

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МЕТАФОРЫ КАК СРЕДСТВО ОТОБРАЖЕНИЯ ВРЕМЕНИ И ИДЕНТИЧНОСТИ В ФИЛЬМЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «СОЛЯРИС»

© П.В.Лысаков

Статья прослеживает роль пространственных взаимоотношений и использования точки съемки в показе изменения самоидентификации главного героя фильма «Солярис» – астронавта Криса Кельвина. Для анализа сюжета фильма используется концепция стадии зеркала в формировании «Я» Жака Лакана. Дихотомия *Я – Другой* пересекается в нарративе кинокартины с дихотомиями *Сейчас – Тогда* и *Здесь – Там*. Сложное переплетение указанных дихотомий позволяет режиссеру исследовать философские вопросы об отношениях человека и космоса, земного и внеземного, сущности человеческого. В статье также рассматривается место фильма в научно-фантастическом кино и его влияние на последующую традицию в кинофантастике.

Ключевые слова: массовая культура, научная фантастика, кино, пространство, пространственно-временные отношения, стадия зеркала в формировании «Я».

Научно-фантастическое кино, являясь важной частью современной индустрии массовой культуры, лишь в 1960-е годы преодолело стигму фильмов категории «В». Этот качественный скачок наиболее ярко представлен фильмом Стэнли Кубрика «2001 год: Космическая одиссея» («2001: ASpaceOdyssey», 1968). Вышедший несколькими годами позже «Солярис» Андрея Тарковского (1972) еще во время съемок начали сравнивать с фильмом Кубрика. Это делал и сам Тарковский, подчеркивая отличие своего подхода к научной фантастике: «Я уже не говорю, что для специалистов «2001 год: Космическая одиссея» во многих пунктах – липа. Для произведения искусства липа должна быть исключена. Мне бы хотелось так снять «Солярис», чтобы у зрителя не возникало ощущения экзотики. Конечно, экзотики технической» [1]. В противоположность «Космической одиссее» в фильме не акцентируется внимание на технической или физической стороне путешествия. Перемещение во внешнем мире влечет за собой начало путешествия героя внутрь себя и заканчивается внутренним открытием. Кроме очевидного для научно-фантастического произведения использования понятия и визуальных образов космического пространства, Тарковский исследует различные типы пространств – открытых и закрытых, земных и внеземных, реальных и воображаемых, внешних и внутренних по отношению к человеку.

В научно-фантастических фильмах, связанных с освоением космического пространства, выделяются два основных типа сюжетов. Один можно назвать «западным», или голливудским; это actionplot, где ясно различаются пропповские ста-

дии развития сказочного сюжета¹ с борьбой Добра и Зла, с героями и их помощниками, злодеями и их жертвами, а иногда даже с принцессами, как в эпосе «Звездные войны» («StarWars», 1977 г. и далее). Второй основной тип сюжета можно назвать «советским»; это социально-миссионерский сюжет, который восходит к «Аэлите» (1924) Якова Протазанова. В нем также присутствует борьба сил Добра и Зла, но в добавление к этому рассматриваются вопросы, связанные с «революционным развитием действительности» и тем, что теперь принято называть «сменой режимов»². Одним из последних таких примеров в советском кино является фильм «Через тернии к звездам» (1981) режиссеров Ричарда и Николая Викторовых. В этом фильме рассказывается, как астронавты с Земли сталкиваются с покинутой космической станцией, связанной, как позднее выясняется, с далекой планетой, на которой произошла экологическая катастрофа. Эта катастрофа не устраняется, поскольку такое положение выгодно правящему режиму, использующему ее в целях политической доминации над большинством населения. Экспедиция из землян (т.е. из «советского будущего») отправляется на планету и после ряда сюжетных перипетий проводит очистительные мероприятия в прямом и переносном смысле: антинародный режим свергнут, а финальные кад-

¹ Имеются в виду «функции действующих лиц в том порядке, в каком это диктуется самой сказкой», изложенные В.Я.Проппом в «Морфологии сказки» [2: 35-73].

² Иэн Кристи находит истоки этого направления еще в русской литературе XIX века – романе «Что делать?» Н.Г.Чернышевского и выросшей из него «программной фантазии» большевизма [3: 96-97].

ры показывают, как сквозь трещины в пересо-
хшем грунте пробивается первый росток.

