

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«Образ людини у творах наукової фантастики в зарубіжному та вітчизняному кіно»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
напряму підготовки
034 Культурологія

Гаразд Анастасія Мирославівна

Науковий керівник: Брюховецька Л.І.
Старший викладач

Рецензент: Тримбач С.В.
Кінознавець, старший науковий співробітник
Інституту мистецтвознавства,
фольклористики і етнології ім. М.
Рильського НАНУ, член-кореспондент
НАМУ

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою « _____ »
Секретар ЕК _____
« ____ » _____ 20 ____ р.

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Науково фантастичний кінематограф, а також тематики та проблематики, що розглядались в фільмах цього жанру.....	6
1.1. Зображення космічних мандрів та контактів з позаземними цивілізаціями в історії розвитку науково фантастичних кінострічок.....	6
1.2. Відтворення в науково фантастичних фільмах майбутніх світів.....	15
1.3. Тематика загрози в науково фантастичному кінематографі.....	19
1.4. Питання та проблеми, що піднімались в науково-фантастичних фільмах.....	22
Розділ 2. Аналіз персонажів та зображення людства в науково-фантастичних творах в зарубіжному та вітчизняному кіно	28
2.1 Зображення людини в науково-фантастичних кінострічках про космічні подорожі.....	28
2.2 Аналіз персонажів кінострічок на тему контактів людей з іншопланетянами.....	39
2.3. Аналіз героїв кіберпанкових кінотворів та фільмів про контакт людини та робота	46
2.4. Утопія та антиутопія в науково-фантастичних кінострічках та місце людини в цих світах	57
Висновки.....	70
Фільмографія.....	73
Список використаних джерел.....	76
Додатки.....	80

Вступ

Наукова фантастика – це мистецький жанр, який базується на фантастичних припущеннях та ідеях, що пов'язані з наукою, але при цьому наукова фантастика розгортається навколо дослідження людини та її стану, ментальності і проблем [8]. Коріння цього жанру йде з літератури, і хоча перші зародки наукової фантастики були знайдені ще в античні часи, свою сучасну форму мистецький напрямок отримує завдяки таким письменникам, як Мері Шеллі, Жюль Верн, Едгар Аллан По та Герберт Веллс. [5]

Наукова фантастика має багато різноманітних напрямів всередині самого жанру, і іноді їх буває складно відокремити, але яскравими та виразними піджанрами наукової фантастики є космічна опера, кіберпанк, стімпанк, утопії та антиутопії, альтернативна фантастика, тощо.

З виникненням кінематографу наукова фантастика була перенесена на кіноекрани, оскільки поєднання краси, чіткості наукових досягнень та зображення людини і її буття манили та все ще приваблюють кінотворців. Жанр наукової фантастики в кіно був та є одним з найпопулярніших жанрів серед глядачів, а кількість створених кінокартин та якість виробництва цих фільмів щороку вражає все більше, і, таким чином, приваблює нових глядачів та перетворює їх на поціновувачів цієї мистецької течії.

Наукова фантастика в кіно підіймає різноманітні теми, що пов'язані з майбутнім людства, інопланетними істотами, технічним розвитком, тощо, але цей жанр кінематографу також розглядає питання людини та її буття в науково фантастичному світі, а також людську психологію та тілесність, і це робить жанр привабливим для дослідження, оскільки в ньому поєднується наукові ідеї, що не є доступними та близькими для всіх глядачів, та людські фактори, які зрозуміє кожний.

Актуальність нашої дипломної роботи полягає саме в тому, що науково фантастичний кінематограф намагається дослідити та зобразити можливе майбутнє існування людини, і завдяки цьому жанру можливо проаналізувати та спробувати спрогнозувати буття людини у високорозвиненому суспільстві майбутнього.

Історіографія цієї теми окреслюється такими джерелами, як монографічні дослідження, науково-популярна література, джерельні публікації. Цю проблематику вивчали такі дослідники та дослідниці, як Жан Бодрійяр, Карл Фрідман, Меттью Джоунс, Євгеній Брандіс, Лотта Айснер, Сінді Гендершот та багато ін.

Деталізація проблеми: наукова фантастика тісно пов'язана з зображенням людини та її існування, стану, проблем, тощо, хоча акцент цього мистецького напрямку саме на наукових мотивах. Сучасний світ та наука дуже активно модернізуються та розвиваються, тоді як людина пристосовується до нових умов існування, і, як результат, поняття людського та розуміння тілесності та ментальності людини змінюється. У зв'язку з цим, наукова фантастика, а саме її прояв у кінематографі, є цінним для сучасності жанром, оскільки він як раз зображує цю зміну людських парадигм та підлаштування людини у високорозвиненому світі.

Об'єктом цієї роботи є науково фантастичні кінематографічні доробки, що були створені протягом 20-21 ст., та тенденції й тематики, що були відображені в фільмах цього жанру протягом всієї історії існування наукової фантастики в кіно.

Предметом цієї роботи є зображення людства, його ментальності та фізичного стану, соціального та культурного становища, а також образи персонажів в таких науково фантастичних кінострічках, як «Космічна одісея 2001 р.» Стенлі Кубрика, «Соляріс» Андрія Тарковського, «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, «День, коли Земля зупинилась» Роберта Вайза, «Прибулець» Леоніда Бикова, «Іншопланетянин» Стівена Спілберга, «Той, що біжить по лезу» Рідлі Скотта, «Матриця» сестер Вачовські, «Ex machina» Алекса Гарленда, «Метрополіс» Фріца Ланга, «451 градус за Фаренгейтом» Франсуа Трюффо та «Туманність Андромеди» Євгена Шерстобитова.

Метою цієї дипломної роботи є спроба окреслити збірний образ людини, який транслюється в зарубіжному та вітчизняному науково фантастичному кінематографі, а також всіх компонентів та факторів, що пов'язані з поняттям людського.

Завданнями роботи є:

1. Охарактеризувати ключові моменти в історії розвитку науково фантастичного кіно;
2. Визначити тенденції в історії зображення майбутнього та фантастичного світу в науково фантастичних кінострічках;
3. Проаналізувати ряд науково фантастичних кінострічок через призму зображення людства, його ментального та фізичного станів, факторів, що відрізняють його від інших зображуваних у фільмах істот (прибульців, роботів, машин, тощо), соціокультурної сфери життя, а також розглянути окремих персонажів науково фантастичних кінотворів.

