учи да живее с нея. Първоначално връзката между двамата е изцяло симбиотична: когато Крис напуска стаята, Хари пробива с тялото си металната врата, за да го последва; наранява се и изглежда мъртва. И тук Крис за първи път постъпва с нея като с „истинско човешко същество“ – той се опит-

ва да промие раните ѝ, да облекчи болката ѝ. Нищо, че благодарение на способността си за регенерация тя скоро изглежда напълно здрава. Този момент поставя началото на неговото променено отношение към Хари, а с това и на конфликта му със Снаут и Сарториус: докато целта на двамата учени е да унищожат „гостите“, в това число и Двойницата на мъртвата му съпруга, той се стреми да я запази.

Сцените на доста пестеливо общуване между двамата не дават отговор на въпроса, защо Крис се влюбва в тази жена-реплика, затова пък към края на филма той открито заявява, че любовта е тайнство и няма нужда от обяснения: „За запазването на простите човешки истини са нужни тайни: тайните на щастието, смъртта, любовта“.

Опит за обяснение на чувствата му обаче прави Хари. Тя защитава Крис от обвиненията на Сарториус, че е просто един безделник, който от пристигането си на станцията не прави нищо друго, освен „да се търкаля в леглото с бившата си“. Сцената, в която Хари произнася защитната си реч, е ключова за разбирането на основния конфликт във филма: между любовта като върховен израз на човешкото и омразата като неговото абсолютно отрицание. С неочаквано психологическо проникновение Хари заявява: „Крис е много по-последователен от вас. В нечовешки условия той се държи човешки, докато вие се преструвате, че това не ви засяга, че тези ваши „гости“ са нещо външно, пречещо, докато всъщност това сте самите вие, те са вашата съвест“. Един от парадоксите на филма е, че най-точната интерпретация на „гостите“ като психически проекции е вложена в устата на жената, която сама е психическа проекция. По същия начин Хари подлага на анализ и любовта на Крис към нея: „Крис ме обича. Може би по този начин защитава себе си. Няма значение защо човек обича. Но ме иска жива“. И когато Сарториус ѝ напомня, че тя не е жена и не е човек – само механично повторение на Хари, копие, матрица, реакцията ѝ е: „Да, може би. Но се превръщам в човек“.

Като доказателство за нейното „превръщане в човек“ тя привежда, на първо място, способността си да чувства: „Чувствам не по-малко от вас. Обичам го“ и, освен това, факта, че започва самостоятелно съществуване: „Вече бих могла да мина без него“.

Като илюстрация на придобитата автономност в следващия кадър Хари е сама в библиотеката. Тя пуши (в поза, в която сме видели да пуши майката на Крис от видеофилма за семейството му) и разглежда картината на Брьогел „Ловци в снега“: връзката с изкуството е следващата стъпка по пътя на приобщаването към човешкото, ни внушава филмът. Завършекът на тази сцена е последният щастлив момент на отношенията между Крис и Хари: в минутите на безтегловност на станцията двамата се издигат прегърнати в символичен полет на чувствата.

Защото след това започват автодеструктивните действия на Хари. Тя е измъчвана както от съмненията, че той обича не нея, а проекцията

на „оригиналната“ Хари в нея, така и от безизходицата на връзката им.

Крис също си дава сметка колко невъзможна е любовта му с Двойницата Хари. Решението на проблема идва, докато той е в безсъзнание. Снаут и Сарториус помагат на Хари да освободи любимия от присъствието си, като я подлагат на аниhilация. В крайна сметка Двойницата повтаря съдбата на Оригиналa – въпреки че не отнема сама живота си, тя съзнателно напуска живота. Но писмото, което оставя, освобождава Крис от угризенията му. Бихме могли да приемем, че с това ролята ѝ в живота му е изпълнена.

Специфично за „Соларис“ е, че отношенията между Оригиналa и Двойника в него не могат да бъдат сведени до нито един от познатите ни психоаналитични и дълбиннопсихологически модели на тълкуване (които съм разгледал другаде)¹⁰. Водещо в образа на Двойницата Хари е стремежът ѝ да открие себе си – както в спомените на/за Оригиналa, така и в процеса на самоосъзнаването ѝ като автономна личност. Движеща сила в този процес е емоционалното пробуждане чрез общуването с любимия човек и придобиването на способност за морална оценка на собствените и чуждите действия.

Характерно за драматургичната концепция е също, че Крис получава отново и отново шанса (а донякъде е и принуден) да си реши проблемите, свързани с Хари. Това пък напомня любимата ми мисъл на Юнг – че животът е много добър учител и ни държи в един и същи клас, докато си вземем изпита.

Финалното решение на този science fiction филм утвърждава морално-етичните норми на хуманизма и е заредено с оптимизъм. Защото „Соларис“ на Тарковски, като всяка добра фантастика, акцентира върху онова „човешко, твърде човешко“ (Ф. Ницше), което се съхранява независимо от фантастичните обстоятелства: както при опитите да се осмисли контактът с чуждото във външната вселена, така и при сблъсъка с непознатото в микрокосмоса на собствената психика.

Литература

- [1] Берес 1987: Beres, S. *Rozmowy ze Stanislawem Lemem*. Krakow: WL, 1987. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D1%8F%D1%80%D0%B8%D1%81_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1972\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D1%8F%D1%80%D0%B8%D1%81_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1972))
- [2] Ейбрахам 2014: Abraham, J. *163 Movies that make you think* <https://moviessansfrontiers.blogspot.com/2014/06/163-russian-maestro-andrei-tarkovskys.html>
- [3] Жижек 1992: Zizek, S. *Looking Awary: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- [4] Казин 2012: Казин А. Л. Феномен Тарковскогo. // *Соловьёвские исследования*, вып. 3 (35), 2012, с. 8–16.

¹⁰ Вж. Дамянов, М. *Двойници и раздвоено съзнание в кинодраматургията. Психоаналитична интерпретация*. София: Action, 2020, 199 с.

- [5] Количев 2012: Колычев М. П. Андрей Тарковский: от научной фантастики к мистике. // *Соловьёвские исследования*, вып. 3 (35), 2012, с. 46–57.
- [6] Леви 2002: Levy, G. Solaris (2002)/ Solyaris (1972) <http://entertainment.time.com/2010/10/01/top-10-hollywood-remakes/slide/solaris-2002-solyaris-1972/>
- [7] Стивън 2006: Steven, D. *The Solaris Effect: Art & Artifice in Contemporary American Film*. University of Texas Press, 2006. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D1%8F%D1%80%D0%B8%D1%81_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1972\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D1%8F%D1%80%D0%B8%D1%81_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1972))
- [8] Суркова 1991: Суркова, О. *Книга сопоставлений (Тарковский – 79)*. Москва: Всесоюзное творческо-производственное объединение „Киноцентр“, 1991.
- [9] Фройд 1991: Фройд, З. *Введение в психоанализа*. София: „Наука и искусство“, 1991.