Безусловно, не все научно-фантастические
фильмы второго типа должны быть советскими,
равно как и не все абсолютно фильмы, сюжетно
связанные с космическим пространством, подпа-
дают под указанную типологию.³ Некоторые вы-
дающиеся представители жанра, как и следует
ожидать, не поддаются упрощенной квалифика-
ции. Среди этих немногих фильмов уже упомя-
нутые «2001: Космическая Одиссея» Стэнли
Кубрика и «Солярис» Андрея Тарковского.
«Космическая Одиссея» не придерживается ни
«пропповского», ни «советского» универсально-
го сюжета. Она описывает путешествия в косми-
ческом пространстве, сначала на Луну, позднее
на Юпитер и, в конце концов, через всю Вселен-
ную как во времени, так и в пространстве, при
этом поиск внеземных цивилизаций и причин
возникновения жизни на Земле не связан со
звездными войнами.

Когда «Солярис» был показан в Каннах в
1972 году, его назвали советским «ответом» на
«Космическую одиссею», несмотря на явные
различия [5: 107]. Изначальный поиск объясне-
ния странных событий и явлений, связанных с
планетой Солярис, превращается по ходу дейст-
вия фильма в исследование природы человече-
ской сущности. Репрезентация и анализ челове-
ческого «Я» (и идентичности) в фильме перепле-
тены с репрезентацией пространства и времени.
Основной кинематографический прием, позво-
ляющий исследовать эти предметы, – выбор точ-
ки съемки. В силу возможности совпадения точ-
ки съемки с точкой зрения субъекта использова-
ние определенной точки съемки, наряду с точкой
обратной ей, позволяет ввести в видеонаратив
дихотомии *Здесь – Там, Внутри – Снаружи, Прошлое – Настоящее, Я – Другой*, в рамках ко-
торых и выстраивается повествование.

³ В последнее время приобрела популярность класси-
фикация, предложенная Греггом Гревеллом, где путе-
шествование представителей Земли в космос рассмат-
ривается в парадигме колониального нарратива и подраз-
деляется на три типа: (1) исследовательский
(explorative), с фокусом на трудностях, которые путе-
шественники испытывают, продвигаясь на новые тер-
ритории, (2) одомашнивающий (domesticative), фоку-
сирующийся на стремлении устроить новый «дом»,
обосновать колонию, и (3) боевой (combative), доми-
нирующий среди всех трех, где в основе сюжета ле-
жит военный конфликт с другой цивилизацией за пра-
во выживания [4: 28-29]. Гревелл не учитывает того,
что я называю «советским», социально-миссионер-
ским типом сюжета; в любом случае «Солярис» не
подпадает и под его типологию.

Сюжет

Психолог Крис Кельвин готовится к отправке
с Земли на дальнюю космическую станцию, рас-
положенную на орбите планеты Солярис. Мы
знакомимся с ним в последний день перед от-
правлением. Со станции посылаются противоре-
чивые сигналы, и задача Криса – провести рас-
следование с целью установить целесообраз-
ность продолжения исследований. Действие,
происходящее на Земле, занимает приблизи-
тельно 41 минуту фильма. Само путешествие на
станцию почти не показано и занимает менее 2-х
с половиной минут, а оставшиеся 120 минут
фильма посвящены событиям на станции, проис-
ходящим после прибытия Криса. Заключитель-
ные 5 с половиной минут (в том числе вопрос о
том, где происходит действие в конце картины)
требуют особого внимания и будут рассмотрены
нами отдельно.

После прибытия Криса на станцию никаких
перемещений в космическом пространстве или
активных физических действий не происходит.
Происходит то, что можно охарактеризовать как
путешествие Криса внутрь себя, которое завер-
шается определенным пониманием (обозначен-
ным, но четко не проговоренным) сущности че-
ловека, в частности того, что в основе этой сущ-
ности лежит идеальное / духовное, а не матери-
альное / телесное начало.