Методи дослідження, що були використані в цій роботі — описовий, теоретичний та емпіричний. Також, ми в цій роботі вдаємось до узагальнення дослідженої інформації.

Джерела, що були використані в цьому дослідженні належать до наукової літератури, науково-популярних джерел, новин, інтерв'ю, кінофільмів та відеоесе. В цій дипломній роботі були використані праці таких дослідників, як Єжи Тепліц, Лариса Брюховецька, Вадим Скуратівський, Карл Фрідман, Лотта Айснер та багато ін.

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків, фільмографії, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 89 сторінок.

Розділ перший: Науково фантастичний кінематограф, а також тематики та проблематики, що розглядались в фільмах цього жанру.

В першому розділі ми розглянемо історію науково фантастичного кіно протягом 20-21 століття та проаналізуємо питання і теми, що розглядались в фільмах цього жанру. Історичний розвиток науково фантастичного кіно в цьому розділі буде розглядатись саме в контексті таких піджанрів, як космічні подорожі та зображення позаземних цивілізацій, візуалізації майбутніх світів, а також відображення небезпек та загроз.

1.1. Зображення космічних мандрів та контактів з позаземними цивілізаціями в історії розвитку науково фантастичних кінострічок

Тематика космічних подорожей в науково фантастичних фільмах – одна з найпопулярніших та найбільш зображуваних, яку люблять та якою цікавляться не тільки кіноглядачі, а й самі творці кіно. Це і не дивно: захоплення ідеями Миколи Кибальчича (1853-1881) щодо створення найпершого в світі реактивного літального апарата, концепціями ракетобудування та теорією міжпланетних сполучень засновника сучасної космонавтики Костянтина Ціолковського (1857-1935), ракетними доробками та ідеями космічних польотів Юрія Кондратюка (1897-1942), який також розробив план найбільш енергетично вигідного маршруту космічного польоту на Місяць з Землі (відомий за назвою «траса Кондратюка»), без якого, напевне, не була б можлива подорож на Місяць американського корабля «Аполлон», персоною Юрія Гагаріна (1934-1968), який 12 квітня 1961 року став першою людиною в світовій історії, що здійснила політ в космос, а також численними дослідженнями та космічними мандрями, що відбуваються і до цього часу, розбурхує уяву кінематографістів та підштовхує до візуалізацій власних ідей з приводу космічних просторів та подорожей.

Окрім цього, не менш цікавим для глядачів і кінотворців є питання існування позаземних цивілізацій та можливості контакту з іншопланетянами. Ці ідеї вже дуже давно інтригують людину, і кіно, в цьому випадку, стає простором для створення можливих відповідей на питання, що турбують.

Виникнення та розвиток науково-фантастичних фільмів починається незадовго після створення братами Люм'єр «Прибуття потягу на вокзал Ласьота», найпершого фільму в історії кіно, у 1895 році. Так, першим науково-фантастичним фільмом про космічні подорожі є комедія Жоржа Мельєса «Подорож на Місяць», що була створена у 1902 р. Ця кінострічка триває 14 хвилин, і сюжет фільму розгортається навколо науковця, який презентує в Академії свою доповідь про можливість подорожі на Місяць. Після цього члени Академії, які відчували піднесення від виступу, вирішують створити космічний корабель, який має форму снаряду, і який запускається у відкритий космос пострілом з великої гармати, та на ньому відправити експедицію на Місяць. Комічним є і зображення прильоту корабля на супутник Землі: транспорт потрапляє в око Місяця, що має обличчя, і воно мімікою показує, що йому боляче [Див. Додаток 1]. Після того, як команда прибуває на Місяць, на них нападають селеніти, жителі Місяця (цікавою є генеза назви цих істот – вона походить від Селени, грецької богині Місяця; це слово також має і літературну історію: воно використовувалось Гербертом Веллсом в 1901 р. під час створення роману «Перші люди на Місяці»). Учасникам експедиції вдається розправитись з селенітами за допомогою парасольок, і вони вирішують повернутись назад на Землю. Команда успішно повернулася на рідну планету, і їх з пошаною та оплесками зустрічають колеги та співвітчизники. Фільм на той час став проривом, оскільки режисер самостійно розфарбував кожний кадр фільму та додав до своєї кінороботи спеціальні ефекти. Наприклад, в сцені, коли дослідники вже дістались Місяця, і один з науковців вирішує поставити свою парасолю, що моментально перетворилась на гриб, Жорж Мельєс використовує стопкадр для демонстрації перетворення зонтика на гриб. [29], [Див. Додаток 2]

Жанр наукової фантастики в кіно в німий період вбирав в себе ілюзії фотографічного реалізму та тогочасний театральний експресіонізм, і це призводило до того, що тодішні фільми виділялись своєю витонченістю та складністю [7]. В якості прикладу можна навести таку кінострічку, як «Аеліта» (1924 р., реж. Яків Протазанов).

«Аеліта» - російський радянський фільм, що також є вільною інтерпретацією однойменного фантастичного роману Олексія Толстого. Інженер Лось, головний герой «Аеліти», отримує таємничий радіосигнал з Марсу і через це будує космічний корабель задля подорожі на цю планету. На фоні його праці та одержимістю королевою Марсу Аелітою розгораються любовні перипетії, в які залучені сам інженер та його дружина Наташа, а також соціальні революції. «Аеліта» яскраво виділяється серед інших тогочасних фільмів, а також є цікавим в розрізі історії розвитку наукової фантастики у кіно через марсіанські декорації та костюми, що були створені Віктором Сімовим, Ісаком Рабіновичем та Олександром Екстер. Митці надихались тодішніми конструктивістськими доробками під час створення марсіанських костюмів та декорацій. [Див. Додаток 3]

