

Братерська-Дронь М. Т.

**ЗОРЯНИЙ ШЛЯХ ЛЮДСТВА
(КОСМІЧНА ТЕМА НА КІНОЕКРАНІ)**

Статья посвящена философскому контексту научно-фантастических фильмов космической тематики, их социально-эстетической функции в культурном процессе.

Ключевые слова: человек, космос, кинематограф.

Статтю присвячено філософському контексту науково-фантастичних фільмів космічної тематики, їхній соціально-естетичній функції в культурному процесі.

Ключові слова: людина, космос, кінематограф.

The article is devoted to the philosophic review of science fiction films on space theme and its social-aesthetic function in cultural process.

Keywords: human, space, cinematograph.

Людина з'явилася на Землі, коли життя вирувало, народжуючи нові й нові форми. Без пам'яті й знань, вона постала перед світом із чистим серцем і незатьмареною душею. «Яка ти прекрасна, – зашепотіли квіти й трави. – Мабуть, ти одна з нас?» – «Не знаю, можливо», – відповіла людина. – «Ти така сильна, витривала, як ми, – зашуміли дерева. – Ти наша?» – «Можливо», – уперше розгубилася людина. – «Ти така розумна і смілива, як ми», – ричали звірі. – «Не знаю, можливо», – уперше замислилася людина. Тут на небі з'явилися зорі. «Пригадай, – почувся голос далеких світів, – звідки ти, дитя любові й свободи! Як далеко ти впала, але ти повернешся до нас, ми чекаємо...»

Із тих часів, коли людина почала усвідомлювати себе, вона мріяла пройтися зоряним шляхом. Стародавні легенди про героїв і їхні подвиги знаходили своє віддзеркалення в сузір'ях. А міф про Ікара пройде червоною ниткою крізь усю історію нашої цивілізації. У різних формах учені, письменники, митці будуть намагатися доторкнутися до далеких світів космосу, зустрітися з Незнаним і пізнати Його.

Тема космосу з'являється в художній традиції, насамперед літературі, досить давно. Проте за часів Просвітництва фантастика збагачується елементами науковості. Чимало блискучих здогадок, що значно обігнали свій час, зустрічаємо в Сірано де Бержерака («Інший світ, або Держави та імперії Місяця», 1657; «Держави та імперії Сонця», 1662), Вольтера («Макромегас», 1752).

Кардинальним етапом на цьому шляху філософського осмислення теми космосу стають твори доби науково-технічного прогресу, насамперед Ж. Верна, який цілеспрямовано вносить у фантастику логіку наукового дослідження («З Землі на Місяць», 1865), а також романи Г.-Д. Уеллса «Війна світів» (1898) і «Перші люди на Місяці» (1901).

Необхідно згадати одного із засновників сучасного ракетобудування К. Ціолковського, який також був одним із зачинателів жанру наукової фантастики. Йому належать літературні твори «На Місяці» (1893), «Мрії про землю і небо» (1895), «Життя в міжзірковому просторі», «Поza Землею» (1916), «Тяга зникла» (1933). Із захопленням він відтворює можливе існування людини в ефірі; детально розробляє план будівництва житлових приміщень на орбітальних станціях, закладення теплиць та оранжерей, які мають забезпечувати продуктами їхніх мешканців; не обходить увагою й соціальне впорядкування космічних колоній і навіть дозвілля астронавтів; описує мешканців різних планет. До речі, саме він вводить у російську мову такі слова, як «дирижабль», «звездолет», «ракетоплан». У його архівах зберігається так званий «Альбом космічних мандрів», що містить багато малюнків, серед яких є зображення космічних літальних апаратів, що повністю збігаються з фотографіями й малюнками НЛО, зібраними сучасними уфологами. Слід також додати, що зроблені вченим описи стану невагомості, місячного пейзажу, відчуття космічного простору й т. д. через багато років збіглися з особистими враженнями перших космонавтів Ю. Гагаріна й Г. Титова, американських астронавтів Амстронга й Олдріна.

На початку ХХ ст. космічна тема з'являється на кіноекрані – «Мандрівка на Місяць» (1902) і «Подорож крізь неможливе» (1904) Ж. Мельєса. Утім, французький режисер використовує фантастичні прийоми насамперед з метою відтворення різноманітних кінематографічних трюків, розширення художніх можливостей кіно.

Першою радянською науково-фантастичною стрічкою прийнято вважати фільм Я. Протазанова «Аеліта» (1924), створений за однойменним романом О. Толстого. Роман був написаний у дусі свого часу. Центральне місце посідав класовий конфлікт між землянами, що репрезентували прогресивний суспільний устрій, і марсіанами – представниками реакційної влади. Відповідав потребам часу й образ головного героя інженера Лося, людини безмежно відданої своїм переконанням, що ставить над усім суспільно-класові інтереси.