Путь к этому пониманию начинается с появ-
ления на борту станции бывшей жены Криса –
Хари, которая, как мы узнаем через некоторое
время, не может быть настоящей Хари, посколь-
ку та покончила с собой. Оказывается, что новая
Хари является «гостем» – материализацией мыс-
лей и воспоминаний Криса о Хари настоящей и
примером осуществления коммуникации Океана
планеты Солярис с исследователями-землянами.
Новая Хари, в отличие от землян, состоит из
иного типа материи, в основе которой частицы
нейтрино, а не атомы, но она способна думать и
чувствовать и вскоре развивает в себе такие че-
ловеческие качества, как память и сон. Крис на-
чинает воспринимать ее как человека, в разгово-
ре со своим коллегой Сарториусом называет ее
своей женой и требует к ней соответствующего
отношения. Вопрос о человечности Хари встает
еще несколько раз на протяжении фильма. Не
чувствуя себя полноценным человеком, она кон-
чает жизнь самоубийством с помощью коллег
Криса. Океан, которому была послана энцефало-
грамма Криса, не присылает новых «гостей» на
станцию. Ближе к концу фильма другой коллега
Криса, Снаут, говорит, что Крису «пора возвра-
щаться на Землю». Фильм заканчивается дву-
смысленной сценой: сперва цитируется начало

фильма, когда Крис гуляет вдоль пруда и подходит к дому своего отца. Он смотрит внутрь, отец замечает его и выходит. Крис становится на колени перед ним в позе блудного сына со знаменитой картины Рембрандта. По мере удаления камеры вверх от дома и земли мы видим, что дом находится на островке среди множества других островов в Океане Соляриса.

Пространство и точка зрения

В одной из начальных сцен фильма мы видим Криса со спины, смотрящим в поле, заросшее высокой травой. Мы еще не знаем ни его имени, ни профессии, не знаем ничего о его прошлом и о том, что произойдет далее. Другими словами, нам еще не представлена его идентичность и он еще не встроен в хронологическую цепь событий (которая и сама еще не представлена). Пока нам представлена лишь пространственная оппозиция *Здесь – Там*, которая выражена точкой зрения Криса (илл.1). Мы, тем не менее, видим его лицо в обратном плане. В данный момент это не более чем выражение его лица (илл.2).

Илл.1. Крис. Поле. *Здесь – Там*.

Илл.2. Крис. Поле. Обратный план.

Мы также увидим, как Крис начинает идти вперед по полю (илл.3). Позднее мы сможем интерпретировать этот эпизод ретроспективно как взгляд навстречу будущему и увидеть в продвижении вперед по пространству поля символ его путешествия (передвижения) в космическом пространстве, которое ему вскоре предстоит совершить.

Илл.3. Крис. Поле. Продвижение в пространстве.

Прибыв на станцию, Крис постепенно начинает осознавать, что на ней что-то происходит; это передается отрезком в стиле саспенс длиной приблизительно в 20 минут. Крис все более нервно реагирует на различные звуки и движения. В какой-то момент он даже спрашивает Снаута: «Кроме нас, здесь кто-нибудь есть?». Показывается несколько обратных планов лица встревоженного Криса, некоторые чередуются с планами, где Крис смотрит наружу в иллюминатор станции (илл.4-8). Позднее мы поймем, что обратные планы лица Криса уже не просто фиксация его реакций; скорее они вводят в нарратив точку зрения Другого. Здесь также представлена пространственная дихотомия *Внутри – Снаружи*, где внутреннее пространство станции ассоциируется с собой, с людьми, с *Я*, а наружное – с *Другим*: Солярисом и его Океаном. Питер Грин отмечает, что Океан Соляриса собственно и явится впоследствии метафорическим зеркалом

для Криса, которое позволит ему обратиться внутрь себя [6: 65].

Илл.4. Испуганный Крис в каюте – обратный план.

Илл.5. Иллюминатор в каюте – точка зрения Криса.

Илл.6. Крис смотрит в иллюминатор в холле станции.

Илл.7. Океан в иллюминаторе.

Илл.8. Крис, смотрящий в иллюминатор, – обратный план.

Точка зрения и идентичность

С появлением Хари начинается открыто разрабатываться оппозиция *Я – Другой*. В первую очередь, это классическая ситуация стадии зеркала по Жаку Лакану, момента в развитии ребенка, когда он начинает узнавать свое отражение [7: 1-7]. Хари смотрит на свою фотографию (точнее, на фотографию своего прототипа – настоящей Хари с Земли) и сравнивает изображение со своим отражением в зеркале. В этот момент происходит ее самоидентификация, и она спрашивает Криса: «Это я?» (илл.9).

Илл.9. Харри – стадия зеркала.