Важливим для історії зображення космосу в кіно є фільм Фріца Ланга «Жінка на Місяці», який вийшов в прокат в 1929 році. Значення цього фільму полягає в тому, що це одна з найперших кінострічок про космічні подорожі, а також в ньому зображується підготовка до польоту у відкритий космос. Окрім цього, Фріц Ланг в «Жінці на Місяці» спробував зобразити невагомість. [29]

В 30-тих – 40-х роках 20 століття було створено не так багато науково-фантастичних кінострічок, особливо на тематику космічних подорожей та контактів з іншопланетянами. Такий спад в зацікавленості кінострічками цього жанру пов'язаний з Великою депресією та Другою Світовою Війною, але після цього спаду в 1950-тих роках настає бум науково фантастичного кінематографу, і одним з яскравих фільмів – преставників цього ажіотажу є «Місце призначення – Місяць» (1950 р., реж. Ірвін Пічел), який став першою кольоровою науково-фантастичною кінокартиною, що розповідає про космос. Генерал Томас Теєр разом з керівником науково-дослідної групи Чарльзом Каргрейвсом проводять експерименти зі створення ракети, яка виведе штучний супутник на орбіту Землі, але плани та експерименти провалюються. З часом генерал пропонує експерту з аеронавтики Джиму Барнсу створити ракету, яка досягне Місяця. Проект схвально сприйнявся не тільки науковцем, а й інвесторами, які погодились фінансувати цю ідею. Коли будівництво

одноступеневої пілотованої ракети «Luna» підходило до свого завершення, цей проект оточив шквал критики, оскільки команда ракети почала планувати випробування, хоча атомний двигун не був достатньо протестований, і через це тестовий політ може бути загрозою для життя. Команда, налякана критикою та негативом, а також майбутніми проблемами, вирішує якомога швидше відправитись на Місяць, але, відправившись в таку космічну подорож, команда ракети не втекла від проблем, і халепи продовжували траплятись з ними у відкритому космосі. Кінострічка завершується тим, що «Luna», яка побувала на Місяці, відправилась назад на Землю.

Цікавим є завершення цієї кінострічки, оскільки в кінці фільму глядач бачить надпис «This is THE END...of the Beginning» («Це КІНЕЦЬ...початку»). «Місце призначення – Місяць» був створений задовго до перших спроб освоєння космосу Юрієм Гагаріним та Нілом Армстронгом в 60-тих рр. 20 ст., але цей надпис в кінці кінострічки неначе віщує майбутнє, в якому космічний простір буде активно досліджуватись та подорожі у відкритий космос стануть реальністю.

Окрім цього, ця кінострічка відома тим, що в ній вперше зображуються вихід героя у відкритий космос. Перебування астронавтів в космосі було успішним в цьому фільмі, але вже в фільмі «Підкорення космосу» (1955 р. реж. Байрон Хескін) показується загибель астронавта під час його перебування у відкритому космосі. [29]

Доречно буде згадати українське науково фантастичне кіно про космос. Сам Олександр Довженко цікавився космічною темою, і режисер почав перетворювати свої інтереси в мистецькі форми в останні роки свого життя. Слід одразу зазначити, що Олександр Довженко почав сумніватись в правильності вибору свого кар'єрного шляху в часи Другої Світової війни, але режисер ніколи не переривав свій зв'язок зі світом кіно, і, як вже зазначалось раніше, мріяв створити стрічку про космічні простори. Олександр Довженко в 1954 році приймав участь в зустрічі письменників з діячами астронавтики, на якій він познайомився з Миколою Варваровим, спеціалістом із питань космічних мандрівок та головою Всесоюзного науково-технічного товариства

по міжпланетних польотах [33;ст. 165]. Режисер вже тоді мав намір зняти фільм про подорож на Марс, і його мрії сублимувались в нариси або, як це назвав сам О. Довженко, «короткий зміст художнього науково-фантастичного сценарію про політ на Марс та на інші планети» під назвою «В глибинах космосу».

В цій роботі режисер замальовує візії майбутнього фільму, що сповнені філософських роздумів, і відмічає певні конкретні ідеї щодо кінотвору. О. Довженко, наприклад, планував створити «В глибинах космосу» «не трагедійним» фільмом [27]. Митець також намірявся зобразити космос тихим, що на той момент могло стати новизною (все ж таки, першою кінострічкою, в якій космос зображується беззвучно, стала «Космічна одісея 2001 р.» Стенлі Кубрика [11]): «У фільмі мають бути особливі дикторські тексти, і особливі внутрішні монологи та діалоги, і, як в жодному з досі існуючих фільмів, – тиша космосу. Вона складна. Це може бути звичайна тиша або музична. Може бути тиша сну: ті, що сплять, мчать у космосі, і сняться їм пісні та сни земні. Тиша споглядання та самоспоглядання. Тиша волі, тиша приреченості, тиша каяття, відчуженості від дрібного, минушого, тиша захоплення, мислення тощо» [27]. Попри амбіції, революційні ідеї і візуалізації режисера, на той момент, як зазначає О. В. Сахно, мрії Довженка були «фантастикою, в яку мало хто вірив» [33;ст. 165].

Отже, «В глибинах космосу» міг би стати проривом в тогочасному науково фантастичному кіно про космічні мандри та ще одним знаковим кінодоробком в творчості О. Довженка, але, на жаль, замальовки кінострічки не стали повноцінним фільмом через смерть режисера.

Слід також згадати кінострічку «Небо кличе», яка була створена Михайлом Карюковим та Олександром Козирем в 1959 році на кіностудії ім. Довженка. Сюжетні перипетії базуються навколо найпершого в історії відліту до Марсу радянської та американської команд. Подорож не стала успішною – американський корабель збився зі шляху, і через це їхній команді загрожувала загибель. Радянська команда вирішила допомогти американцям, але, не розрахувавши кількість пального в кораблі, вони були вимушені зупинитись на астероїді Ікар. Ця кінострічка виділяється тим, що історія про космічну

подорож на Марс не є центральною – мотив про експедиції американських та радянських космічних кораблів на Червону планету є ідеєю героя фільму Трояна, письменника, який приїхав в Ракетний інститут задля того, щоб зібрати матеріал для його нового фантастичного оповідання. «Небо кличе» має американський рімейк, «Битва за межами Сонця». Американська версія фільму була створена в 1962 році Роджером Корманом та Френсісом Фордом Копполою, який на той час ще був молодим студентом.