У романі був присутній також другий шар – науково-фантастичний, у підґрунтя якого було покладено теорію міжпланетних сполучень К. Ціолковського. Тема космічних подорожей у 20-ті рр. набула досить широкої

популярності. Їй були присвячені такі літературні науково-фантастичні твори, як «Подорож на Місяць» С. Граве, «Аргонавти Всесвіту» О. Ярославського, «Подорож на Місяць та на Марс» В. Язвицького, «Міжпланетні Колумби» І. Окстона, «Стрибок у порожнечу» В. Армфельда та ін.

Починаючи працювати над фільмом, Я. Протазанов переймався насамперед проблемами сучасності. На порядок денний висувалися завдання перетворення не тільки нашого суспільства, але й світу в цілому. І розв'язувати їх слід було негайно. Закликом дня стала теза: «Ближче до життя!» Однак для фантастики вона була згубною. Урешті-решт, у кінострічці колізія, пов'язана з міжпланетною подорожжю, поступилася місцем історії любовних стосунків інженера Лося, його дружини Наталки й такого собі афериста Еріха. У фінальних кадрах з'ясовувалося, що подорож на Марс була лише чудовим видінням героя, і він зі словами: «Досить мріяти, на нас чекають нові, реальні справи!» – спалював креслення космічного корабля, а з ними й свою мрію.

На західному екрані відзначився фільм «Жінка на Місяці» (1928, режисер Ф. Ланг). Сюжет стрічки, який розповідав про подорож на супутник Землі, містив усі складові традиційної голлівудської моделі «фільму для всіх»: пригодницьку інтригу, любовний трикутник і мелодраматичну розв'язку. Проте її консультантом став відомий учений у галузі ракетної техніки Г. Оберт. Саме він спеціально для картини намалював балістичні траєкторії ракети й конструкції стартової платформи. Як свідчать історики, остання була настільки схожа на ті, які були застосовані німцями для «Фау-2», що напередодні війни гестапо вилучило з прокату всі копії фільму (1950 р. Г. Оберт стане науковим консультантом фільму «Напряв – Місяць» режисера І. Пічела).

У цілому світовий кінематограф 20-30-их рр. не цікавився космічною тематикою. Щоправда, слід відзначити радянський фільм «Космічний рейс» (1936, режисер В. Журавльов). Постановка цієї картини значною мірою стала можливою завдяки ініціативі К. Ціолковського, який особисто брав участь у роботі над її створенням. Сам учений приділяв значну увагу просвітницьким і популяризаторським можливостям науково-художньої літератури й кінематографу. Консультації щодо технічного боку стрічки К. Ціолковський здійснював на підставі своїх наукових розрахунків. Наприклад, він передбачив «плавання» людей у стані невагомості, стрибки на Місяці «по-горобиному», приземлення космічного корабля на парашуті, польоти в космос тварин і т. ін. У своїх спогадах художник фільму Ю. Швець писав, що «Космічний рейс» уперше у світовій кінематографії показав Космос і новий світ Місяця відповідно до сучасних для нього досягнень науки. Світ фантастичний, але правдоподібний; світ,

створений фантазією людини, проте достатньо реальний, щоб повірити в нього [5, с. 41–42].

У центр сюжету «Космічного рейсу» був покладений традиційний для тих часів конфлікт між ученим-новатором, який мріє про політ на Місяць, і скептично налаштованим ученим-консерватором. Усі колізії розв'язувалися з наївною простотою і, звичайно, мали щасливий фінал.

Проте зображально-технічний бік безумовно заслуговував на схвалення: ретельно були розроблені й виконані макети ангару й естакади, науково продумані й цікаво відтворені місячні пейзажі, створено цілу систему спеціальних засобів для отримання ефекту невагомості. З погляду розвитку видовищності наукової фантастики «Космічний рейс», безумовно, мав позитивне значення.

На жаль, досвід картини не був своєчасно закріплений. 1937 р. творча група, яку очолював О. Птушко, почала підготовку до створення фільму «Ранкова зірка» за сценарієм О. Толстого. Проте його постановка так і не була здійснена.

Цікавість до космічної тематики спалахує після Другої світової війни. Саме тоді поволі тематика починає перетворюватися на проблематику. Із другого боку, стали очевидними диверсійні процеси, що виявили негативний вплив науково-технічного процесу на людину: створення ядерної зброї масового ураження; використання багатоступінчастого ракетноносія для знищення мирного населення; застосування відкриттів у хімії, біології, медицині й т. д. в антигуманних цілях. Стає очевидним, що вторгнення й пізнання Невідомого можуть обернутися для нашої цивілізації трагічними наслідками.

Насамперед неможливо обійти увагою сценарій науково-фантастичного фільму О. Довженка «У глибинах космосу» (1954). Саме в сценарній розробці «У глибинах космосу» вперше в історії радянської кінофантастики проблема освоєння космічного простору постала як складний шлях пізнання, на якому зустрічаються не тільки перемоги, знаменні відкриття, але й гіркі розчарування, непоправні втрати. Відображення трагічного значно розширило масштаби соціально-моральнісного осмислення космічної тематики, емоційно збагатило її та філософськи поглибило.

На американських екранах у 1950-их рр. з'являються тривожні стрічки, що оповідають про вороже вторгнення з космосу й атомну загрозу (часто ці теми перетинаються).