Это была Хари-1; Крис не знает, как себя вести после ее появления, и разрешает ситуацию тем, что сажает ее в ракету, которую посылает на орбиту Соляриса. Когда появляется Хари-2, Крис уже готов вступить с ней в отношения как с человеком. В какой-то момент они, стоя рядом, оба смотрят на себя обоих в зеркало, и это уже прямое указание Тарковского на стадию зеркала самого Криса. Ситуация объединяет человека-Криса и андроида-Хари как своей мизансценой, так и словами Хари: «Я совсем себя не знаю ... А ты себя знаешь?» (илл.10).

Илл.10. Крис, Харри – двойная стадия зеркала.

Как не раз случается в «Солярисе», ретроспективно эти встречи *Я с Другим* могут быть найдены ранее, еще в сценах на Земле до отлета Криса. Мальчик, сын пилота Бертон, встречает девочку в саду (возможно, это дочка Криса), и они обмениваются приветствиями (илл.11). Если интерпретировать сцену как подготовку следующих ситуаций стадии зеркала, то можно рассматривать мальчика как отсылку к Крису, а девочку – как отсылку к Хари. Важно отметить, что точка съемки камеры здесь – точка зрения мальчика (т.е. *Я*), девочка же является объектом (*Другим*).

Илл.11. Встреча с *Другим*. «Здравствуй! – Здравствуй!»

Прочтение мальчика как символической подмены (standin) Криса подкрепляется его по-

следующей встречей еще с одним *Другим* – лошадью, которой он пугается, будучи городским ребенком из технологического урбанизированного будущего (илл.12). Отношение «мальчик – лошадь» является метафорой отношения человеческой цивилизации и Соляриса, которого земляне не понимают, а потому опасаются его⁴. Уже на станции сам Крис в упомянутый выше период напряженного ожидания и неясности после прибытия окажется лицом к лицу с изображениями лошадей (илл.13).

Илл.12. Лошадь в гараже (точка съемки: мальчик (*Я*) – *Здесь*, лошадь (*Другой*) – *Там*).

Илл.13. Крис и рисунки с лошадьми в кабине Гибаряна.

Зеркало, безусловно, создает возможность для преобразования и точки зрения, и ощущения пространства. Пространство зазеркалья ассоциируется с *Другим*, и дихотомия, таким образом, становится «двуслойной» и может быть представлена как *Я / Здесь – Другой / Там*. Одновременно точка зрения смотрящего переносится на самого смотрящего, как точка зрения *Другого*; происходит смешение *Я* и *Другого* и их соответственных пространств: то, что видно в зеркале, – это одновременно и *Здесь*, и *Там* («субъект и объект постоянно меняются друг с другом местами ... Вы как будто можете поставить себя на то самое место, с которого на вас смотрят») [9: 2].

Время и память

Хари также вводит в настоящее Криса тему его прошлого и этим дестабилизирует еще одну дихотомию – *Тогда – Сейчас*, смешивая эти два понятия (Хари-андроид существует в настоящем, но она копия настоящей Хари, хронологически принадлежащей прошлому; настоящая Хари существовала в прошлом, но она также существует в настоящем в воспоминаниях Криса). Ощущение времени еще более спутывается в сцене бреда Криса, где также нарушено ощущение пространства: мы видим не только Хари (то ли реальную, то ли андроида, то ли их обеих) и мать Криса (в дни ее молодости) рядом с сегодняшним Крисом, но и объекты из дома Криса и из станции Солярис, собранные в одном месте. Невозможно определить место действия этой сцены

как станцию или Землю; все, очевидно, происходит в воображении Криса. Ближе к концу сцены проводится новая параллель между андроидом-Хари и Крисом: его мать смывает грязь с его руки в композиции, цитирующей более раннюю сцену, когда Крис стирал с руки Хари кровь, которая впоследствии оказалась внешней имитацией, поскольку у Хари-андроида крови нет (илл.14-15).

Илл.14. Рука Хари.

Илл.15. Рука Криса.

Сцена бреда, таким образом, стирает грань между всеми разделениями – пространственными, временными, идентичностными (человеческое / нечеловеческое). Установив это, мы можем приступить к анализу конечного сегмента.

Синтез

Зрители и критики часто задаются вопросом, где происходит действие финальной сцены фильма (на Земле или на Солярисе) и не всегда сходятся в ответах. Сам Тарковский указывал, что Крис Кельвин «решает остаться на Солярисе, продолжать исследования – в этом он видит свой человеческий долг» [10]. Питер Грин видит в этой сцене «возможное видение или материализацию желаний» [6: 77].