Жанр наукової фантастики в кінематографі продовжував розвиватись в 1960-тих роках, але протягом 1960-1967 років було створено не так багато видатних фільмів, що належали цьому жанру [7]. Одним з таких є фільм «Туманність Андромеди», який був створений Євгеном Шерстобитовим в 1967 році на кіностудії ім. Довженка, і основою цієї кінострічки є однойменний роман Івана Єфремова. Зореліт «Гантра» відправляється в космічну експедицію і неочікувано потрапляє в гравітаційне поле незвіданої Залізної зірки. У зв'язку з тим, що пальне «Гантри» майже закінчилось, а допомога з Землі зможе прилетіти лише через 20 років, команда зорельоту була вимушена зробити посадку на невідому їм планету. «Туманність Андромеди» вважають однією з найголовніших та найпопулярніших фантастичних кінострічок, що були створені на території Радянського Союзу на той час, але фільм був підданий критиці. Радянський кінокритик Всеволод Ревич відмічав, що візуальна частина фільму в цілому була успішною, але в контексті зображення стосунків людей та їхньої людської сутності фільм не може похвалитися особливими досягненнями. [32]

1968 рік стає важливим роком в еволюції розвитку науково-фантастичного жанру, особливо в відображенні космічних мандрівок. В цей рік виходять такі знакові кінострічки, як «Барбарелла» (реж. Роже Вадим), «Чарлі» (реж. Ральф Нельсон), «Ніч живих мерців» (реж. Джордж Ромеро), «Планета мавп» (реж. Франклін Шаффнер), а також культовий кінофільм «Космічна одісея 2001 р.» Стенлі Кубрика.

«Барбарелла» є доволі неординарною та нетиповою для того часу науково-фантастичною кінострічкою, в центрі сюжету якого — молода та юна

Барбарелла, яка живе в 4100 році, та яка вирішує відправитись в космічну подорож задля того, щоб знайти науковця на ім'я Дюран Дюран та повернути його на рідну планету Земля. Барбарелла несе в собі наївність, любов та доброту, і, даруючи іншим інопланетним жителям свою любов, дівчина перемагає космічне зло. Насправді, ця кінострічка сповнена великою кількістю сцен еротичного та сексуального характерів, які змішані з науково фантастичними мотивами та моментами. Основою сценарію «Барбарелли» стали однойменні французькі комікси Жана-Клода Фореста. Наостанок, слід також відзначити те, що операторська робота над цим фільмом належить Клоду Ренуару, французькому кінооператору, онуку видатного французького художника Огюста Ренуара та племіннику відомого кінорежисера Жана Ренуара.

Окрім цього, говорячи про науково фантастичні кінострічки, що вийшли на кіноекрани в 1968 році, доречно буде згадати фільм «Планета мавп», що був створений режисером Франкліном Шеффнером за однойменним романом французького письменника П'єра Буля. В основі сюжету лежить експедиція з Землі до однієї з зірок сузір'я Оріона, але космічному кораблю під час подорожі доводиться зупинку на незнайомій для команди планеті. Як тільки члени експедиції покинули корабель і вирішили пізнати нову для себе місцевість, на них нападають неймовірно розумні та озброєні мавпи, і дехто з команди, в тому числі і командир Тейлор, потрапляє до дослідницької лабораторії, якою керує докторка-шимпанзе Зіра. З часом Тейлору вдається втекти з лабораторії, але не без допомоги дослідниці. Після втечі командир усвідомлює, що ця планета мавп – це його рідна Земля через дві тисячі років.

Ця кінострічка стала культовою та зазнала неймовірного успіху після виходу на кіноекрани, і це призвело до того, що фільм перетворився на медіафраншизу, яка включає в себе не тільки кінострічки, але і книги, комікси та телесеріали. Окрім цього, «Планета мавп» стала важливим фільмом для подальшого розвитку жанру наукової фантастики в кіно через грим, який був використаний в цій кінострічці. Джон Чемберс, віжазист, який працював під час зйомок «Планети мавп», вплинув на подальший розвиток та використання

накладного гриму в кіно (цей тип гриму характеризується створенням складних косметичних ефектів, що виконуються за допомогою ліпнини, лиття та формування). Ще в період перед початком зйомок «Планети мавп» накладний грим створював статичні та беземоційні образи персонажів фільму, але Джон Чемберс, намагаючись створити мавп, які могли б говорити, та які переконали б глядачів в своїй серйозності, провів ряд експериментів з матеріалами для гриму і створив революційну на той час для сфери кіно форму гриму, яка дозволяє персонажам відчувати свободу під час розмови та вираження своїх емоцій під час знімального процесу. Експерименти Джона Чемберса з гримом під час створення «Планети мавп» вплинули на те, що подальше використання гриму в науково фантастичних фільмах було все більш реалістичним та серйозним для сприйняття. [14], [Див. Додаток 4]

Насамкінець, як ми вже зазначали, 1968 рік стає ключовим для наукової фантастики в кінематографі, і в цей рік було створено немало фільмів цього жанру, але найвизначнішою перлиною, класикою та шедевром науково фантастичного кінематографу вважається саме «Космічна одісея 2001 року» Стенлі Кубрика, мова про яку піде в наступному розділі нашої роботи.

1970-ті – 1980-ті роки характеризуються ще одним піднесенням розвитку науково-фантастичного жанру в кінематографі. Найпопулярнішими фільмами другої стадії підйому кінофантастики були «Близькі контакти третього ступеня» (1977 р., реж. Стівен Спілберг), а також трилогія «Зоряні війни» (з 1977 до 1983 рр., реж. Джордж Лукас). Також, важливим в цей період в популяризації цього жанру серед ширшої аудиторії є легендарний серіал «Зоряний шлях» (більше відомий під назвою «Стар Трек»). Незважаючи на те, що серіал почали демонструвати ще в кінці 1960-тих років, «Зоряний шлях» отримав неймовірну популярність саме в 1980-тих роках.