Фільм «Ракетний корабель Х-М» (1951, режисер К. Ньюман) розповідав про висадку групи вчених на Марс. З'ясовувалося, що колись розвинуте суспільство планети було знищене атомною катастрофою й відкинуте назад до кам'яного віку.

Американські картини «Річ із іншого світу» (1951, режисер К. Нібі), «Війна

світів» (1953, режисер Б. Хаскін), «Уторгнення викрадачів тіл», (1956, режисер Д. Сігель), «Заволодів світом» (1956, режисер Р. Кармен, «Заборонена планета» (1956, режисер Ф.-М. Уїлкокс) та ін. були просякнуті тривогою й страхом перед можливою зустрічю з ворожим до землян космічним розумом.

Друга половина 50-их – 60-их рр. минулого століття позначилася стрімким розвитком науково-технічної революції, економічним підйомом розвинених країн світу. 1957 р. у СРСР відбувається запуск першого у світі космічного супутника. Література, а згодом кінематограф, діють на випередження.

У 50-их рр. виходять такі знакові романи, як «Магелланова Хмара» (1955) польського письменника С. Лема й «Туманність Андромеди» (1957) І. Єфремова. Ці романи, дія яких відбувалася відповідно в XXXII і XXXI ст., переносили читачів у найвіддаленіші кутки нашої галактики. І це було свого роду свідченням, що людство розпочало нову добу – *добу космічних експансій*.

1957 р. на радянському екрані з'являється стрічка ленінградського режисера П. Клушанцева «Шлях до зірок» (оператор М. Гальперін, режисер-мультиплікатор Г. Єршов), зроблена на перетині науково-популярного й ігрового кінематографу. Картина була присвячена сторіччю від дня народження К. Ціолковського. Вона розповідала про наукові розроблення вченого, присвячені проблемам подолання земного тяжіння й засобам пересування навколоземного простору. Закінчувався фільм сценами фантастичного польоту людини у Всесвіті.

Слідом з'являється низка картин космічної теми: «Я був супутником Сонця» (1959, режисер В. Моргенштерн), присвячена польоту космічного корабля в міжпланетному просторі; «Небо кличе» (1959, режисери М. Карюков, О. Козир) – історія першого польоту на Марс; «Планета бур» (1961, режисер П. Клушанцев) – подорож на Венеру; «Мрії назустріч» (1963, режисер М. Карюков) – подорож на Марс.

Найбільш примітною в «космічній обоймі» стала картина П. Клушанцева «Планета бур». Її сюжет був досить простий. Герої – відважні радянські космонавти, образи яких явно перегукувалися з образами казкових богатирів (командир Ілля Богатирьов, інженер Добров, радист Альоша), проходили на Венері небезпечні випробування: на них нападали допотопні тварини, замірялися рослини-людожери, обрушувалися потоки вулканічної лави й т. ін.

Разом із тим варто відзначити позитивний вплив фільму: не міг не запам'ятися його фінал. Після довгих поневірянь і випробувань корабель із Землі відлітає на рідну планету. Тяжкі хмари над Венерою поволі розсіюються, у тихій і прозорій воді віддзеркалюється чудовий і далекий образ незнайомої жінки. Можливо, гості із Землі прилетіли не своєчасно й не побачили головного.

Порівняно з радянським західний кінематограф залучився до космічної тематики дещо із запізненням.

1964 р. вийшла стрічка англійського режисера Н. Жюрана «Перші люди на Місяці», створена за романом Г. Уеллса. Проте, за свідченнями критиків, фільм не отримав широкого підтримання. Однак, можливо, із часів Уеллса пройшло надто багато часу й сюжет просто постарів і не становив цікавості для широкого кола глядачів, яке переймалося більш серйозними проблемами космічної тематики.

Принциповим кроком у цьому напрямі стала робота іншого англійського режисера С. Кубрика «Космічна Одисея – 2001» (1968), знятого за сценарієм відомого письменника-фантаста А. Кларка у співавторстві зі С. Кубриком.

Пролог фільму віднесений у доісторичні часи, коли первісна людина, яка перемогла ворога, у радісному пориві кидає вгору кістку, що на тлі зоряного неба перетворюється на космічний корабель. Так здійснюється одвічна мрія про опанування космічного простору. Автори переносять нас у ХХІ ст. Під поверхнею Місяця знайдено таємничий чорний моноліт, падіння на нього сонячного проміння сигналізує на Сатурн, що космічна ера на Землі розпочалася. До Сатурну в повній секретності збирається експедиція. Її мета відома лише трьом ученим, що перебувають у стані анабіозу, й електронному мозку, який керує польотом. Комп'ютер повинен приховувати навіть від капітана мету експедиції, що викликає в нього певні комплекси, відчуття своєї недовершеності.

Один за одним комп'ютер розправляє з членами екіпажу. Одного відправляє у відкритий космос, відмикає від життєдайних функцій астронавтів, що перебувають в анабіозі. І якщо смерть людей показана безпристрасно, фактично без емоцій, то смерть електронної машини стає найбільш емоційно сильним епізодом фільму.

