

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ СВЯТ НА „СОЛАРИС“ МЕЖДУ ЛЕМ И ТАРКОВСКИ – ОПИТЪТ В БЪДЕЩЕТО КАТО ОПИТ В НАСТОЯЩЕТО

Марчела Миронова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

THE FICTIONAL WORLD OF *SOLARIS* BETWEEN LEM AND TARKOVSKY:
THE EXPERIENCE OF THE FUTURE AS EXPERIENCE OF THE PRESENT

Marchela Mironova

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

mish.mironova@gmail.com

Abstract: The text analyses parts of Stanisław Lem's novel *Solaris* and Tarkovsky's movie based on the same book. The author's goal is to use this as an experiment for the purposes of a dissertation work on Bulgarian fantastic literature. The comparison between the novel and the movie makes it possible to derive some new specificities that define the mechanisms which are pertinent to creating a fictional world. This is placed in the context of both mass and classical literature.

Keywords: Stanisław Lem, Andrei Tarkovsky, *Solaris*, fantastic literature, time, mass and classical literature, futuristic

Резюме: Текстът изследва елементи от романа „Соларис“ на Станислав Лем и едноименния филм на Андрей Тарковски. Стремеж на изследването е да послужи като опит за целите на дисертационен труд, свързан с българската фантастична литература. В сравнителния анализ между текста и филмовата адаптация се търсят нови особености, определящи механизмите, спрямо които се създава фикционален свят. Анализът е поставен в контекста на връзката между високата и ниската литература.

Ключови думи: Станислав Лем, Андрей Тарковски, Соларис, фантастика, време, висока и ниска литература, футуристично

Въпросът за високото и ниското е съществен за изследването на фантастиката, тъй като засяга разбирането (колкото и колебливо да е то) за масовата култура на ХХ век, в която фантастичното има немалък дял. В настоящия труд се разглеждат романът

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ СВЯТ НА „СОЛАРИС“...

„Соларис“ на Станислав Лем, който се вписва доста непоклатимо в традицията на научната фантастика и бързо става класика, и филмът на Андрей Тарковски – режисьор, чиято творческа дейност в СССР го поставя в редиците на елитарното изкуство. Стремежът на текста не е да докаже, че съществува едно неотменимо послание на романа или на филма; целта му е по-скоро се включи във вече съществуващия диалог, за да го допълни през един сравнителен анализ на елементи от изграждането на два различни по тип и послание фантастични свята.

В художествената творба високото може да влиза в противоречие с ниското, но те могат и да се допълват взаимно, за да създадат едно по-особено присъствие на текста в културното съзнание на локално и на световно равнище. По този начин тя остава отворена, което я прави футуристична и в един допълнителен смисъл, различен от чистото разбиране за научнофантастичното в литературата или киното като отразяващи просто допустим бъдещ свят. „Отворена“ е в смисъл на това, че предлага възможност за дописване, в което фикционалният ѝ свят да разкрива постепенно потенциала си, играейки с възможните параметри на времето, докато същевременно обогатява и представите за пространството. Така Текстът, в един по-широк смисъл на думата, се явява постоянно разширяваща се вселена, която излиза от рамките на авторовата интенция.

В този контекст е любопитно да се види как Станислав Лем става съвременник на прочити, с които той самият не е съгласен. Въпросът дали високото, или ниското в литература е онова, което превръща даден текст в непринадлежащ напълно на своя автор, няма еднозначен отговор. При всички положения това, което отключва желанието за доразвиване границите на един завършен художествен свят, е определен потенциал, който не е останал скрит, а е действал като сила, тласкаща употребите на фантастичното в друга посока на движение. По отношение на интереса от страна на Тарковски към „Соларис“, разбира се, действат и други сили – например политическата действителност и интересът към сюжети, които излизат извън границите на социалистическия реализъм, докато се вписват в популярния ефект на научната фантастика. В същото време действа и личният интерес на режисьора, който е подчинен на субективното възприятие на текста и на индивидуалната представа за естетическата стойност на творбата:

Шедьовърът е затворено пространство, което вътрешно нито се преохлажда, нито прегрява. Прекрасното е в равновесието на частите. И парадоксът е, че колкото по-

съвършено е създаването, толкова по-ясно се осъзнава липсата на асоциации, които то може да предизвика. Съвършеното е уникално. Или пък е в състояние да предизвика безкрайно много асоциации, което в последна сметка е едно и също (Tarkovsky 2019: 54).