Тогочасні голлівудські блокбастери зображували та поєднували видовища з реальним життям, і одним з таких фільмів став «Близькі контакти третього ступеня» Стівена Спілберга, сюжетна основа якого – зустріч людей з прибульцями на Землі у вигляді «контакту третього ступеня» (контакт без перемовин між НЛО та землянами). Дії кінострічки Стівена Спілберга, на

відміну від інших тогочасних фільмів, були повернуті саме на Землю, при цьому поєднуючи емоційну правдивість та епічну видовищність.

Важливо також згадати фільм «Соляріс» легендарного режисера Андрія Тарковського, який був випущений в 1972 році. Слід відмітити, що однією з причин чому «Мосфільм» та Держкіно СРСР дозволило Андрію Тарковському зняти «Соляріс» пов'язана як і з «космічними перегонами» США та Радянського Союзу, так і з бажанням СРСР дати відповідь на «Космічну одісею 2001 р.» Стенлі Кубрика, що була на той час визнана епохальним фільмом [30]. Слід також зазначити, що і сам Андрій Тарковський висловив свою думку щодо кінороботи Стенлі Кубрика: «Чомусь у всіх науково-фантастичних фільмах, які мені доводилося бачити, автори змушують глядача розглядати деталі матеріальної структури майбутнього. Більш того, іноді вони (як Стенлі Кубрик) називають свої фільми передбаченнями. Неймовірно! Я вже не кажу, що для фахівців «2001 рік: Космічна одісея» у багатьох пунктах - липа. Для твору мистецтва липа повинна бути виключена. Мені б хотілося так зняти «Соляріс», щоб у глядача не виникало відчуття екзотики. Звичайно, екзотики технічної». [21]

Вищезгадана трилогія «Зоряних війн» також мала колосальне значення для розвитку науково-фантастичного жанру в кінематографі. Ця трилогія заклала основу для подальшого розвитку та поширення серед мас жанру космічної опери, що характеризується такими елементами форми твору, як космічний простір, що є місцем, в якому відбувається дія, героїзм персонажів, наявність масштабних подій (напр. війна) в сюжеті твору. Фільми «Зоряних війн» дуже швидко стали масовими та отримали значення культових, згуртувавши навколо себе величезну армію шанувальників, а також поступово змінили обриси індустрії кіно, створивши власний Всесвіт.

Створення кінофільмів про космічні подорожі та контакти з іншопланетними цивілізаціями в 1980-тих рр. також було актуально і для українських просторів. Режисер Борис Івченко створив в 1982 році фільм «Зоряне відрядження» за мотивами повісті «Прибулець» Євгена Шатька. Сільський механізатор Юхим Тишкін та іншопланетянин Глоус, головні

персонажі кінострічки, схожі одне на одного як дві краплі води, але Тишкін випадково потрапляє на рідну планету Глоуса, Рюм, тоді як інопланетянин опиняється на Землі, а саме в колгоспі Юхима.

До цього твору Євгена Шатька також звертався видатний український режисер, актор та сценарист Леонід Биков, який бажав створити на основі повісті однойменну кінострічку, виступаючи як автор сценарію, режисер та виконавець ролей Глоуса та Тишкіна. Ми детальніше розглянемо напрацювання Леоніда Бикова з фільму «Прибулець» в другому розділі, але хочемо одразу зазначити, що, на жаль, цей проект так і не був повністю реалізований через трагічну загибель митця.

З 1970-1980 рр. і до сьогодні на науково фантастичний кінематограф очікують неймовірні злети та успіхи, в тому числі і на фільми, які відображають космічні простори, але найчастіше ці кінострічки належать до масового продукту (напр., продовження «Зоряних війн» чи «Армагеддон» Майкла Бея, що був створений в 1998 р.), але важливо зазначити, що за останні десятиліття піднімається інтерес до фільмів, що за своєю структурою нагадують «Космічну одісею 2001 р.» Стенлі Кубрика, тобто в цих кінострічках якомога достовірніше зображується космічні подорожі та технології, а також в цих фільмах є філософське чи психологічне наповнення. Таких фільмів було створено не так же і багато, але велика кількість з них була високо оцінена кіноглядачами та кінокритиками: «Інтерстеллар» (2014 р., реж. Крістофер Нолан), «Гравітація» (2013 р., реж. Альфонсо Куарон), «Марсіанин» (2015 р., реж. Рідлі Скотт), «Прибуття» (2016 р., реж. Дені Вільньов).

1.2. Відтворення в науково фантастичних фільмах майбутніх світів

Наукова фантастика, в тому числі і в кіно, так чи інакше зосереджується на зображенні майбутнього та спробах передбачити життя людства через певний період часу. Іноді, візуалізації не справджуються, і передбачення творців залишаються тільки в межах кіно, але бувають випадки, коли ідеї кінематографістів з приводу майбутнього стають реальністю, і в цьому підрозділі ми розглянемо кінострічки, що стали значущими саме через зображення майбутнього.

Якщо говорити про кіно німого періоду, то класичним фільмом, в якому відтворюється майбутнє є творіння німецького режисера Фріца Ланга «Метрополіс», що триває дві з половиною години. Кінострічка була створена за сценарієм та водночас паралельно написаним романом Теа фон Гарбоу. Цей фільм антиутопійний, і центральним елементом сюжету є футуристичне місто під назвою Метрополіс, яке поділене на дві частини – верхня частина призначена для еліти міста, тоді як нижня частина Метрополісу належить робітникам, що працюють на високопосадовців. «Метрополіс» Фріца Ланга був одним із найперших блокбастерів в історії кіно, і цей фільм все ще вважається класикою фантастичного кіно через сюжетну лінію, яка дотепер вражає та захоплює сучасних глядачів, а також зображення міста майбутнього.