Капітан корабля, усвідомивши ситуацію, починає один за одним відмикати блоки електронної пам'яті. Комп'ютер, як беззахисна людина, благає прощення, умовляє не позбавляти його розуму. Поступово його мова стає плутаною, нескладною, переходить у нерозбірливе белькотіння, немов умирає жива істота.

Та найбільші суперечки викликав фінал стрічки. Герой Дейв Боумен після довгих поневірянь опиняється в кімнаті, обставленої в стилі Людовика XVI, де пізнає себе глибоким старцем: він простягає руку до загадкового моноліту, який ототожнює нескінченний процес пізнання Невідомого. В останньому символічному кадрі з'являється людський ембріон: чи то як найвеличніша загадка людської природи, чи то як початок – кінець – і знов початок вічного життя, а можливо, як символ нерозривності людини з її рідною планетою.

Картина С. Кубрика стала помітним явищем світового кінематографу, а тема

космосу отримала філософське наповнення.

Цікаво, що головний конфлікт як літературного твору, так і фільму «Космічна Одисея – 2001» розвивався головним чином у площині робототехнічної тематики, проте в назву була винесена тема космосу.

Саме так, людині дуже важко побачити себе з боку, у звичних обставинах і ситуаціях розгледіти своє індивідуальне й неповторне. Необхідне незвичайне дзеркало – нестандартні, неземні умови, зустріч із принципово новим, невідомим, що могло б висвітлити під новим кутом зору унікальність людської натури, її переваги й вади, сильні і слабкі боки її існування у Всесвіті. І цим дзеркалом може стати Космос, який пропонує зустріч із Незнаним, а відтак, наближення до Істини.

У цьому аспекті слід виділити картину радянських кінематографістів «Таємнича стіна» (1967, режисери І. Повалоцька, М. Садкович), яка багато в чому випередила стрічку А. Тарковського «Соляріс».

Отже, десь у тайзі виявлене загадкове явище, яке вчені умовно назвали «Стіною». Ця незрима стіна, яка регулярно з'являється в один і той самий час, на тому самому місці, дивним чином впливає на психіку людей, які перебувають у межах її впливу. З метою проведення наукових досліджень під куполом Стіни оселяються чотири людини. Кожна з них становить певний тип людського ставлення до Незнаного, у цьому випадку – до проблеми позаземних контактів: Єгор Ломов (актор Л. Круглий) – учений, фанатично відданий своїй справі, здатний руйнувати стереотипи мислення, традиційні уявлення; Андрій Ерделі (актор І. Унанейшвілі) – протилежність Ломова, тип скептично налаштованого, постійно в сумнівах дослідника; Олена – наречена Ломова (актриса Т. Лаврова), її тип найбільш поширений, це людина, яка з острахом і недовірою ставиться до всього незвичайного, яка всіма зусиллями намагається уникнути зустрічі з Незнаним; і нарешті, молодий сержант Валентин (актор А. Миронов) – людина, далека від науки, але за натурою ентузіаст, прибічник усього нового, який живе в полоні своєї фантазії й емоцій.

Стіна, вивчаючи людей, «зондує» їхню пам'ять, потаємні думки, бажання й страхи, дістає найбільш яскраві, дорогі згадки й таким чином намагається вступити в контакт. У грузина Ерделі – це старий виноградар дядько Георгій, який докоряє Андрієві, що той не хоче його зрозуміти, відкритися незвичайному, зробити крок назустріч Незнаному; в Олені – це допитливий хлопчик із планетарію, від дивних питань якого вона рятується втечею; у Валентина – це скептично налаштований письменник-канадець, який увесь час піддає критичним сумнівам юнацьку віру героя в загадкових прибульців; у Ломова – електронно-обчислювана машина, у розмові з якою він наполягає, що контакти повинні

відбуватися не тільки на інтелектуальному, а й емоційному рівнях.

Картина «Таємнича стіна» позбавлена зовнішніх ефектів: немає ніяких стереотипів космічної фантастики – ані літаючих тарілок, ані фіолетових чоловічків, ані лінгвашлемів, над якими іронізує Олена. Зображальний стиль відзначається графічною суворістю, у його палітрі присутні тільки два кольори – білий і чорний. Простий і разом з тим виразний малюнок композиції кадру максимально концентрує увагу глядачів на серйозності проблеми вибору, перед якою стоять герої фільму. Адже в душі кожного з них існує своя стіна непорозуміння, межа свідомості, бар'єр сумнівів і нерішучості, які необхідно подолати.

«Ми – марсіанці» – такою була робоча назва стрічки. Відсилення до Марса неодноразово вирине в розмовах героїв. Проте «марсіанці» – поняття узагальнювальне. «Чого ви прив'язалися до цієї старої планети?» – питає дядько Георгій Андрія Ерделі. Марс наче символізує певного роду *terra incognita*, сферу непізнаного. Головний конфлікт «Таємничої стіни» пролягає між одвічним потягом людини до пізнання таємниць природи й первісним страхом перед Невідомим, обмеженістю й інертністю думки, творчої фантазії.