Учитывая наше наблюдение об имевших ранее в нарративе фильма смешениях противоположностей, было бы более правильным не толковать ее как конкретное событие и место в конкретный момент времени, но скорее увидеть в ней авторский комментарий ко всему предыдущему повествованию. Важно заметить, что в этом сегменте уже более не используется техника «план – обратный план», противопоставляющая точку зрения Криса и точку зрения *Другого* на него (и связанные с ней оппозиции, о которых говорилось выше). В основном используются длинные планы; последний снят сверху одной удаляющейся камерой и показывающей в кадре как *Я* (люди, дом, участок суши), так через некоторое время и *Другого* (Океан Соляриса, острова) (илл.16-17). Последовательный монтаж «план – обратный план» заменен монтажным наложением изображения земного пространства на пространство планеты Солярис. Крис уже не смотрит на Солярис, как землянин на *Другого*, он сливается с *Другим*. Ученый растворяется в объекте своего исследования, но эта сцена одновременно символизирует возвращение героя к своим истокам, идентичности и прошлому (Земле), которое явилось результатом его путешествия и столкновения в настоящем с *Другим* (Солярисом).

Илл.16. Крис и его отец. Возвращение блудного сына.

⁴Брайан Аттебери указывает на важность «научно-оправданной странности» (scientifically-justified strangeness) в научно-фантастическом сюжете: «В наиболее эффективных сюжетах странность, с которой сталкивается герой, соответствует чему-то внутреннему: непредвиденной способности, глубоко скрытому страху, насильственному переосмыслению базовых убеждений» [8: 144]. (Здесь и далее перевод при цитировании иностранного источника мой – П.Л.)

Илл.17. Дом на острове в Океане Соляриса.

Встает вопрос, чьей точке зрения может соответствовать этот план съемки. В своей книге «Кино и живопись» Анджела Дэлл Ваш, разбирая технику Тарковского в его предыдущем фильме «Андрей Рублев» (1966), указывает на ее связь с изображением в иконописи, где, в частности, используется прием обратной перспективы. Обратная перспектива в иконописи показывает, что зритель, находящийся перед иконой, является не субъектом своего взгляда, а объектом взгляда Бога, поскольку иконы – образы Божественного (отсюда, конечно, русское «образа́»). Дэлл Ваш также обращает внимание на то, что в оппозиции *земля – небо* Тарковский не снимает небо с низкой точки съемки, т.е. с земли, а наоборот, показывает землю с верхней точки съемки, как, например, в начальном сегменте «Андрея Рублева», хотя там понятно, что это точка зрения мужика Ефима, улетевшего вместе с воздушным шаром [11: 147-154]. В «Солярисе» субъект точки зрения не показан, о нем можно только догадываться: это либо точка зрения на своих героев создателя фильма, либо Бога, Создателя вселенной («Творца небесного» – отсюда точка зрения с неба на Землю / Солярис).

Религиозный подтекст проблематики фильма подчеркивается как сюжетной канвой, так и музыкальным оформлением. Одной из основных тем является осознание Крисом природы человека (как идеальной, а не субстанциальной), а вопрос о природе человека является основополагающим для всех религий. Если учесть при этом, что основной музыкальной темой фильма является органная прелюдия Баха⁵, то можно выделить следующую звуковую схему: органная музыка (начало) – речь – органная музыка – речь – органная музыка – речь ... органная музыка (высшая точка – сцена невесомости в библиотеке) – и т.д., и в самом конце – опять органная музыка Баха, сливающаяся с электронной музыкой композитора Эдуарда Артемьева. Таким образом, звуковая модель фильма «музыка – речь – музыка...» фактически аналогична построению церковной службы, где происходит разговор о роли и назначении человека, а отрезки, заполненные музыкой, предназначены для медитации. Сцена же невесомости в фильме соответствует моменту религиозной экзальтации, что подчеркивает смысловую функцию библиотеки как места сосредоточения земной истории и культуры (с ее квазицерковным интерьером, включающим витражи и свечи) и того факта, что в этой сцене

кристаллизуются многие темы фильма, в частности обсуждение героями «человечности» Хари [12: 385].

