

## ЛІТЕРАТУРА

1. Рябчик М. Незгасле світло вершин // Зарубіжна література. – 2000. – Ч.18. – С.2.
2. Кулик І. Ю. Антологія американської поезії. Держ. в-во України, 1928.– 343 с.
3. Кухалашвілі В.К., Кабкова О.В. Україна і США: Літературні контакти//

Українська література у загальнослов'янському і світовому літературному контексті. В 5-ти томах.– т.3.– К.: Наукові думка, 1988. – 486 с.

4. Кулик І. Вірші та поеми. Вибране. – К.: Радянський письменник, 1962. – 293 с.
5. Сендборг Карл. Дим і криця. Вибрані поезії. З англійської переклав І.Кулик. – Х.: Література і мистецтво, 1931. – 95 с.
6. Кулик І. Вірші та поеми. Вибране. – К.: Радянський письменник, 1962. – 152 с.

## SUMMARY

The article deals with the analysis of translator's activity of the poet-innovator Ivan Kulyk. The main translation principles, which were formed by the Ukrainian poet are given. It is proved that the process of literary translation is based on. American poet's work is considered as the subject of reading and the object of translation. The attempt to analyze the typological similarities of the poetical technics both in the American literature and in the Ukrainian one is made for the first time.

**Key words:** translator's activity, literary translation, style, typological similarities, interpretation.

*Уляна ЛЕВКО*

© 2009

*Науковий керівник д.філол.н., проф. Лановик М.Б.*

## АКТУАЛІЗАЦІЯ ТОЧКИ ЗОРУ ПЕРСОНАЖА-ІНТЕРПРЕТАТОРА У SCIENCE FICTION, ПРИСВЯЧЕНІЙ ТЕМІ КОНТАКТУ, ТА ЇЇ КІНОВЕРСІЯХ

### АНОТАЦІЯ

У статті розглядається ідеологічний аспект кіноінтерпретацій науково-фантастичних творів. Зокрема окреслюється роль персонажа-інтерпретатора у відтворенні складної та заангажованої картини фікційного світу. Основну увагу приділено антропоцентризму як інтерпретативній домінанті кінотлумачень.

**Ключові слова:** наукова фантастика, персонаж, кіноверсія.

На початку чергового тисячоліття людської історії залишається актуальною проблема розуміння, де традиційно спроба порозумітися з Іншим допомагає виокремити у розмаїтті світової культури своє місце в часопросторі. За Г.-Г. Гадамером, «всьяке розуміння – це мовна проблема і вдається або не вдається в середовищі мовності» [2, 167]. Цікавим відтак видається розгляд моделювань можливостей розуміння та тлумачення людиною Іншого, що їх пропонує нам література, адже цей вид мистецтва цілковито реалізується у слові. Проте не меншою мірою вартий уваги процес порозуміння, який розгортається перед реципієнтом такого художнього твору, що сам є інтерпретацією «чистого» тексту, наприклад, кіноверсією.

Науково-фантастична література має певну перевагу у моделюванні способів порозумітися, адже оперує численними варіантами абстрагування від реалістичних конструктів діалогу тут-і-зараз. Але конкретна реалізація зіткнення різних версій картин світу не завжди розгортається у бажання пізнати когось, натомість склалася певна традиція у science fiction, в рамках котрої знання про щось вивисується понад пізнання, тобто замість взаємопроникнення світів відбувається критичний огляд Іншого як Чужого. Звідси поширена у текстах згаданого жанру тема Контакту часто трансформовується таким чином, що за словами А. Нямцу, «слід говорити вже про вторгнення землян у чужий світ, законів якого вони не розуміють або не

приймають» [9, 474]. Неспроможність порозумітися часто виступає у науково-фантастичних творах як свідоме небажання цікавитися кимось інакшим, відмінним від людей, проте мірилом вартісного аспекту гіпотетичного порозуміння зазвичай виступає тут саме людина. Тому, незважаючи на присутність у фікційному світі більшої чи меншої кількості розумних істот не вельми гуманоїдної зовнішності, у внутрішньотекстових інтерпретаціях домінує антропоцентризм. Небезпечна легкість криється в можливостях перенесення на образ Іншого традиційних негативних рис, і проблема полягає в тому, що такі упередження у спілкуванні легко допасувати до власне людських взаємин.