«Таємнича стіна» могла б стати помітним явищем принаймні в радянському кінематографі, якби... не попрямувала на сумнозвісну «брежневську полицю». Закінчувалася «хрущовська відлига» – наставав «брежневський застій».

Посилення ідеологічної цензури позначилося й на науковій думці, а відтак науковій фантастиці.

Радянський учений-астроном із світовим ім'ям Й. Шкловський ще на початку 1960-х рр. у книзі «Всесвіт. Життя. Розум», яка набула великого розголосу й була фактично заборонена в 70-их рр., науково обґрунтував теорію безлічі заселених світів у Всесвіті.

Проте в 70-ті рр. погляди вченого кардинально змінилася. Що ж могло спонукати науковця зі світовим ім'ям відректися від свого дітища? Безумовно, нова позиція ґрунтувалася на чисельних наукових аргументах на користь гіпотези унікальності життя у Всесвіті або, швидше, на відсутності фактів, які б могли засвідчити інший його вияв. Проте варто наголосити, що риторичне запитання: «Чи самотні ми у космосі?» – тобто «Люди, ау!» – має принциповий філософський аспект і безпосередньо стосується проблеми сенсу нашого існування. Від того, чи самотня людина в космічному просторі, чи в ньому існують інші розумні істоти, залежить стратегія й тактика її виживання.

Розширення кордонів Всесвіту, заселеного численними носіями розуму, зумовлює розширення звичних морально-етичних уявлень, свого роду

«глобалізацію» етичних відносин. Необхідно було ламати традиційну шкалу цінностей, яка будувалася на келійних соціально-класових, національних, релігійних і т. д. інтересах, і створювати нову на засадах універсальних, загальногуманістичних цінностей.

1972 р. на екрани виходить знакова стрічка А. Тарковського «Соляріс» (робота над сценарієм якої розпочалася ще 1966 р.) за однойменним романом польського письменника С. Лема.

Фільм не був сприйнятий одностайно й водночас. Порівнюючи екранний варіант «Соляріса» з літературним першоджерелом, дослідники часто протиставляли їх, звинувачуючи режисера в суттєвому відхиленні від головної ідеї роману, спрощенні його науково-пізнавальної лінії, руйнуванні самої системи фантастичних образів С. Лема.

А. Тарковський виділив три головних ідеї. Перші дві далеко не розходилися із концепцією літературного задуму. Насамперед це дослідження людини, яка опинилася в принципово новому, незвичному середовищі. По-друге, це історія людини (Кріса Кельвіна), яка розкалася у своєму минулому й намагається пережити його знову, щоб змінити. І нарешті, головна ідея, що впливала з попередніх, – моральнісний аспект духовної еволюції людства як запорука й гарантія його майбутнього.

У центрі уваги перебувають троє вчених-астронавтів – Кріс Кельвін (актор Д. Баніоніс), Снаут (актор Ю. Ярвет) і Сарторіус (актор А. Солоніцин). Вони становлять немовби різні моделі ставлення до Незнаного. Представник технократичної позиції – максималіст Сарторіус, який покладається лише на розум, для якого знання, наука перебувають поза мораллю, вище від людських сумнівів і переживань. Нерішучий, що відступає перед складними перепонами на шляху пізнання істини, Снаут. І Кельвін, який не покладається лише на наукову логіку, намагається зрозуміти дії Соляріса, вступити з ним у контакт на емоційно-психологічному, моральнісному рівнях.

Отож, режисер, скоротивши науково-оглядову частину роману (що не сподобалося С. Лему), доволі обережно переніс на екран головну ідею «Солярісу» – відповідальність людини за кожний свій учинок. Разом із тим А. Тарковський пішов шляхом подальшої психологізації та драматизації образів героїв. Головною пружиною сюжету, мотивації вчинків і дій головних персонажів стала пам'ять минулого, спогади, що провокує мислячий Океан. На жорсткі дії людей, які піддали Соляріс жорсткому опроміненню, він відповідає вівісекцією їхніх потаємних думок, звертаючись до найзаповітнішого – людської совісті і її проявів – відчуття сорому, провини, розкаяння. І це випробування стає під силу далеко не

кожному.

Центральний конфлікт між людиною й Солярісом розгортається головним чином у морально-етичному вимірі. Образ мислення Океану, його «моральнісні принципи» невідомі й незрозумілі людям. Як ця мисляча істота ставиться до незваних прибульців з далекої планети? Чи то вона просто досліджує їх, чи то хоче знищити, відшукавши найболючіші місця людей, а можливо, мріє нагородити їх заповітними, з її погляду, дарами? Соляріс зондує пам'ять астронавтів, вилучаючи з неї найпотаємніші образи, і матеріалізує їх. Проте всі ці «дарунки» приречуть людей на душевні страждання, докори й нестерпний біль совісті.