Влияние

После своего выхода на экраны «Солярис» занял прочное место в традиции научной кинофантастики. Наряду с ним, кроме уже указанной «Космической одиссеи», критики часто упоминают более поздний голливудский фильм «Бегущий по лезвию» («BladeRunner», 1982) Ридли Скотта. Любопытно, что «Солярис» соединяет проблематику и тематику обоих. Герои «Космической одиссеи» отправляются в космические путешествия, исследуя внеземные объекты, пространства и их поведение. Действие фильма происходит большей частью на космических кораблях и станциях. Герой же «Бегущего по лезвию», живущий на Земле в не столь отдаленном будущем, так же, как и Крис, сталкивается со своим Другим, тоже андроидом. Вот что пишет по этому поводу Джереми Марк Робинсон:

«Как и Декард в *Бегущем по лезвию*, Крис в *Солярисе* влюбляется в копию женщины, нечто синтетическое (получеловека, полукиборга в *Бегущем по лезвию*, и женщину, состоящую из нейтрино в *Солярисе*), созданное более высоким разумом (Тайрелл Корпорэйшн и Океаном). Важно, что и Декард, и Крис начинают пренебрегать тем, что женщины, которых они любят, не «настоящие»; *чувства* к этим женщинам, взаимные связи имеют большее значение, чем плотская материальность. И Рэчел, и Хари начинают также задавать вопросы о своем происхождении и своем настоящем «Я», а Декард и Крис начинают задумываться по поводу того, что является реальностью, а что нет. Суть поиска («thejourney» – П.Л.) Декарда и Криса в том, чтобы научиться стать в большей степени человеком, стать более человечным и сострадательным» [12: 395].

О продолжающемся влиянии «Соляриса» на глобальную массовую культуру свидетельствует наличие культа последователей среди кинолюбителей в разных странах, голливудский римейк 2002 года («Solaris») и появление недавних лент «Остров» («The Island», 2005), «Луна 2112» («Moon», 2009) и «Обливион» («Oblivion», 2013). Сценарии последних трех фильмов предлагают любопытный сюжетный поворот: главные герои (и зритель вместе с ними) только к середине фильма узнают, что они клоны и что их «воспоминания» сконструированы их создателями для обеспечения их идентичности и функциональности. В фильме «Обливион» этот поворот даже двойной: не только повествование ведется с точ-

⁵ И.-С.Бах. Хоральная прелюдия фа-минор, 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ' BWV 639, *Orgelbüchlein*.

ки зрения и от имени клона, в то время как *Другим* является настоящий человек, но этот клон является мужчиной, а настоящий человек – женщиной. Как и в «Солярисе», человек здесь готов принять клон как равного себе и строить с ним человеческие отношения. Самый последний пример из указанного ряда – британский фильм «Под кожей» («Under the Skin», 2013) о героине-инопланетянке и ее просыпающейся человеческой идентичности, связанной с ощущением (узнаванием) ее нового тела и социальным взаимодействием с людьми. В фильме даже есть сцена, когда героиня рассматривает себя в зеркало, подобно ребенку в стадии зеркала.

Каждый из указанных фильмов использует, таким образом, один или более структурный элемент нарратива «Соляриса» – пространственные отношения и космос, время и память, проблемы идентичности. При этом ни один из них (начиная уже с «Бегущего по лезвию») не использует пространства и точки зрения / точки съемки в нем для метафоризации зеркальной стадии героев, оставляя «Солярис» в этом смысле уникальным.

1. *Абрамов Н.* Диалог с А.Тарковским о научной фантастике на экране. // Медиа архив «Андрей Тарковский». URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Abramov.html> (дата обращения 27.09.2014).

2. *Пронн В.* Морфология сказки. – Ленинград: «Academia», 1928. – 152 с.
3. *Christie Ian.* Down to earth: *Aelita* relocated. // *Inside the film Factory: New approaches to Russian and Soviet cinema.* – London and New York: Routledge, 1991. – P. 80 – 102.
4. *Grewell Greg.* Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future. // *Rocky Mountain Review*, Fall 2001. – P. 25 – 47.
5. *Martin Sean.* Andrei Tarkovsky. – North Pomphret: Trafalgar Square Publishing, 2005. – 255 p.
6. *Green P.* Andrei Tarkovsky: The Winding Quest. – Basingstoke and London: The Macmillan Press Ltd., 1993. – 163 p.
7. *Lacan Jacques.* Ecrits: A Selection. – London and New York: W.W. Norton & Company, 1977. – 338 p.
8. *Attebery B.* Cultural Negotiation in Science Fiction Literature and Film // *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 6, No. 1, Science Fiction Issue (2000 Spring). – P. 139 – 153.
9. *Eagleton T.* Trouble with Strangers: A Study of Ethics. – Chichester: John Wiley and Sons Ltd., 2009. – 347 p.
10. *Евгеньева О.* (Суркова О.Е.) Зачем прошлое встречается с будущим? // Медиа архив «Андрей Тарковский». URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris01.html> (дата обращения 27.09.2014).
11. *Dalle Vacche Angela.* Cinema and Painting: How Art is Used in Film. – London: The Athlone Press, 1997. – 20 p.
12. *Robinson J.M.* The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky. – Maidstone: Crescent Moon, 2006. – 595 p.