Актуалізована у певному науково-фантастичному тексті можливість діалогу може відбутися як шлях до порозуміння і власне віднаходження певних сенсів у тій проекції, що її обґрунтовує Г.-Г. Гадамер: «Розмова має перетворну силу. Там, де розмова вдалася, щось залишається нам, і щось залишається в нас, що нас змінило. Так розмова опиняється в своєрідному сусідстві з дружбою» [3, 190]. Діалог дозволяє не лише пізнати Іншого, а й спробувати поглянути на світ (у тому числі й на себе) очима співбесідника. Коли автор вибудовує нарацію таким чином, щоб у тексті не розгортався діалог в широкому сенсі слова (тобто лише один варіант світосприйняття у творі декларується як істинний), – варто заглибитись в обґрунтування подібної позиції. Нас цікавитиме за таких обставин не тільки ідеологічна площина (зрозуміло, що авторитарний спосіб викладу легко «вписується» в систему проголошення певних варіацій «беззаперечної правди»), а й роль акцентування антропоцентричної точки зору у *science fiction*. Якщо автор науково-фантастичного твору завдає собі клопоту, моделюючи не-людський погляд на певний стан речей, виникає логічне запитання, навіщо далі у розвитку сюжету відбирати право на мовлення у співрозмовника-Іншого? Проте запитання знімається за умови, що позірний діалог одразу планувався як послідовний монологічний виклад певної концепції, а інша сторона діалогу залишається по той бік пізнання певним фоновим абстрактом. Відтак найпростіший спосіб випередити потенційно можливий діалог з Іншим (якщо можливість його реалізації вже прописана в тексті) – це вдатися до пробудження в читача емоцій, що не сприяють зацікавленню чужими думками як продуктом чужої культури. Йдеться про банальну ксенофобію (невипадково А. Нямцу говорить про «неминуче тенденційні» варіанти Контакту, якими б неймовірними задумами вони не починалися, та про «фундаментальну галерею портретів інопланетян, серед яких домінує акцентування ворожості» [9, 475]).

Зазвичай виокремлення і оцінка тих рис Іншого-як-Чужого, що в підсумку слугують доказом вивіщення певної суто людської концепції, в тексті приналежне визначеним нараторам. Часто це активно задіяні в сюжетних перипетіях персонажі, від імені яких ведеться оповідь. У цій статті маємо за мету розглянути у проекції на проблему людського взаєморозуміння роль, яку в науково-фантастичному тексті та кінотексті відіграють персонажі, що не лише інтерпретують події фікційного світу виключно з антропоцентричних позицій, а й виголошують єдину для твору світоглядну ідейну цілісність. Зокрема, видається доцільним зосередити увагу на декількох аспектах кіноінтерпретації науково-фантастичних творів (обмежені обсягом статті, вимушені звужити хронологічні рамки). У цьому сенсі вартим уваги є формування у *science fiction* 50-х років ХХ сторіччя певних образних стереотипів, що відображають згаданий вище феномен «нездатності до розмови», позаяк згодом вони успішно реалізувалися в кіноверсіях і досі функціонують у науково-фантастичних фільмах як маркери масової культури. Важливо, що підґрунтям для виникнення таких усталених способів інтерпретації слугували літературні моделі, до яких долучилися класики жанру наукової фантастики. Серед завдань нашого дослідження виокремлюємо не лише аналіз впливу згаданих інтерпретативних стереотипів на кіноверсії *science fiction* загалом, але й зіставлення обраної для детальнішого розгляду ранньої науково-фантастичної творчості відомого польського письменника С. Лема з її кінопрочитаннями (зосередившись на першій кіноінтерпретації текстів Лема), а також із проектом кінофільму того ж жанру видатного вітчизняного режисера О. Довженка.

Перші науково-фантастичні романи Станіслава Лема («Астронавти» 1950 р. та «Магелланова Хмара» 1955 р.) сприймаються певною мірою як ціннісне протиставлення до подальшої творчості фантаста. Йдеться про різні оцінки тих вартостей, що їх може запропонувати наукове пізнання світу, у двох згаданих текстах, з одного боку, та створених Лемом пізніше – з іншого. Радісний оптимізм фікційних світів, де наука зобов'язалася привести всіх у світле майбуття і виправдала сподівання (і в обох романах – не деінде, а на Землі) сильно контрастує з подальшими моделями розвитку людської цивілізації (люб'язно запропонований хімією псевдорай