Тук Тарковски извежда идеята, че това – едно произведение да няма асоциативно свой аналог в образите¹, го прави уникално, но същото според него се отнася и за случаите, в които то отключва безброй много асоциации. За да докаже своето разбиране, режисьорът търси примери от Овидий („Същността на изкуството е да е незабележимо“), Енгелс („Колкото по-скрити са възгледите на автора, толкова по-добре за произведението“), Гогол („...не е моя работа да поучавам с проповеди. Изкуството и без това е поучение. Аз съм длъжен да говоря с живи образи, а не с разсъждения. Трябва да представя живота както е, а не да го тълкувам“), Толстой („Политическото изключва художественото, тъй като първото, за да се докаже, трябва да е едностранчиво!“) и личния си опит в изкуството („Разбира се! Художественият образ не може да е едностранчив – ако иска да се нарича правдив, той трябва да обединява диалектично противоречиви явления...“) (Tarkovsky 2019: 63).

Отказът от тълкуване се откроява сякаш с по-голяма сила в романа на Ст. Лем, където много елементи не биват обяснени до края на текста. Накрая читателят остава с повече въпроси, отколкото с отговори, но това допълнително доказва, че футуристичният² текст е *отворен*, крие в себе си потенциала за дописване. Създава се ситуация на постоянно разширяваща се мрежа – диалог, който може не само да засяга разбирането за художествената даденост като такава и като проекция на един възможен бъдещ свят, но и да се заиграва с особеностите на характерите, на фабулата и т.н., като ги проблематизира допълнително и изменя техните дефиниции. Така текстът излиза от рамките на историческото време, в което се е *родил*, за да бъде съизмерван спрямо всеки следващ исторически период или спрямо въобразената футуристична реалност. Това превръща творбата в универсална, в класическа, което традиционно я обвързва с представата за високото в литературата. В случая със Ст. Лем и А. Тарковски в отношението книга – филм филмът е следствието (чисто хронологично), но то може да бъде смислоопределящо за елементи от книгата, т.е. екранът да действа като код, който

¹ Тарковски не прави разлика между образ и символ, когато коментира произведението на изкуството.

² Под „футуристичен свят“ да се разбира не само футуризмът като вероятното бъдеще, но и като израз на фикционално конструирано време – едно хипотетично „тогава“ или едно алтернативно „сега“; а също футуристичното като трансцендиране, освобождаващо екзистенцията, по философията на Ясперс за само-битието, за което лесно може да се потърси основание в текста на Лем.

дефинира и предефинира употребите на текста. Границата между двете обаче е почти невъзможна за определяне, щом тя опира в полето на интерпретациите. Иначе казано, ако текстът води често до въпроса *Защо това е така?*, без да дава достатъчно ясен или едностранчив отговор, то той сам провокира нови търсения и друг опит в определянето особеностите на фикционалната реалност. Режисьорът предлага своя интерпретация, която работи на принципа „бъдещето чете своето минало“, като го превръща в съвременно на себе си и през нов ракурс проблематизира вероятното *утре*. Това много започва да прилича на някаква парадоксална система на незатворения кръг – крайт не е напълно край³. Проблемът на подобна система е, че е същностно неизмерима, което поставя под въпрос изобщо възможността да я наречем „система“, тъй като, за да бъде такава, тя трябва да бъде свързана. Ако обаче приемем, че тя не е в същността си незатворена, а просто точката ѝ на свързване за нас е неизвестна, бихме могли все пак да се доверим на понятието. Тоест приемаме текстът не като готова, завършена система, а като обещание за възможна такава. По теорията на Делюз и Гатари тя би била подобна на тяло без органи, постоянно трансформиращо се, тоест фантастичният свят би бил видян като ризоматично метаморфозиращ. Подобна идея влиза в конфликт с разбирането на Лем:

Изкуството представлява еднопосочно предаване на информация. Ние сме само адресати, само реципиенти на филмовата прожекция или театралното представление. Ние сме пасивни получатели, а не равноправни участници в действието. Книгата не създава заблуди като тези в театъра, там веднага можеш да надзърнеш в епилога и да се убедиш, че той е вече детерминиран (Lem 2021: 16).