Науково фантастичний кінематограф протягом 1930-1960 рр. продовжує активно розвиватись, але, на жаль, цей період не є актуальним саме для фільмів, що зображують майбутнє, оскільки їх в цей час було створено не так вже і багато, і більшість з них пов'язані саме з космічними подорожами та мандрями, але зацікавлення та візуалізації майбутнього активно повертаються вже в науково фантастичних фільмах в 1970-1980 рр. Незважаючи на те, що в цей період жанр репрезентувався фільмами, що мали розважальне наповнення, в 1970-1980 рр. також були випущені два фільми, що аж ніяк не схожі на інші кінострічки цього жанру. Цими двома кінороботами, що виділяються від іншої кінофантастики цього періоду, є «Чужий» (1979 р.) та «Той, що біжить по лезу» (1982 р.), і творцем обох фільмів є англійський режисер Рідлі Скотт. Ці кінострічки стали культовими, а також неймовірно обговорюваними як і серед кінокритиків, так і серед простих кіноглядачів та палких шанувальників обох фільмів.

Сюжетні перипетії «Чужого» базуються на поступових вбивствах членів екіпажу космічного корабля Чужим, агресивною інопланетною істотою. Революційною та радикальною цю кінострічку зробило рішення Рідлі Скотта створити не головного героя, а головну героїню. Ця ідея виникла у одного із керівників кіностудії 20th Century Fox Алана Ледда, і режисер підтримав цю думку, розуміючи, що тоді «Чужий» буде дуже сильно відрізнятись від усіх

інших науково-фантастичних фільмів, в яких головні ролі отримували чоловіки. Роль Ріплі, головної героїні кінострічки, зіграла відома американська акторка Сігурні Вівер. [13]

«Той, що біжить по лезу» був створений Рідлі Скоттом одразу після «Чужого». Дії цієї кінострічки відбуваються в 2019 році, а сюжет «Того, що біжить по лезу» розповідає про Ріка Декарта, лос-анжелеського детектива, завданням якого є знищення реплікантів, андроїдів. Ця кінострічка, як і «Чужий», стала культовою, а також стала основою для виникнення жанру кібернуару.

В 1970-тих рр. створенням фільмів про майбутнє та штучний інтелект займалися і представники українського радянського кінематографу, а саме режисер Борис Івченко і сценаристи Іван Миколайчук та Ігор Росоховатський, які в 1978 році зняли кінострічку «Під сузір'ям Близнюків». У фільмі йдеться про штучний мозок Сігом, що втікає з науково-дослідницького інституту. Сігом самотужки створює собі штучний організм з використанням накопиченого наукового та фантазійного досвіду людства, тоді як на фоні його втечі в місті відбувається ряд дивних подій. За основу «Під сузір'ям близнюків» була взята повість «Гість» Ігоря Росоховатського, але це не єдина база, що застосовувалась під час створення цього фільму – на знімальному майданчику був присутній Георгій Гречко, двічі Герой Радянського Союзу, льотчик-космонавт, який перебував на зйомках в якості консультанта фільму. Важливо також зазначити і те, що робота над «Під сузір'ям Близнюків» вплинула на сценарну майстерність Івана Миколайчука, яка, відшліфувавшись, породила блискучі режисерські та сценарні плоди в творчості майстра. [34; ст. 45-46]

Наостанок, говорячи про період 1970-тих – 1980-тих років в контексті науково-фантастичних фільмів, що відображують майбутнє, необхідно також згадати такі культові твори, як «Щось» (1982 р., реж. Джон Карпентер) і «Термінатор» (1984 р., реж. Джеймс Кемерон).

Ключовими персонажами «Термінатора» є солдат Кайл Різ та робот-термінатор, які відправляються з 2029 року, в якому вони живуть, назад в 1984 рік. Ціллю термінатора є вбивство Сари Коннор, простої дівчини,

ненароджений син якої в майбутньому перемаже у війні людей з машинами, але Кайл Різ закохується в Сару, і у зв'язку з цим, він починає протистояти термінатору та його цілям, і ця боротьба між солдатом за роботом стає центром всього сюжету фільму.

«Термінатор» після свого виходу на кіноекрани отримав значну популярність і з часом став культовим. У зв'язку зі схвальними рецензіями кінокритиків та появи великого кола поціновувачів, що сформувалось навколо цієї кінострічки, «Термінатор» отримав своє продовження не тільки у вигляді ряду фільмів, але також телесеріалу. Окрім цього, ця кіноісторія була перетворена в романи та новели (в 1984 році вийшла однойменна книга, що була створена другим режисера Рендалом Фрейксом та сценаристом «Термінатора» Вільямом Вішером; в цьому ж році вийшла ще одна новела за мотивами кінострічки, але вона була створена британським письменником Шоном Хатсоном).

1990-ті роки пов'язані з активним розвитком комп'ютерних технологій, і, як результат, в науково-фантастичних фільмах цього періоду все більше і більше використовувалась комп'ютерна графіка. Окрім цього, науково-фантастичні кінострічки цього періоду створювались більше саме як комерційний продукт. В цей час було випущено ряд культових фантастичних фільмів: «Термінатор 2: Судний день» (1991 р., реж. Джеймс Кемерон), перші дві частини з серії фільмів «Парк Юрського періоду» (1993 р. – перша частина, 1997 р. – друга частина; реж. обох фільмів С. Спілберг), «П'ятий елемент» (1997 р., реж. Люк Бессон), «Матриця» (1999 р., реж. сестри (на момент створення фільму – брати) Вачовські) та багато ін.

2000-ні роки характеризуються ще більшою популярністю науково-фантастичних фільмів, що зображують майбутні світи. Така популярність кінострічок цього жанру також пов'язана зі стрімким розвитком комп'ютерних технологій та комп'ютерної графіки. Найпопулярнішими фільмами цього періоду стають кінороботи про супергероїв. Так, в це десятиліття виходять кінострічки про Галка, Бетмена, Людину-Павука, Супермена та ін. персонажів. Окрім цього, в цей період в кінематографі активно з'являється тематика

штучного інтелекту. Такими фільмами, що піднімають це питання, є «Автостопом по галактиці» (2005 р., реж. Гарт Дженнінгс) та «Штучний розум» (2001 р., реж. Стівен Спілберг).

В 2010-тих роках продовжується тенденція зацікавлення науково-фантастичними фільмами, і це захоплення, як і в двох останніх декадах, теж на пряму пов'язане з еволюцією комп'ютерних технологій. Окрім цього, продовжується зацікавлення широкої публіки кіноглядачів супергероями, і це, певним чином, перетворилось на масовий бум. Такі кінострічки є найпопулярнішими в сучасному світі, оскільки вони збирають величезний касовий збір (станом на 10.05.2020 першу сходинку найкасовішого фільму 2019 року в світі займає «Месники: Завершення» [1]).