на виснаженій перенаселеній планеті у «Футурологічному конгресі», маніпуляції з психічними можливостями людини під гаслом позбавлення агресії у «Поверненні з зірок». Зрештою, у «хронологічно ближчих» земних варіантах художніх реальностей теж незатишно, варто згадати хоча б «Нежить», де взаємодія безневинних самих по собі чинників – солодощів, лікувальних та косметичних засобів призводила до отруювання та смертей). На тлі практично всезнаючої науки втрачається необхідність розуміти життя минулих епох. Так, приміром, у «Магеллановій Хмарі», поки триває обід на «Геї» і точиться «жвава розмова про роботи із заводнення пустель на Марсі», лише історик Тер-Хаар помічає, що на картині водій та пасажери трамвая початку ХХ століття одягнені, «як придворні французьких королів». Але репліки персонажа на кшталт «ви всі, на жаль, такі абсолютні, такі неймовірні невігласи в історії», «У вас немає щонайменшого інтересу до того, як люди жили в давнину, як вони працювали, про що мріяли...» перериваються, адже астронавтам хочеться послухати легку музику [7, 78-79]. Згодом розповіді того ж історика про минуле діти учасників експедиції сприйматимуть як казки [7, 143-144]. Право бути почутим отримують інші персонажі.

Схематично і в «Астронавтах», і в «Магеллановій Хмарі» розгортається варіант пізнання досить умовного Космосу (умовність ця не в останню чергу визначається саме його доступністю для пізнання людьми). Є певні загадки, передбачається міжпланетна подорож для їх вирішення (мінється лише масштаб), простежується потенційна можливість Контакту, згуртований високовчений інтернаціональний екіпаж доводить справу до кінця (дехто із землян героїчно гине, але інші можуть донести людству інформацію про інопланетян, тощо). Вибудовується світ кришталевої прозорості, без «речей в собі» – на кшталт Океану («Соляріс») чи некроцитів («Непереможний»), а допустима неповнота знань стосується лише кількісного виміру і в перспективі надається до розширення. Саме кількісне нагромадження знань (як процес і як результат) для персонажів виступає пріоритетним у ціннісному сенсі. До речі, у першій науково-фантастичній повісті Лема «Людина з Марса», написаній ще в 40-х, усі перипетії сюжету також розгортаються навколо здобуття певної інформації про світ, яку одному із персонажів вдається отримати, проте тут використано сюжетну схему в дусі Г. Веллса.

Отож, процес пізнання редукується переважно до набуття суми знань про «реальний» світ. Сюжет розгортається лінійно від однієї сукупності інформації до наступної, поширеної. Наратор (домінує першоособова нарація) вимушений давати розлогі пояснення адресатам свого мовлення про вихідний стан речей та побіжні доповнення. Оповідач зазвичай дізнається про зрушення в масиві знань від товаришів подорожі – науковців (розповідь в «Астронавтах» ведеться в основному від імені пілота, а в «Магеллановій Хмарі» наратор – лікар, обидва «потребують» повчань і роз'яснень). Історія постає як процес, у якому одна сума знань витісняється іншою («сьогодення» завжди краще «минулого»). Персонажі-інтерпретатори історії виступають однозначно з «сьогоднішньої» позиції. Нагромадження «негативного» знання, котре може призвести до загибелі цивілізації, або неодмінно цю цивілізацію згубить (як це трапилось з Венерою в «Астронавтах»), або повністю відкидається цивілізацією як позбавлене вартості («Магелланова Хмара»). Водночас можна ухилитися від небезпеки, своєчасно витлумачивши цінність знання в проекції чорне / біле, тому в тексті окрім персонажів, що безпосередньо проходять перед читачем у ролі «просвітителів», на певному історичному етапі фікційного розвою людства відчувається присутність таких же непомильних та бездоганих у висновках інтерпретаторів (до того ж вельми впливових, адже їм пощастило скерувати планету до загального щастя).

На тлі жорстко заданого каркасу оповіді (глибоко зануреного у дидактизм – усі точки зору, актуалізовані в тексті, творять суголося і скеровані тою чи іншою мірою на те, що читач однозначно має погодитись із розставленими в тексті акцентами) легко дописуються другопланові сюжетні ходи, які дещо розворушують динаміку подій, однак не суперечать загальній настанові на повчальність. Відтак стає моторошно від суто людських стосунків між персонажами, які одержимі процесом пізнання. Біофізик Гообар з «Магелланової Хмари» постійно перебуває в підрахунках, однак як «гармонійна людина майбутнього», з волі автора є ще й непоганим альпіністом. Гіперзаклопотаний наукою персонаж стає небезпечним супутником для друзів, яких мало не вбив у горах [7, 119]. Зрозуміло, що у парі Гообар – Калларла за таких обставин жінка вимушена миритися з тим, що чоловік і на ніжність здатен лише несвідомо, бо вся свідомість присвячена науці [7, 198-199]. Подружжя Борелів теж повністю поринуло в працю, їм вистачає погляду – головне ж – «спокійна, розмірена робота» та дискусії (і Борель також альпініст, окрім