Финалът на текста е действително детерминиран и преди читателят да стигне до него последователно, е напълно възможно да се надникне в последната страница на книгата, да се измами времето (нещо, което Ст. Лем противопоставя на театралната ситуация). От друга страна, се оказва, че самият роман измамва времето с това, че отключва поле на възможностите, което превръща дори края му в недетерминиран.

Същевременно в своята книга „Уловеното време“ Тарковски заявява, че „времето, уловено в неговите фактически форми и прояви, е основната идея на кинематографа като изкуство“ (Tarkovsky 2019: 72), като под „улавяне“ на времето се

³ Не става дума просто за отворен финал в смисъла на художествен похват, а за потенциала, който един фикционален свят отключва – нещо, характерно за научната фантастика и фентъзи световите.

разбира *улавянето* на събитие, човешко движение или предмет като неподвижен и непроменен в реално протичащото време (Tarkovsky 2019: 72). Така времето в отношението литература – кино може да се разгледа съответно през конфликта застиналост – подвижност. Докато читателят нагажда текста спрямо своето индивидуално време и пространство, зрителят в киносалона се съобразява с протичащото пред погледа време и пространство. Къде тук се вписва универсалното време-пространство? То не е нито в езика, нито в жестовете и декора, а във внушенията, изразени чрез тях. Универсалното е достъпно и в скрития диалог между Текста и възприемателя. Ако авторът на романа може да си позволи да е по-пестелив в описанията на космическата станция, то за филма подобна икономия е невъзможна. Самият декор „играе“, той има специфична функция в изграждането на отношенията между човека, времето и пространството⁴.

В текста на Ст. Лем, както отбелязва и Яница Радева (Radeva 2017: 169), прави впечатление това, че интериорът не грабва с иначе много характерните за научната фантастика описания на разнообразие от технологични новости. Това бягство от традиционния кич посредством перспективата на художествения свят и акцентите в него може да се разбира като бягство и от представите за ниското в популярната фантастика. Вместо това обаче се появяват ясно разпознаваеми образи и елементи на високата култура под формата на класически нейни продукти и проблеми. Такива са например въпросът за значението на книгата, съпоставянето на героите с познати художествени образи като Дон Кихот, Фауст и др., но с известно преобръщане на характерното за тях. В творбата на Тарковски също ясно се открояват знаци на културата, макар и да са вплетени в интериора и фабулата по начин, съобразен с кинематографичната образност (рафтове с книги, скулптурни бюстове, картини). По този начин се гради и едно определено минало – и в книгата, и във филма миналото, от една страна, е представено в плана на действително наследената земна култура, а от друга, включва въобразена алтернативна такава в лицето на соларистиката. В романа въобразената е по-ясно изведена, отколкото при А. Тарковски, но това е неотменно свързано с особеностите на двата типа изкуство – литературното и кинематографичното.

⁴ В своя текст „Произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ Валтер Бенямин проследява подобно отношение: „Така филмът е първото средство на изкуството, което е в състояние да покаже как материята изиграва човека. Следователно тя може да бъде отличен инструмент за материалистическо изображение“ (Benjamin 2022: 47).

В същото време във филма присъства земната природа като контрапункт на космоса, докато в книгата се поставя акцент върху пространството на Соларис като природа, ако изобщо може да се нарече така, предвид че е несравнима с тази на Земята; човекът обаче носи земната природа в себе си – материална и нематериална такава. Особеното, и ужасяващо едновременно с това, е как и двете се оказват твърде лесни за репликиране от океана, докато опитите на човека за разбиране на чуждата материя (и може би съзнание) водят повече до загадки, отколкото до открития. Така се извежда същностният въпрос за връзката и доколко осъществима е там, където липсва какъвто и да е знак за равенство между участниците в един контакт. Героите усещат превъзходството на океана, без да са го доказали. С репликирането не само на материалната, но и на нематериалната страна на човешкия свят се откроява енигматичното послание на океана – той е способен да изследва и повтаря другия спрямо себе си, докато човекът с цялата си самоувереност, с обема на научните си трудове, с възможностите на технологиите, които е изработил, се оказва неспособен дори да докаже, че океанът е или не е мислещо същество. Междувременно океанът така мълчи, че неговото мълчание отключва не реалното обективно познание у човека, а субективното такова – неговите страхове и желания. По тази причина отношението към него е твърде разнообразно. Тъкмо това доказва провала на човешкия ум, но и на човешкия морал да зададе и легитимира едностранно разбиране за отношенията с космическия обект. Вместо това срещата с другостта наново задвижва определени процеси на идентификация у човека.