1.3. Тематика загрози в науково фантастичному кінематографі

Наукова фантастика не завжди висвітлює позитивні сюжети та ідеї, цей жанр також стає простором для зображення небезпек та катастроф, які можуть застати людство. Дослідивши різноманітні джерела та проаналізувавши їх, ми дійшли до висновку, що найчастіше домінування зображення загроз в науково фантастичному кіно пов'язане саме з соціокультурними перипетіями людства в певні часові періоди. Враховуючи це, в цьому розділі ми розглянемо тільки кінострічки періоду 1930-1960 рр., оскільки саме на цей час припадає активне створення науково фантастичних фільмів про загрози людству.

Як ми вже зазначали раніше, в 30-тих – 40-х роках 20 століття було створено не так багато науково фантастичних кінострічок, і це пояснювалось Великою депресією та Другою Світовою Війною. Незважаючи на це, значна кількість фільмів цього жанру, що були випущені в цей період, стали популярними та культовими. Одним з цих вийнятків був фільм «Прийдешнє», що був створений в 1936 році Вільямом Кемероном Мензісом. Герберт Веллс, англійський письменник та публіцист, розробив сценарій для кінострічки на основі свого публіцистичного твору «Прийдешнє». Дії фільму відбуваються в місті Евритаун протягом цілого століття (від 1940 до 2016 рр.) і зображують жахливу війну та трагедії, які трапились в цьому місті протягом століття через призму однієї родини. Ця кінострічка стала пророчою в контексті війни, але

коли фільм був випущений в прокат, він не схвилював кіноглядачів. Під час одного з показів «Прийдешнього» в 1936 році в лондонському кінотеатрі глядачі почали іронічно сміятись саме в той момент, коли демонструвалася сцена наближення ескадр бомбардувальників, ціль яких була знищення Евритауна. [36;ст. 116]

Науково-фантастичні фільми 1950-тих років також зазнали неймовірного піднесення. Дослідниця Сінді Гендершот пояснює бум цього жанру в цей період зацікавленням простими людьми наукою у зв'язку з розробкою атомної бомби, але при цьому параноїдальною панікою людей щодо можливості проведення атомної війни [9;ст. 127-128]. Цей період характеризувався такими кінострічками, як «Річ з іншого світу» (1951 р., реж. Крістіан Нібі) та «Заборонена планета» (1956 р., реж. Фред Маклауд).

Параноя, характерна для 1950-тих років, також була пов'язана з періодом холодної війни, і саме це божевілля було продемонстровано в фільмі Дона Сігела «Вторгнення викрадачів тіл» (1956). Більша частина кінострічки є ретроспективою і розповідає про доктора Майлса Беннелла, головного героя фільму, який був викликаний з медичної конференції у своє донедавна мирне каліфорнійське містечко Санта-Міра, що було у полоні заразної омани: люди почали вперто стверджувати, що їхні найближчі родичі не ті, за кого себе видають. Поступово з розвитком сюжетної історії цей масовий психоз перетворюється в усвідомлення захоплення людства космічними прибульцями. Іншопланетяни з'являються серед землян в доволі цікавий спосіб – вони виростають з насінневих стручків, плоди яких мають здатність перетворюватись у істот, що мають зовнішність конкретних людей. Вторгнення прибульців на Землю передбачає позбавлення життя спонтанних емоційних поривів та ускладнень. Як говорить народжений зі стручка прибулець: «Любов, бажання, амбіції, віра – без них життя таке просте». Перший варіант закінчення фільму («Ви наступний!») здався студії надто похмурим; натомість була запропонована кінцівка, яка своєчасно попередить світ про небезпеку [10; ст. 23]. Попри це, атмосфера істерії була така сильна, що ніхто із глядачів не міг повірити в те, що в людства є шанс на порятунок.

На завершення, в 1960-ті роках науково фантастичних кінематограф освоєє політичну сферу, і, як результат, в часовий цей період були випущені кінострічки, що поєднують в собі елементи наукової фантастики та політики, шпигунства і теорій змов. Такими фільмами є «Маньчжурський кандидат» (1962 р., реж. Джон Франкенгаймер) та «Експеримент лікаря Абста» (1968 р., реж. Антон Тимонішин).

Дії «Маньчжурського кандидата» відбуваються в часи Корейської війни, під час якої радянські десантники викрадають американських військових, промивають їм мізки та перетворюють в зомбі з метою виконання зловісних діянь. Одним з таких американських піддослідних є Раймонд Шоу, капітан, загін якого потрапив в оточення. Солдатам на диво вдається врятуватись, але капітан зовсім не пам'ятає, як їм це вдалось. Через деякий час солдатам з загону Шоу починають снитись однакові сні: в них солдати знаходяться перед керівниками комуністичних країн, а їх капітан вбиває своїх же солдатів. За розслідування цих дивних снів, що водночас бачать декілька солдат, береться майор Беннетт Марко, якого в фільмі зіграв культовий американський актор та співак Френк Сінатра, і майор з'ясовує, що Шоу під час того оточення в Маньчжурії був «запрограмований» на вбивство кандидата в президенти Америки. «Маньчжурський кандидат» став одним з найкращих трилерів в історії кіно і навіть був відібраний в 1994 році американською Бібліотекою Конгресу для збереження в Національному кінореєстрі Сполучений Штатів Америки як «культурно, історично чи естетично значимий» фільм. [2]

Дещо схожа сюжетна лінія і у «Експерименту лікаря Абста», при перегляді якого перед кіноглядачами розгортається історія про військово-морського лікаря Карцова, який потрапляє на секретну базу доктора Абста і стає його піддослідним. Причина, чому головний персонаж використовується в експериментах науковця, полягає в татуюванні, яке він має. На тілі Карцова ще в молодості було зроблений напис імені його друга, і через це як союзники, так і нацисти сприймають лікаря за німця Ганса Рейнгельта, а доктор Абст як раз проводить свої дослідження із зомбування військових водолазів задля подальшого

використання піддослідних для диверсійної операції саме на німцях та колишніх союзниках-італійцях.