іншого) [7, 171]. Головний герой роману, спочатку дещо засмучений тим, що заради подорожі до Магелланової Хмари доводиться розлучитися з коханою, яка обрала Землю (повернутися експедиція має через 20 років), одразу знаходить серед товаришів подорожі «зоряну Анну» (у нього «це поєднання виникло за контрастом з тією – “земною Анною” [7, 172]). Втім, герой відчуває себе зобов'язаним обґрунтувати емоції: «...логічно точним шляхом я доходив висновку, що все-таки кохаю...» [7, 40]. Зрештою, така домінанта взаємин окреслилась уже у більш ранніх «Астронавтах» (Арсеньєв згадує свою дружину: «Коли ми познайомились, то довго не могли говорити ні про що, окрім математики. ... усі мої думки були зосереджені навколо одного – теорії пульсуючих зірок, і я розповідав їй про це» [6, 705]). Однак для фікційних світів, у яких діють згадані персонажі, такий стан речей презентується як норма – учасники змагань з веслування кидають човни, щоби дві години поспіль слухати про чергову працю з дослідження фотонів, більше того, «Люди тоді зупиняли один одного на вулицях, перепитували, коли передаватимуть наступне повідомлення» [MX, 142].

Позірне перенасичення тексту інформацією затіняє собою ту проблематику, навколо якої, твір власне й розгортається. Перед читачам проходять персонажі – люди, а от Інші зримо себе не виявляють. Той чи інший спосіб презентації фікційної дійсності обирається неодмінно так, щоб у центрі оповіді знаходилися люди. За першоособової нарації персонажі-діячі, що відіграють активну роль у розвитку сюжету, розповідають про оточуючий їх хронотоп, однак образ Іншого в їх безпосередньому сприйнятті нечіткий. Водночас персонажі-інтерпретатори, які часто теж долучаються до розвитку подій, подають вузько антропоцентричну оцінку тому, що відбувається. Третьоособова нарація (присутня у першій частині «Астронавтів»), концентрується переважно навколо тих персонажів, які далі в тексті виступатимуть інтерпретаторами подій – Арсенєв, Лао Цзу тощо. Реальне обличчя Чужих не проявляється, авторська оцінка Діалогу, що міг би відбутися, прихована за проєкціями світу, що їх пропонують персонажі. Образність фікційного часопростору переламується крізь візії дійових осіб, а звідси виникають певні парадокси сприйняття представленої у творі дійсності. Хистке покладання на авторитетність персонажів-інтерпретаторів призводить до певного розмивання картини фікційного світу, адже відбувається своєрідне програмування реципієнта на беззаперечне підкорення одній точці зору (чи єдності кількох суголосних точок зору).

Така оманливість тексту піддається ще більшій невизначеності при перекодуванні у кіноверсію. Візуальний переклад подібних творів призводить або до посилення розгубленості глядачів, або до ще глибшого занурення у заангажовану проєкцію тлумачення тексту. За таких обставин намагання кіноінтерпретатора вибудувати кінотекст якомога ближче до першоджерела дуже часто стає прикладом явища, про яке говорив Г.-І. Гадамер: «повідомлення, що міститься в тексті і в основі своїй не точне, в перекладі стає ще неточнішим, і саме тому, що перекладач хоче бути точним і відтворити кожне слово, переклад стає порожнім повідомленням» [4, 146]. Неточність у цьому випадку відбиває неспроможність розуміння фікційного світу, адже якщо літературний твір пропонує нам огляд часопросторових перспектив художніх реалій не просто з погляду персонажа, зануреного в події, але з точки зору постаті, яка не може дати самостійної оцінки тому, що відбувається довкіл і потребує чужої інтерпретації, то кінотлумачення цього твору як наступний рівень інтерпретування (зовнішній щодо тексту) легко може звести на манівці реципієнта, який прагне відтворити цілісний образ пропонованої йому художньої реальності.