Проблема моральнісної відповідальності, толерантності й обережності в ставленні до Незнаного недарма хвилювала польського письменника. Людина міряє космос параметрами своєї душі, у глибинах якої дуже важко розпізнати образ Всесвіту. «Ми вирушаємо в космос, налаштовані на все, тобто самотність, боротьбу, страждання і смерть... Та насправді це не все й наша готовність виявляється недостатньою. Ми зовсім не прагнемо освоювати космос, прагнемо лише розширити Землю до його кордонів... Ми вважаємо себе лицарями святого Контакту... Це друга неправда. Ми не шукаємо нікого, окрім людей. Не треба нам інших світів. *Нам потрібно дзеркало* (вид. – М. Б.-Д.). Ми не знаємо, що робити з іншими світами. Досить з нас одного цього, і він нас пригнічує» [1, с. 534].

Витримавши суд совісті, Кельвін більше, ніж Снаут і Сарторіус, виявляється підготовленим до контакту із Солярісом. Поступово, долаючи болючі спогади, докори совісті, він усвідомлює всю відповідальність, яку бере на себе людина, яка вторгається в чужі світи. Тому Океан, а власне сам Кріс, повертає собі втрачений сенс життя – образ рідної домівки на маленькому острівці Землі. Як зазначав відомий письменник Л. Леонов: «Людина – творіння Землі, похідне від усього життя планети. Вона створена з таких координат, про існування яких ми навіть і не здогадуємося і які будуть відкриті, можливо через тисячоліття. Земля не пускає, і в різних світах не може бути однакових координат» [2, с. 98].

Отож, вирушаючи до далеких світів Усесвіту, людина ніколи не зможе розірвати пуповину, що зв'язує її з рідною планетою, – ця думка стає провідною ідеєю фільму. У «Солярісі» А. Тарковський виходить на проблему людського буття як буття космічного. Космос як витвір вищого розуму вимагає від людини співчуття, любові й розуміння. Узагалі можна зазначити, що ані до А. Тарковського, ані після нього світовий кінематограф так і не зміг досягти такої глибини філософського й психологічного осмислення теми космосу.

Західна кінофантастика, і насамперед американська, у 1970-их рр. ішла своїм шляхом, намагаючись поєднати пріоритети комерційного кінематографу з

актуальними проблемами сучасності. Цей період позначився низкою цікавих науково-фантастичних стрічок, серед яких перше місце, звичайно, належить фільму Дж. Лукаса «Зоряні війни» (1977).

По-суті, Дж. Лукас запозичив головну концепцію популярного телевізійного серіалу «Зоряний шлях», перші серії якого з'явилися ще наприкінці 1960-их рр. Початкові фільму передували дикторський текст: «Космос... Останній рубіж на борту зоряного корабля «Ентерпрайз». Розраховане на п'ять років завдання зорельоту полягає в дослідженні нових незвичайних світів, у пошуках життя й позаземних цивілізацій, у безстрашному прагненні туди, де ще не ступала нога людини».

Перші фільми не відрізнялися постановочним розмахом, проте поступово «Зоряний шлях», за висловом одного з американських оглядачів, «перетворився на культ майже космічного масштабу» [3, с. 13]. Успіх був шалений. Герой стрічки мужній, відданий своїй справі й екіпажу зорельота «Ентерпрайз» капітан Керк став національним героєм тогочасної Америки. Неймовірним попитом користувалися майки з його зображенням, іграшкові променеві пістолети та кулі задіяних у новій космічній одиссеї істот – глінгонів і трібблів.

Пафос серіалу був на часі. Світова міжнародна ситуація, що все більше загострювалася, не настільки далекі спогади про Другу світову війну – усе це викликало до життя змішаний національний екіпаж, де панували злагода й толерантність, який був свого роду прообразом суспільства ХХІІІ ст. Лікар корабля – типовий американець, бортінженер – шотландець, зв'язкова – афроамериканка, навігатор корабля – росіянин. Такий собі біблійний ковчег. Більш за те, до складу команди залучалися представники позаземних цивілізацій – дружні й не дуже, проте з усіма ними можна знайти спільну мову, або принаймні якусь (хоч і силою) вирішити нагальні проблеми.

Коли готувався до старту американський космічний корабель багаторазового використання, президент Форд отримав більше чотирьохсот тисяч листів із проханням назвати нову ракету «Ентерпрайз».

Цікаво, що автори «Зоряного шляху» в принципі ніяким чином не зазіхали на соціально-філософський аспект майбутнього. У ХХІІІ ст., коли відбувається дія, була перенесена традиційна модель американського суспільства із її сталими принципами й ідеалами. Вона була до болю знайома, легко впізнавана, лишень підсолоджена оригінальними деталями (антураж, грим, костюми й т. п.). Усе це наближувало далеке майбутнє до сучасного глядача, робило його таким знайомим і рідним, уселяло оптимізм й водночас (за законами маскультури) не обтяжувало свідомість обивателя непотрібним філософствуванням про майбутню долю

людства.

Отож, Дж. Лукас залишив незмінними цінності американського суспільства – свобода (у відомих межах), рівність (у можливостях досягнення найвищих преференцій суспільства), братерство (хоча б і галактичний бар, куди заглядають «пропустити склянку» й так по-земному з'ясувати стосунки представники різноманітних зоряних систем і галактик).