SPACE AS A METAPHOR FOR IDENTITY AND TIME IN ANDREI TARKOVSKY'S «SOLARIS»

P.V.Lysakov

The article explores the role of spatial relations and the use of cinematographic point-of-view technique in rendering the change in Kris Kelvin's self-identification, the protagonist of the motion picture *Solaris*. To analyze the plot of the film, I used Jacques Lacan's concept of the mirror stage in the formation of 'the I'. In the film's narrative, the *Self-Other* dichotomy is intertwined with the dichotomies *Now-Then* and *Here-There*. The complex interrelationship of these dichotomies allows the director to explore such philosophical issues as the relationship of humans with space, the terrestrial and the extraterrestrial, and the essence of the human. The article also devotes attention to the place of the film among other science fiction pictures and its influence on the Sci-Fi cinematographic tradition.

Key words: mass culture, science fiction, cinema, space, space-time relations, the mirror stage in the formation of 'the I'.

1. *Abramov N.* Dialog s A.Tarkovskim o nauchnoj fantastike na jekrane. // Media arhiv «Andrej Tarkovskij». URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Abramov.html> (data obrashhenija 27.09.2014). (In Russian)
2. *Propp V.* Morfologija skazki. – Leningrad: «Academia», 1928. – 152 s. (In Russian)
3. *Christie Ian.* Down to earth: *Aelita* relocated. // *Inside the film Factory: New approaches to Russian and Soviet cinema.* – London and New York: Routledge, 1991. – P. 80 – 102. (In English)
4. *Grewell Greg.* Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future. //

- Rocky Mountain Review, Fall 2001. – P. 25 – 47. (In English)
5. *Martin Sean*. Andrei Tarkovsky. – North Pomphret: Trafalgar Square Publishing, 2005. – 255 p. (In English)
6. *Green P.* Andrei Tarkovsky: The Winding Quest. – Basingstoke and London: The Macmillan Press Ltd., 1993. – 163 p. (In English)
7. *Lacan Jacques*. Ecrits: A Selection. – London and New York: W.W. Norton & Company, 1977. – 338 p. (In English)
8. *Attebery B.* Cultural Negotiation in Science Fiction Literature and Film // Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS), Vol. 6, No. 1, Science Fiction Issue (2000 Spring). – P. 139 – 153. (In English)
9. *Eagleton T.* Trouble with Strangers: A Study of Ethics. – Chichester: John Wiley and Sons Ltd., 2009. – 347 p. (In English)
10. *Evgen'eva O.* (Surkova O.E.) Zachem proshloe vstrechaetsja s budushhim? // Media arhiv «Andrej Tarkovskij». URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris01.html> (data obrashhenija 27.09.2014). (In Russian)
11. *Dalle Vacche Angela*. Cinema and Painting: How Art is Used in Film. – London: The Athlone Press, 1997. – 20 p. (In English)
12. *Robinson J. M.* The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky. – Maidstone: Crescent Moon, 2006. – 595 p. (In English)

* * * * *

Лысаков Павел Вячеславович – доктор философии (Ph.D., Колумбийский университет), старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9.
E-mail: pavel.lyssakov@smolny.org

Lysakov Pavel Vyacheslavovich – Doctor of Philosophy (Ph.D., Columbia University), Assistant Professor, Department of Interdisciplinary Studies in Languages and Literature, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St.Petersburg University.

7-9 Universitetskaia Nab., Saint-Petersburg, 199034, Russia.
E-mail: pavel.lyssakov@smolny.org

Поступила в редакцию 15.10.2014