Перш ніж перейти до аналізу кіноінтерпретацій аналізованих вище науково-фантастичних творів, видається вартим уваги розгляд одного нереалізованого кінопроєкту п'ятдесятих років, який є показовим для увиразнення контексту заторкнутої проблематики. У 1954 році Олександр Довженко створив начерк кіносценарію, що постав би у досить незвичному для митця жанрі – наукової фантастики. Задум так і не втілювався у кінофільм, навіть не дійшло і до розгортання у текстову форму власне сценарію, однак ескізний проєкт твору вельми цікавий. В основі сюжету – політ на Марс (А. Нямцу традицію «літературних подорожей» на цю планету виводить ще з 1744 р.), однак нас цікавить не стільки данина усталеній для science fiction тематиці, скільки співвідносний із ранніми науково-фантастичними романами С. Лема підхід до розкриття теми Контакту. Йдеться про все той же антропоцентричний вимір Космосу і буття та про гіперболізацію ідеологічної площини тексту (презентованої персонажами-інтерпретаторами), що підпорядковує собі площину виражальну.

Якщо полишити в стороні пропонований Довженком технічний бік експедиції (чого варте хоча б уточнення, що через похибку в обрахунках ракета мала би наздоганяти Марс більше, ніж

вісім років [5, 334]), розгортається досить знайома картина передумов Контакту. Відбувається взаємодія з чужим світом, з його мешканцями (адже Довженко заявляє, що було би «песимістично» не виявити нікого [5, 337] і пропонує різні варіанти того, де саме марсіани могли б жити [5, 334, 338]). Непривітні марсіанські пейзажі одразу мали б викликати у героїчного екіпажу (додамо – втомленого, мабуть, від усіяких «похибок», подібних до згаданої вище) ностальгію за батьківщиною: «нескінченними стрічками тягнуться канали – сині насадження, але немає ані гір, ані провалів. Немає наших річок, привільних молодих, і немає наших морів. Усюди, куди не кинути оком, – неймовірний колір, блакитнувато-синій. Це абсолютно інший, холодний, незатишний світ» [5, 337-338]. Отже, Марс чужий уже для неозброєного ока, навіть кольори обрані холодні (втім, не вперше і не в останнє Червону планету перефарбовують у такі тони, адже блакитні марсіани ходили ще світом «Аеліти» О. Толстого, пізніше у А. та Б. Стругацьких у «Новому нашесті марсіан» селяни за гроші знищують свої посіви, та засівають марсіанське зілля відповідного забарвлення: «Сине збіжжя стояло досить високо, сягаючи часами людського зросту» [10, 668], «З'явилась астрономічна новинка – синій хліб» [10, 690]). Однак підвівши глядача до найцікавішого – спроби поглянути на себе «зі сторони», Довженко вмиває руки, одним сюжетним ходом перекреслюючи «реалістичне» щодо фікційного хронотопу вирішення проблеми порозуміння: «Вони [марсіани – Л. У.] вже мільйони років читають думки один одного. Так ми і зробимо. Вся міжпланетна, або, точніше, інопланетна частина фільму буде німою. Все буде коментувати диктор або диктори» [5, 337].

Персонажі-люди, вочевидь, зайняли б позицію всевідаючого наратора попри очевидну неможливість контакту (телепати-марсіани мали б у так змодельованому світі вести комунікацію своєю, «марсіанською» мовою, а не, скажімо, російською). Якщо зважити, що Довженко у «фантастичному» телевізорі, що транслює звіти експедиції, не передбачив звукового супроводу візуальних об'єктів («жодного звуку не долітає через відсутність повітряного середовища» [5, 337] !!), то повідомлення дикторів уже на Землі виглядають маловіригідними навіть у фікційному світі. Чого вартий ланцюжок передавання інформації – від безмовних бесід марсіан – через артикуляцію космонавтів (що вони могли б дізнатися від автохтонів?) до земних дикторів доходять безцінні подробиці життя Інших. Не менш цікаво, як би мали марсіани прослухати Десяту симфонію Шостаковича [5, 339]. Втім, наголошується, що саме *на Землі* «можуть бути створені гідні подиву сцени: споглядання, коментар…» [5, 337].