Мълчанието отключва въпроси и застава героите да действат според импулсите и/или принципите си. Тук същностно се различават изборите на писателя и на режисьора за развитието на фабулата. Това, от своя страна, превръща и самия творец в своеобразен текст. По този въпрос е любопитно да се вземе предвид виждането на А. Тарковски:

Връзката на причината със следствието, т.е. преминаването от едно състояние в друго, е формата на съществуване във времето, начин да се материализира това понятие във всекидневната ни практика. Но причината, породила едно следствие, въобще не се изхвърля като отработена степен на ракета. Щом разполагаме с дадено следствие, ние от време на време се връщаме към неговата причина, с други думи, казано формално, ние с помощта на съвестта си връщаме времето обратно. В нравствен смисъл причината

и следствието може да изпаднат в обратна връзка и тогава човек сякаш се връща в миналото си (Tarkovsky 2019: 67–68).

В този смисъл връщането на Крис обратно към дома във филма е подобно на завръщане към миналото – сигурността на познатото време и пространство, сред предвидимото и безопасно човешко присъствие на близките – контрапункт на гостите. Образът на Хари (както е наречена във филма героинята и както ще я наричаме тук, за да я различим от романовата ѝ версия – Харей), от друга страна, става огледало на субективния опит на Крис не само с интимния партньор от миналото, но и с родителите. В завръщането към бащата на един блуден син, който иска прошка, Крис заема познатата от Библията морална позиция. Той се позовава на културния и морален опит, който присъства и фактически в интериора на филма. Любопитно е обаче сдвояването на образите на Хари и на бащата. То може да се види в жестове като заставането на колене от страна на Крис и пред двамата⁵, както и в еднаквата (дори и в размера) синя риза и водата, които ги свързват в две огледални сюжетни линии. Хари е сдвоена и с образа на майката, но това е някак очаквано и предвидимо, тъй като е характерно и за други филми на Тарковски („Огледало“ напр.). По същия начин, ако в романа мотивът за вината, свързана с изоставеното дете, е сякаш на заден план, просто елемент, загатнат от съдържанието, то във филма се откроява като акцент и мотив, който лесно може да бъде разчетен и като биографично обусловен при Тарковски⁶. Така съвестта като основа на конфликта в текста се оказва изключително продуктивен мотив, защото отключва различни алтернативи за развитие на сюжета. Това е може би една от най-съществените черти на масовата култура. Тук ясно се откроява как текстът спира да принадлежи на своя автор и вместо това отключва едно открито поле от възможности за неговото пренаписване и донаписване, отделно и независимо от авторовите интенции. Ироничното е, че писателят се оказва читател на тези пре- и донаписвания, като в свои интервюта Станислав Лем споделя, че не харесва визията на Тарковски най-вече заради финала. Писателят сравнява себе си и режисьора с два коня, впрегнати в каруца, като всеки от тях я дърпа в различна посока (Finotti, Lem 2003) – единият обратно към дома и уюта, а другият – към необятния и непознат космос. Докато писателят сякаш избира да вярва в науката, съмнявайки се в традиционното, то режисьорът – напротив, избира вярата в духовните опори на религиозния морал и

⁵ Усещането на героя за личната вина добива своя универсална форма – бива обобщена тъкмо като се извеждат отделни нейни прояви.

⁶ Неговият баща напуска дома, той самият се развежда с жена си.

съмнението спрямо науката, която се оказва неспособна да откликне на духовните нужди на човека. Първият се оказва повече ориентиран към бъдещето, а вторият – към миналото. Така страхът от един нов тип опит в непознатото става определящ за границите на човешките възможности, оценени според визиите на различен тип настояще.