Водночас «Зоряні війни» мали значно більш широкий філософський контекст, ніж намагалися нав'язати йому деякі радянські аналітики, зокрема протистояння двох соціальних систем – республіки (США) та імперії (СРСР). Як би ж це було дійсно так, картина не пережила б своє століття й не сприймалася б зараз із непідробною зацікавленістю.

Насамперед кінематографічне дітище Дж. Лукаса якнайкраще відповідало духу нової парадигми свідомості – антропокосмізму. «Зоряні війни» відкрили принципово нову добу в художньому осмисленні глобальних проблем буття, екстрапольованих для масового споживача доби «хай-теку». Спираючись на наукові знання й використовуючи новітні технології, Дж. Лукас створив казку, сповнену чудових пригод і одвічних почуттів, філософський зміст якої був замішаний на маніхейських ідеалах, середньовічних уявленнях про лицарську етику, сучасних поглядах про космічне призначення людини.

По-друге, режисер візуалізував одвічну загадку амбівалентності добра і зла, відтворивши універсальну модель багатовимірного й водночас єдиного світу, де добро і зло протистоять одне одному й водночас неподільні, де не існує абсолютного світу й темряви, а межа між ним часом досить ілюзорна.

Водночас Дж. Лукас суттєво розширив кордони проблеми добра і зла, надавши їй космічного масштабу. Світ його героїв максимально демократизований, і в космічній боротьбі цілком персоніфікованого добра і зла знайдеться місце кожному громадянину Всесвіту. Гасло «Свобода, рівність, братерство!», руйнуючи кордони окремих держав, спільнот і навіть планети, вийшло на космічний щабель, набуваючи таким чином універсального значення.

Показово, що перші два епізоди, які мали розставити всі філософські акценти, з'явилися лише на початку ХХІ ст., коли, на думку автора, людство або було готове сприйняти одвічні загальнолюдські істини, або вкрай потребувало їх конкретного тлумачення.

У 1980 – 90-их рр. виходить досить багато науково-фантастичних фільмів космічної тематики, створених у різних жанрах: жахів – на кшталт «Чужого»; масштабних бойовиків у стилі «action» – «Згадати все», «День незалежності», «П'ятий елемент», «Зоряний десант»; симпатичних мелодрам – «Ворог мій»,

«Інопланетянин»; утішних комедій – «Земні дівчата легко доступні», «Моя мачуха – інопланетянка», «Яйцеголові», «Люди в чорному» й т. д. Однак усі вони не стали знаковими явищами кінематографу.

2002 р. позначився ще однією екранізацією «Солярісу» американським режисером С. Содербергом. Цей фільм знов-таки не сподобався С. Лему, цього разу за те, що на перше місце вийшла любовна інтрига Кельвіна і його дружини. Як зазначав письменник в одному зі своїх інтерв'ю, любов у космосі його ніколи не цікавила, це був лише фон для зустрічі з Незнаним. Стрічка С. Содерберга не стала його таланом. В А. Тарковського не було грошей (відомо, що загадковий океан Соляріс знімався в каструлі з киплячою манною кашею), але був філософський зміст. У С. Содерберга були гроші, проте не було філософського змісту.

Щодо кінематографу нового століття необхідно зупинитися на фільмі відомого американського режисера Дж. Кемерона «Аватар» (2009). Недарма стрічці було приділено стільки уваги спеціалістів різних галузей гуманітарних знань. Дослідники відразу розбилися на два табори: один – прибічників картини, другий – її пристрасних опонентів. Багато хто угледів у стрічці приховані міфологеми людської культури (староєгипетської, індійської, грецької, старослов'янської). Дехто побачив філософію майбутнього – гармонійної єдності в природі всього суцього. А дехто – глибинну кризу в системі людина – природа, соціальній сфері сучасного суспільства, панівній релігії – християнстві тощо. «Аватара» звинуватили в ненависті до людини й навіть у зоофілії та дендрофілії.

Цікаво, що кожен із цих поглядів, як у софістиці, мав свої позитивні аргументи. Це парадоксально, проте саме «Аватар» виявився найбільш універсальним явищем кіномистецтва, що дійсно поєднало багатоаспектні й суперечливі читання філософської площини твору.

Хотілося б наголосити на головних філософських аспектах фільму Дж. Кемерона. Насамперед режисер певним чином продовжував традиції, започатковані в «Зоряних війнах», у ставленні до наріжної проблеми буття людини – розуміння *добра і зла*.

Сама по собі символічною є назва фільму. «Аватара» в перекладі із санскриту означає «той, хто сходить вниз», тобто перевтілюється. В індуїзмі – це втілення бога в образах інших богів, людей або тварин, яке приходить з духовного світу задля спасіння обумовлених душ [4, с. 7].

Насамперед не може не впасти в око назва планети, на якій відбуваються події – Пандора, та назва пандоріанського племені – «наві». Нава, як відомо в слов'янській міфології, – утілення божества смерті, символу потойбічного світу

(на відміну від Яві – божества життя, символу поцейбічного світу). Нава зазвичай ототожнювалася із грецьким Аїдом, чи римським Плутоном, господарем царини мертвих. До речі, межа між поцейбічним і потойбічним світом була вельми тонкою й ілюзорною, яку інколи могли перетинати навіть живі люди. Отож, ця первинна відносність понять добра і зла сьогодні на диво постає досить актуальною.