У двох аналізованих романах Лема персонажі витлумачують світ Інших із тим же розмахом, незважаючи на невелику кількість відомостей власне про цих Інших (як говорилося вище, твори переповнені інформацією, але вона стосується в основному людей і підкоряється певним ідеологічним настановам). Так, в «Астронавтах» цивілізації Венери виноситься однозначний присуд: «Це було суспільство з високою цивілізацією, раса чудових конструкторів і будівничих, натхненна далеко сягаючими задумами знищення і володарювання. Таке суспільство рано чи пізно повинне було обернутися проти себе самого» [6, 713]. Висновок в цілому розгортається на кшталт того, що пропонує як єдиний варіант розвитку космічних цивілізацій Довженко (див. [5, 339]), проте не варто забувати, що в «Астронавтах» жителів Венери ніхто з людей не бачив взагалі (дві тіні на стіні інтерпретуються як можливі відбитки живих істот, однак водночас вказується, що реально «просто там було дві плями» [6, 699]). У кіноверсії 1960 року (режисер Курт Метціг, фільм поставлено спільно на кіностудіях НДР та Польщі) антропоморфність відбитків різко підкреслено, проте таке відчитання щодо раннях науково-фантастичних романів Лема досить обґрунтоване, адже обираються припущення персонажів-інтерпретаторів. Варто згадати промову Гообара з «Магелланової Хмари», де попередньо про інопланетян відомо лише те, що вони: 1) існують; 2) знають про наближення до їх планети земляни; 3) з тридцяти посланих до планети ракет з людьми встигли дев'ять знищити, що змусило інших повернутись на головний корабель – Гею. Після здогаду, що Іншим став відомий невеличкий епізод з життя експедиції, а саме знищення корабля з атомною зброєю, екіпаж якого загинув ще кілька століть тому (події відображені і в знятій за мотивами роману кіноверсії – «Ikarie XB-1»), персонажі доходять висновку, що Інші переплутали «мирні» ракети з озброєнням, але подальше витлумачення подій сягає до глибин антропоморфізму (наприклад, умовиводи на кшталт: «логіка людської думки відчувається у вчинках невідомих істот не тому, що ця логіка найбільш досконала, а тому, що вона неминуча» [7, 337]). Щоправда, персонажі-інтерпретатори у нав'язуванні своєї концепції мирного пізнання світу постійно упускають такі делікатні моменти, як, приміром, намір «знищити невідому силу», котра згубила їхніх товаришів – до розплавлення

кори планети включено [7, 330]. У такій проекції залишається лише прощодувати, що Довженко не зняв свого «Польоту на Марс» (адже там в якості «візитної картки» Землі пропонувалося продемонструвати марсіанам «хроніку великої Вітчизняної війни, великих битв, ... гігантських атомних вибухів і катастроф у Японії» [5, 335]).

Перша екранізація Лемової фантастично-наукової прози, «Der schweigende Stern», виявилася досить цікавим явищем кіноінтерпретування (в російській версії фільм названо «Безмолвная звезда», англійський варіант стрічки – «First Spaceship on Venus» зазнав певних втручань, унаслідок чого, зокрема, зменшилася тривалість фільму та змінився музичний супровід). Сьогодні, згадуючи цю кіноверсію «Астронавтів», часто цитують насамперед оцінки самого автора першотексту з акцентом на тому, що вони є досить негативними. Однак при зверненні безпосередньо до інтерв'ю Лема, впадає у вічі те, що попередні репліки співрозмовників фантаста – С. Береса та Л. Мацеєвського звучать досить провокативно. Якщо Бересь починає розпитувати про фільм, починаючи із власних окреслень – «не все в ньому розумів, але пам'ятаю, що він мене страшенно дратував» [8, 180] (хоча там же йдеться, що рецепція – це ще спогади дитинства), то зрозуміло, що Лем окреслив кіноверсію досить емоційно, і власне це визначення згодом увійшло в запитання пізнішої бесіди [8, 191]. Проте щодо книги кінотлумачення виглядає цілком обгрунтованим. Певні сюжетні обмеження та «фемінізація» Космосу для кіноверсії science fiction виступають типовим явищем, однак введення в екіпаж жінки (японський лікар Суміко Огімура у виконанні Йоко Тані) за певного посилення емоційності викладу все ж не провокує великих змін у сприйнятті головної проблематики. Хоча це радше виняток, ніж правило (так, перетворення в американській версії роману Лема «Солярис» Сарторіуса на жінку – Гордон – значно відчутніше позначилося на сенсовій площині твору). В умовах тогочасних можливостей кінематографу актуалізація фікційного світу відбулася на високому рівні – стрункі силуети космічних кораблів і до сьогодні за естетичним оформленням можуть скласти конкуренцію найновішим творінням комп'ютерної графіки. Інтер'єри, зрозуміло, сприймаються зараз досить критично, як і епізод з невагомістю, але не слід забувати, що на час фільмування стрічки сам факт перебування людей на борту космічного корабля ще був лише проектом. Зате втілення венеріанських пейзажів розкрило світ, суголосний книжці – безнадійно чужий, незважаючи на свою безпристрасну привабливість (як пропонував і Довженко у своїй версії). Зрештою, сам Лем подекуди не приховував умовності зображуваного: «все довкіл виглядало якось неправдоподібно, наче величезних розмірів театральна декорація» [6, 596].