Финалът на романа не поставя крайна точка на пътя на главния герой в текста:

Но аз нямах дом. Земята ли? Мислех за нейните огромни претъпкани и шумни градове, в които ще се загубя, ще изчезна почти така, както ако бях направил онова, което бях решил през втората или третата нощ, когато исках да се хвърля в океана, който тежко се вълнуваше в мрака. Ще потъна сред хората. Ще бъда мълчалив и внимателен и затова ценен от всички другар, ще имам много познати, дори приятели и жени, а може дори само една жена. Известно време ще бъда принуден да се усмихвам, да се покланям, да ставам, да правя хиляди дребни неща, от които е съставен земният живот, докато престана да ги чувствавам. Ще си намеря нови интереси, нови занимания, но няма да им се отдам изцяло. На нищо и на никого — никога вече. И може би ще гледам нощем нататък, където на небето тъмнотата на прашния облак като черна завеса скрива блясъка на двете слънца. И ще си припомням всичко, дори това, което мисля в тоя момент, и ще си спомням отново със снизходителна усмивка, в която ще има и малко тъга, но и малко чувство на превъзходство, своите безумия и надежди. Съвсем не считам себе си от бъдещето за по-лош от Келвин, който беше готов на всичко за делото, наричано Връзка. И никой няма да има право да ме осъди (Lem 1980: 251–252).

Краят на текста на Ст. Лем разкрива, че Земята е спряла да бъде дом за Крис, защото вече се чувства неспособен да се отдаде изцяло съзнателно и искрено на нищо и никого. Традиционните за Земята отношения са се превърнали в подобни на предварително зададени роли в предвидима театрална постановка. Напротив – отношенията, които изгражда с хората и гостите на Соларис, го вписват в друг опит, който няма аналог в познатия му свят, затова и установените човешки принципи не вършат работа при усилията да разреши създадените там конфликти. Потъването в океана е сравнено с потъването сред хората обратно на Земята – своеобразна смърт. Възможно е героят да е разкрил самозаблудата на „отдаването“ във връзката с другия, защото се оказва, че както в океана, така и в хората субектът търси да види себе си – океанът изглежда непознаваем, защото не се подчинява на познатите закони на физиката, изобщо на натрупания човешки опит, затова и соларистиката сякаш загива

постепенно; отношенията му с Харей на Соларис са отношения със самия себе си, затова и в крайна сметка са обречени като обещание за връзка с абсолютно другия. Освобождавайки себе си от Харей и от връзката си със Земята, Крис се освобождава от самия себе си, от онова човешко и неговия опит, които заслепяват и ограничават при възможността да опознае тайните на Космоса. Вместо това в края героят отключва форма на съществуване, близка до апатия и до морална необремененост, която предлага единствения шанс да се вникне в *истински другото*, защото до този момент всичко *друго* не е било нищо повече от просто *другото-на-същото*. Отхвърля се диалектиката на познанието, защото тя не върши работа при опита да се разкрие същностно различното.

Ситуацията напомня на случая с прорицателя Тирезий. Тъкмо след като е видял Атина гола, той ослепява – възможно е това да бъде знак за смирение пред мъдростта, която не може да бъде „видяна“ в абсолютна си, когато човешките сетива в своята ограниченост не го позволяват. Другият мит за ослепяването на Тирезий – след двойното присъствие през половата трансформация, също работи в съотнасянето Крис – Харей, тъй като Харей е все пак проекция на Келвин и в този смисъл тя може да бъде израз на женското в него. Това, че Тирезий ослепява, в известна степен го излекува от суетата в света. Внушава се представата, че човек е способен да види отвъд черупката на половото, социалното и/ или друг тип ограничение само когато е излекуван от ограниченията на човешката си сетивност. Така нещото, което остава скрито за погледа на Тирезий, е и ключ към разкриването на онзи *друг* свят, за който зрящите нямат очи. Подобно е и развитието на героя в романа на Станислав Лем.

Докато А. Тарковски акцентира върху ужасяващото и неконтролируемостта в Космоса⁷, героят на Лем във финала на текста донякъде се освобождава от страха, защото е прекъснал връзката си със Земята. Онова, което той преживява на Соларис, променя представите му за връзката като концепция изобщо:

Това беше сън. Кошмар. Не... „Дилема, която не можем да решим.