Звичайно, закономірним є питання: чи не є наша обмежена, партикулярна свідомість непідготовленою до скасування *традиційної* межі між добром і злом. Але, якщо це питання постало, його неможливо ігнорувати. І, скажімо, чому *правда* нашого світу (хоча й вона відносна) має бути *правдою* інших світів, не кажучи про *істину* Всесвіту. Отож, можливо, «нава» інших світів може стати «явою» нашого світу. І навпаки, «ява» нашого світу обернутися на «наву» інших світів. Людина не може досягнути всі причинно-наслідкові зв'язки й передбачити, яким боком обернеться добро чи зло. Автори фільму підкреслюють це тим, що людина за своїм бажанням може обертатися на *іншу* особину, «ява» на «наву» й навпаки.

Другий філософський шар фільму – стосунки людини й природи, космосу. Ця тема не є новою для Дж. Кеморона. Людина все більше намагається оточити себе штучним світом, облаштувати природу за своїм недосконалим образом і подобою, що, урешті-решт, може призвести до логічного апокаліпсису («Термінатор-1», 1984). І всі технічні мудрощі, що начебто символізують велич людського розуму, не здатні захистити її від стихії природи, протистояти її силам («Титанік», 1997). Штучне середовище поступово знищує й людську душу. Як наголошував С. Лем, не можна йти до інших світів, не давши ради своєму. Сьогодні багато говориться про гармонійні відносини з природою, проте далі красивих промов справа, зазвичай, не йде.

Отож, наві, за висловом самого Дж. Кеморона, – це одна з найкращих частин нас самих. Світ пандоріанців – віртуальний образ ідеальної гармонії людини й природи, їх коеволюційного існування. Зокрема символічним є образ священного дерева Ейви, яке стає невід'ємною частиною життя навів. Тому переселення аборигенів таке ж неможливе, як для дерев – перебігання на інше місце. Згадаємо, що сталося з корінним населенням Північної Америки, коли його вигнали зі звичного середовища проживання.

Урешті-решт, тільки разом із усім живим світом наві отримують перемогу над штучним світом людей, а разом із тим перемогу над світосприйняттям техногенної доби.

Звичайно, авторам фільму можна дорікати за передрікання драматургічних

ходів, примітивність сюжету, казкову мультяшність і т. ін. Стрічка американського режисера звертається до архетипів людської свідомості, можливо, глибоко прихованих у підсвідомості, але впізнаваних і близьких кожному з нас. Цілком очевидно, що вона не несе в собі такий потужний духовно-інтелектуальний потенціал, як «Солярис» А. Тарковського, проте вона зачіпає найпотаємніші струни людської душі, те, що споріднює нас із навколишнім світом природи, робить невід'ємною частиною багатолікого космосу.

Мабуть, «Аватар» є найбільш знаковою візитівкою кінематографу початку ХХІ ст. Проста й бажана філософська ідея єдності й суцільної гармонії, де всі відчують себе безтурботними дітьми, проте улюбленими й захищеними великою матір'ю Природою, – чи не є це мрією кожної сучасної мислячої людини?

Сьогодні наукова кінофантастика космічної тематики виконує не тільки естетичну функцію, а й соціальну. Завдяки просвітницьким, популяризаторським, евристичним і футурологічним можливостям вона аналізує зв'язки в системі людина – Всесвіт, розширюючи таким чином кордони людської свідомості, психологічно й інформаційно підготовлюючи до нових відкриттів і зустрічей із Незнаним. Космічна фантастика дозволяє більш пильно вдивитися у свій земний образ, і головне, відчути себе не самотніми в безмежному просторі Всесвіту.

*Ты все снился себе, а теперь ты к нам заживо взят.
Ты навеки проснулся за прочной стеною забвенья.
Ты уже не снежинка, на дымные кольца разъят,
Ты в земных зеркалах не найдешь своего отраженья.*

В. Шефнер

Література:

1. Лем С. Солярис//Избранное. Кишинев: Литература артистикэ, 1978.
2. Леонов Л. По координатам жизни//Вопр. лит. 1966. № 6.
3. Парнов Е. Зеркало Урании. М., 1982.
4. Релігієзнавчий словник/за ред. проф. А. Колодного і Б. Лобовика. Київ, 1996.
5. Швеу Ю. Фантастика и её образное воплощение//Советские фильмы о завоевании космоса. М.: ВГИК, 1971.

Надійшла до редакції 24.03.2017. Розглянута на редколегії 19.06.2017.

Рецензенти:

Доктор філософських наук, завідувач кафедри філософії Національного аерокосмічного університету ім. М.Є. Жуковського «ХАІ» Чернієнко В.О.

Кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри документознавства та української мови Національного аерокосмічного університету ім. М.Є. Жуковського «ХАІ» Медведь О.В.