Нашвидкуруч накинене глядачам небажання зрозуміти світ подано саме суголосно точці зору персонажів-інтерпретаторів (Чуже, не тому, що Інше щодо світу людей, а тому, що проінтерпретоване з позицій антропоморфізму як щось Своє, але небажане для певної ідеології). Кінотвір, як і літературне першоджерело, відобразив мотиви, які у кінофантастиці згодом утвердилися як стійка модель співвіднесення фікційного світу з певною ідеологією. Коли мірилом всього, що потенційно могло би відбутися у фікційному світі, постають люди (упереджені персонажі, які не дають розгортатися діалогічності, маючи на все готові відповіді), розгорнута у кінотексті картина іншого буття перетворюється на звичний стереотип пропаганди. Відтак прогностична функція наукової фантастики, ступінь естетизації виражальної грані художнього світу, усі задекларовані на початку сюжету спокуси моделювання порозуміння та готовності до розмаїтих можливостей діалогу – все це підкорюється ідеологічній проекції подій. У літературному тексті простіше виявити розбіжність між небезсторонніми з точки зору ідеології версіями і тим, що справді можна отримати з тексту як образ світу, адже легше відокремити відверто заангажовані проекції персонажів-інтерпретаторів. Плинний же кінотекст, якщо його сприймати у цілісності, обмежує відступи до оновленої рецепції уже сприйнятого, адже «в кіно *буття-в-минулому* поступається місцем *буттю-зараз* речей» [1, 311]. Відтак складним завданням видається для реципієнта кіноверсії науково-фантастичного твору виокремлення «справжнього обличчя» художнього світу. Вартісний вимір такої спроби пізнання є беззаперечним, бо ж «Кажучи “образ світу”, ми розуміємо тим самим сам світ, суще в цілому, як те, що дає нам міру і обов'язкове для нас» [11, 147].

Антропорфізм як інтерпретативна домінанта фікційних світів та спровокована ним увага до ідеологічного обгрунтування вищості певних суспільних цінностей продовжує відігравати чільну роль в екранізаціях фантастики. Кліше «науковців», «миротворців» та неперевершених умільців обгрунтування того, що Всесвіт має жити за правилами гри певного земного соціуму далі культивується у кіноверсіях science fiction, проникаючи навіть у тлумачення високохудожніх

творів, що по суті не дають підстав до таких інтерпретацій (так трапилося з кіноверсіями роману Лема «Соляріс»). Однак, з іншого боку, за таких способів кіноперекладу відбувається своєрідне випробування реципієнта – адже так само як присутність елементів масової культури не завжди свідчить про приналежність до неї цілого тексту, так і точка зору персонажа-інтерпретатора не виявляє багатовимірності твору, яка проступає при цілісному сприйнятті. Від читача / глядача залежить, чи зупиняться на відкритому для маніпулювання з боку твору рівні «нездатності до розмови», а чи спробувати вступити у діалог із фікційним світом. Отож, актуальність звернення до науково-фантастичної літератури не в останню чергу мотивується здатністю творів цього жанру шляхом моделювання значно відмінних від нашого художніх світів провокувати і оновлювати бажання пізнавати наш культурний часопростір, зіставляючи його з пропонованими мистецькими візіями. Тексти на зразок аналізованих у статті варті пильнішої уваги ще й тому, що спонукають до критичного осмислення будь-якої дійсності, стосовно якої існують готові ідеологічні стереотипи, що подаються як найвища істина. Відтак кіноінтерпретації увиразнюють всю небезпеку такого перетворення дійсності за допомогою слова.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 297-318.
2. Гадамер Г.-Г. Мова і розуміння // Гадамер Г.-Г. Истина і метод. – Т. II. – К.: Юніверс, 2000. – С. 167-179.
3. Гадамер Г.-Г. Нездатність до розмови // Гадамер Г.-Г. Истина і метод. – Т. II. – К.: Юніверс, 2000. – С. 187-194.
4. Гадамер Г.-Г. Читання і перекладання // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 145-152.
5. Довженко А. Полет на Марс // Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...»: Статьи, выступления, заметки / Сост. сборника Ю. Солнцева. – М.: Советский писатель, 1967. – С. 334-340.
6. Лем С. Астронавты // Лем С. Магелланово Облако. Человек с Марса. Астронавты / Пер. с пол. – М.: АСТ, 2003. – С. 455-717.
7. Лем С. Магелланово Облако // Лем С. Магелланово Облако. Человек с Марса. Астронавты / Пер. с пол. – М.: АСТ, 2003. – С. 5-362.
8. Лем С. Так говорил...ЛЕМ / Пер. с пол. – М.: АСТ, 2006. – 764, [4] с.
9. Нямцу А. Фантастические парадоксы человеческого мира // Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. – Черновцы: Рута, 2007. – С. 417-515.
10. Стругацкий А., Стругацкий Б. Второе нашествие марсиан // Стругацкий А., Стругацкий Б. Понедельник начинается в субботу: Фантастические произведения. – М.: Эксмо – СПб.: Terra Fantastica, 2008. – С. 609-706.
11. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1993. – С. 135-167.