Преследваме самите себе си. [...] Където няма хора, там няма и мотиви, достъпни за човека. За да бъде продължено изпълнението плана на изследванията, необходимо е да унищожим или собствените си мисли, или тяхната материална реализация“ (Lem 1980: 177).

⁷ Затова и неговият Крис постепенно се превръща от самонадеян, груб с Бертон и открит към пътуването отвъд в сломен, смирен и подобен на дете в края. Той сякаш трябва да се върне назад към състоянието на невинност, далеч от опита в ужасното.

Текстът и филмът влизат в конфликт по отношение на това как се разрешава въпросът дали за човека в частност и за човечеството като цяло може да съществува някаква цел, която да не е морално съизмерима. Снаут напомня няколко пъти на Крис, че ситуацията, в която се намират, е далеч от всякакъв човешки морал. В романа се появяват разнообразни преобръщания на познатото, на обичайното, на наследения културен опит. Това е характерно за фантастичното, като в популярната литература то е пряко обвързано и със стремежа към оригиналност, който се налага от желанието да се излезе от рамките на клишето, да се изгради един различен свят, отвъд наложените вече концепции, за да се превърне писателят в разпознаваем не спрямо популярното общо, а спрямо индивидуалния си творчески почерк; да се причисли към високите примери в жанра.

Така например текстът на Лем предлага следното преобръщане – не да се събудиш от сън, а да събудиш съня от себе си, за да видиш действителността.⁸

Този аспект на другото-на-същото е по различен начин отразен в двете фабули. „Соларис“ на Лем достига до очакването, че излизането от тази ограничаваща човешката сетивност и разумност в способността за изследване на времето и пространството е възможна като проект на бъдещето. Романът извежда неспособността на човек да изследва непознатото в онзи етап от своето развитие, когато още не е разрешил непознатото, ужасяващото в себе си. Ето как сблъсъкът с един вероятен бъдещ свят е реплика към недостига в настоящия. Проблемите на идващото-след са огледало на актуалното безсилие и ограничеността на тук-и-сега. Иронично е как „гостите“ са повече свои, отколкото чужди, затова принципът на огледало работи на много нива в произведението. Този принцип всъщност е един от любимите на А. Тарковски методи на изображение и внушение. Във филма се появяват реплики като „Не са ни нужни други светове. Трябва ни огледало.“, „Човек се нуждае от човек“ (Tarkovsky, Gorenshayn 1972). Докато във филма акцентът е повече върху външното основание на страха, който е оправдан и води героя към завръщане у дома, то при Лем

⁸ „При обстоятелства всъщност необясними, в пространство, лишено от небе, земя, подове, сводове или стени, пребивавах, сякаш свит или затворен в някаква субстанция, която външно ми беше съвсем чужда, сякаш цялото ми тяло се бе врасло в полумъртва, неподвижна, безформена маса или сякаш аз бях тая маса, лишен от тяло, обкръжен с неясни, отначало бледорозови петна, увиснали в среда с различни от въздуха оптически свойства така, че едва от много близко разстояние предметите ставаха ясни, дори прекомерно и неестествено ясни. Защото в тези сънища моето непосредствено обкръжение надвишаваше по своята конкретност и материалност възприятията от действителността. Когато се събуждах, имах парадоксалното усещане, че истинското „наяве“ беше именно онова от съня, а това, което виждам, като си отворя очите, е само някаква негова изсушена сянка“ (Lem 1980: 229–230).

се извежда предимно вътрешното основание на страха, който бъдещето може би ще успее да разреши. Тук отново се появява проблемът за човешкия морал, като в текста на Лем той има по-скоро връзка с митологичното, а при А. Тарковски попада в едни конкретно християнски измерения⁹. И тук в сблъсъка между творците като текст се оказват в конфликт съответно атеистичното и религиозното възприятие. Притчовите сюжети стават характерни за Новата вълна от 60-те в съветската кинематография, но дори в разсъжденията на А. Тарковски („Уловеното време“) се открива ясно, че отношението на режисьора към вярата не е ефект, който става популярен за периода, а е израз на субективното му разбиране за нещата¹⁰. То е функция на неговото индивидуално търсене на истината като израз на колективната нужда от такава, защото това, което ясно откроява високото от ниското в изкуството, е поставянето принципа на истината над принципа на удоволствието.

Библиография

- Benjamin 2022*: Benjamin, W. *Proizvedeniето na izkustvoto v epohata na negovata tehnicесka vazproizvodimost*. Prev. K. Koev, Sofia: Kritika i humanizam, 2022. [*Бенямин 2022*: Бенямин, В. *Произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. Прев. К. Коев. София: Критика и хуманизъм, 2022].
- Finotti, Lem 2003*: Finotti, I., S. Lem. Interview. – *Folha de S. Paulo*, 22.2.2003. [date of entering 18.11.2022] <<https://english.lem.pl/home/reading/interviews/folha-de-spaulo>> .
- Lem 1980*: Lem, S. *Solaris*. Prev. A. Radeva. Sofiya: Otechestvo, 1980. [*Лем 1980*: Лем, С. *Соларис*. Прев. А. Радева, София: Отечество, 1980].
- Lem 2021*: Lem, S. Iz „*Summa Technologiae*“. Prev. L. Vasileva. – *Literaturen vestnik*, 30/2021, 16. [*Лем 2021*: Лем, С. Из „*Summa Technologiae*“. Прев. Л. Василева. – *Литературен вестник*, 30/2021, 16].

⁹ В този контекст на преден план излиза въпросът защо океанът е „решил“, че сънят е по-важното човешко състояние. Дали тези гости успяват да развият съзнание, или те просто действат според очакванията на онези, чиито сънища са обитавали и чиято съвест ги е сътворила? Родени повече от главата или повече от океана са? Има ли основание да се търси възможната връзка само в общото дете на участниците в диалога човек – океан? Това са въпроси, на които нито текстът, нито филмът дават едностранен отговор. Те могат да се отнасят както към пророческата страна на фикционалния свят, така и към въплътените в него екзистенциални въпроси, без задължително едното да отменя другото, а дори напротив – в рамките на фантастичното те следват тенденцията да се допълват. Както в романа, така и във филма се сливат усилието и удоволствието, за да поставят отново и двете художествени форми на границата между високото и ниското.

¹⁰ „Прекрасното е скрито за очите на тези, които не търсят истината, за които тя е недостъпна. Тази дълбока бездуховност на този, който не възприема, но съди изкуството, който не желае и не е готов да се замисли за смисъла и целите на битието във високия смисъл, много често се подменя с вулгарно примитивното: „не ми харесва!“ или „не ми е интересно!““. Съвременният човек с подобен критерий не е способен да се замисли за истината“ (Tarkovsky 2019: 50).

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ СВЯТ НА „СОЛАРИС“...

- Radeva 2017: Radeva, Ya.* „Solaris“ – mezhdu romana i ekrana i rolyata na knigata v edin drug svyat. – *Literaturata*, XI, 19/2017, 167–177. [*Радева 2017: Радева, Я.* „Солярис“ – между романа и екрана в ролята на книгата в един друг свят. – *Литературата*, XI, 19/2017, 167–177].
- Tarkovsky 2019: Tarkovsky, A.* Ulovenoto vreme. Prev. V. Ignatovski. Sofiya: Kolibri, 2019. [*Тарковски 2019: Тарковски, А.* Уловеното време. Прев. В. Игнатовски. София: Колибри, 2019].
- Tarkovsky, Gorenshtayn 1972: Tarkovsky, A., F. Gorenshtayn.* Solyaris [Igralen film]. Rezh. A. Tarkovsky. Stsenarii A. Tarkovsky, F. Gorenshtayn. Moskva: Mosfilm, 1972, 167 min. [date of entering 15.11.2022]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Z8ZhQPaw4rE>>. [*Тарковски, Горенщайн 1972: Тарковски, А., Ф. Горенщайн.* Солярис [Игрален филм]. Реж. А. Тарковски. Сценарий А. Тарковски, Ф. Горенщайн. Москва: Мосфильм, 1972, 167 мин. [прегледан 15.11.2022] <<https://www.youtube.com/watch?v=Z8ZhQPaw4rE>>].