#### SUMMARY

The article deals with the ideological aspect of the cinema interpretations of the science fiction literary texts. The author outlines the role and the place of the character-interpreter in the reproducing of the complicated image of the fictional world. The main attention is drawn to the anthropocentrism as the interpretative predominant component of the cinema interpretations.

**Key words:** science fiction, character, cinema version

## ТВОРЧИСТЬ ГАЙНРІХА ФОН КЛЯЙСТА У КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

### АНОТАЦІЯ

У статті досліджено проблему критичної рецепції І. Франком творчості Кляйста. Підкреслено основні чинники звернення українського вченого до спадщини німецького письменника, а також позитивний характер висловлювань. Відзначено роль І. Франка для розвитку української кляйстіани.

**Ключові слова:** рецепція, Г. фон Кляйст, новела, драма, критичні замітки

*Er war ein Dichter und ein Mann wie einer,  
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen.  
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,  
An unerhörten Unglück, glaub ich, keiner*<sup>15</sup>.  
F. Hebbel

Гайнріх фон Кляйст (1777-1811 рр.) – видатний німецький драматург, новеліст, поет, есеїст, автор низки анекдотів, великий знавець німецької мови. Нажаль, за життя неординарний письменник не здобув серйозного визнання ні серед читачів, ні на театральній сцені, лише часткове розуміння серед колег. Минуло понад століття, поки літератури виміряли справжнє значення його творів, відзначаючи високу художню майстерність його творчого доробку, яка може зрівнятися з майстерністю найбільших геніїв світового мистецтва. С. Цвайг, зокрема, писав: «[...] його драми – найбільш суб'єктивні, найбільш стрімкі, найбільш палкі в репертуарі німецького театру, його новели – найбільш стримані, найбільш льодяні, найбільш скуті твори німецького епосу. Мистецтво Г. фон Кляйста завжди прагне до найвищого ступеня» [13, с.160]. Подібні слова знаходимо у Т. Манна: «Він був одним із найбільших, найсміливіших, найвидатніших письменників німецької мови, драматургом, і йому немає рівних, як прозаїку, так і оповідачу теж [...]» [4, с.235].

В Україні першовідкривачем невідомого на той час німецького митця є І. Франко, який у критичних розвідках та примітках неодноразово висловлювався з приводу особистості і творчості Кляйста. У вітчизняному літературознавстві рецепція Франком творчості Кляйста залишилася поза увагою дослідників, як і постать самого Кляйста, за виокремленням декількох статей (О. Хоміцького [11], Л. Рудницького [5, 6]), які не охоплюють всі аспекти представленої проблеми. У статті ми робимо спробу заповнити цю прогалину, спираючись на певні напрацювання у цій області та залучаючи маловідомі матеріали.

Всього у 50-томному зібранні творів та наукових праць І. Франка знаходимо 14 згадок про Кляйста, причому всі носять позитивний характер. Принагідно зауважимо, що статті написані у період 1893–1899 рр. – задовго до того, як Кляйстом зацікавились земляки. І. Франко здійснив також переклад новели „Маркіза О...” (видано 1903 році, накладом Українсько-руської видавничої спілки) та написав розлогу передмову до неї, що стало першим вагомим внеском в українське пізнання творчості німецького митця.

У фондї І. Франка зберігається також україномовний переклад історичного оповідання „Міхаель Кольгаас” (публікацію не виявлено), відомості про автора та дата написання відсутні (на титульній сторінці тільки дата реєстрації архіву: 10.01.1950 р. та відмітка про реставрування 20 аркушів (27.10.1964 р.)), але судячи за почерком, автором рукопису не є Франко. Можливо, хтось

<sup>15</sup> Він був письменником і чоловіком, як і кожен  
І сам не відступав перед найтяжчим  
По силі мало хто б із ним зрівнявся  
А нечуваним нещастям, думаю, жоден.  
Ф. Геббель