1.4. Питання та проблеми, що піднімались в науково-фантастичних фільмах

Говорячи про зображення майбутнього в науково-фантастичних фільмах, треба одразу відмітити, що в еволюції наукової фантастики кінострічки та літературні твори йшли пліч-о-пліч, тобто фільми цього жанру найчастіше були екранізаціями романів. Наприклад, «Той, що біжить по лезу» Рідлі Скотта створений за мотивами роману видатного письменника Філіпа К. Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець?», фільми «Соляріс» Андрія Тарковського та Стівена Содерберга є екранізаціями однойменного роману Станіслава Лема, «Автостопом по галактиці» Гарта Дженнінгса створений на основі серії романів «Путівник Галактикою» Дугласа Адамса, «Космічна одісея 2001 р.» Стенлі Кубрика, базою якого є оповідання Артура Кларка «Вартовий», а також багато ін.. Тобто, зображення майбутнього в науково-фантастичних фільмах найчастіше більшою мірою пов'язане саме з уявленням письменника, твір/твори якого стали основою кінострічок. Вся концепція, бачення та розуміння майбутнього розроблена автором роботи, тоді як завданням режисера є візуалізація ідей автора в кіно.

Якщо окремо відзначити діячів літератури, творчість яких вплинула на науково фантастичний кінематограф, то однією з таких фігур є Герберт Веллс (1866-1946), англійський письменник та автор таких визначиних науково фантастичних романів, як «Машина часу», «Невидимець», «Війна світів», «Острів доктора Моро», «Їжа богів» та багато ін. Ці та інші романи Г. Веллса стали основами для численних екранізацій в сфері науково фантастичного кіно, а також є новаторськими в літературі цього жанру (напр., в романі «Невидимець» Герберт Веллс вперше вводить поняття невидимості; в творі «Люди як боги» письменник розроблює мотив паралельних світів, що до цього не використовувався в інших науково фантастичних літературних творах, тощо).

Важливо також згадати і Едгара Аллана По, американського письменника, який зробив величезний вклад в народження жанру наукової фантастики, описуючи технічні діяння та особливості в своїх творах [19;ст. 17-18]. Творчість Едгара По, як і Герберта Веллса, також була перенесена на поле кінематографу, що призвело до створення значної кількості екранізацій на основі творів письменника.

Зв'язок літератури та кіно в контексті наукової фантастики реалізувався не тільки в формі кіноекранізацій певних літературних творів, але також у вигляді перетворення сценаріїв вже випущених в прокат кінострічок на книжки. В якості прикладу достатньо згадати «Термінатор» Джеймса Кемерона, сценарій якого був випущений у вигляді роману та новели в той же рік, коли фільм вийшов на кіноекрани.

На початковому етапі розвитку фантастичного жанру в кіно фантастичний світ зображувався наївно, ілюзорно. Ця певна дитячість та фантастичність фільмів на початку 20 століття чудово демонструється вищезгаданою роботою Жоржа Мельєса «Подорож на Місяць». Режисер демонструє, що процес відльоту на Місяць є доволі простою дією – величезна гармата просто вистрілює ракету, що формою нагадує кулю. Окрім цього, Жорж Мельєс показує, що на Місяці є життя; супутник Землі населяють антропоморфні «селеніти», що беруть в полон дослідників. Науковці тікають на Землю від жителів Місяця, знищивши їх власними парасольками. Ця кінострічка демонструє певну комічність та фарсовість у зображенні фантастичних тем в кінематографі того періоду, але це можна пояснити тим, що однією з центральних функцій кіно на той час була саме розважальна, а також тим, що на той час у режисера не було достовірної наукової основи для створення кінострічки на таку тематику.

Були і винятки серед наукової фантастики німого кіно. Головною ціллю Фріца Ланга під час створення «Жінки на Місяці» була саме достовірність зображення підготовки до космічної експедиції та самої подорожі на Місяць, тому режисер так детально зображає процес перед відльотом ракети: журналісти знімають на камери підготування, спеціалісти бігають всюди по

ангару, в якому стоїть величезна ракета. Також, Фріц Ланг знімає виїзд ракети з приміщення, зображуючи її з різних ракурсів. Це дозволяє глядачеві зануритися в процес підготування до вильоту на Місяць. [22;ст. 261]

Важливо також відзначити, що науково фантастичний кінематограф німого періоду доволі часто відображався в екранізаціях літературних творів. Приміром, такими фільмами є вищезгадана «Аеліта» Якова Протазанова, що була екранізацією однойменного роману О.М. Толстого, «Загублений світ» (1925 р., реж. Гарі О. Хойт) – кінострічка, створена за мотивами однойменного роману Артура Конан Дойла, «Двадцять тисяч льє під водою» (1916 р., реж. Стюарт Патон), що є екранізацією однойменного роману Жуля Верна та була створена за підтримки сина письменника, Мішеля.

На подальший розвиток науково-фантастичних фільмів та на зображення майбутнього чи фантастичного світу дуже сильно впливали політичні та соціальні ситуації, а також розвиток технологій. Так, в 1930-тих – 1940-х роках фільми найчастіше зображували події через призму реалізму, і це було пов'язано з приходом звуку в кіно, але на тематику фільмів цього періоду також впливали Велика депресія та Друга світова війна. Цікавим є те, що в цей період найпопулярнішими були фільми жахів, сюжет яких розповідав про апокаліпсис, монстрів, та божевільних вчених, доробки яких вийшли з під контролю [20;ст. 54-55]. Такими фільмами були «Франкенштейн» (1931 р.) та «Людина-невидимка» (1933 р.), що були створені режисером Джеймсом Вейлом, а також ін. кінокартини. На нашу думку, цей бум на створення кінострічок, сюжет яких побудований навколо концепту «науковець створює істоту, яка стає некерованою та перетворюється в монстра», а також їхня популярність є своєрідною сублимацією тогочасного суспільства, яке все ще не відійшло від Першої світової війни, але відчувало наближення наступної війни. «Монстром, що вийшов з під контролю» в цьому випадку стають військові події, які були створені певним «божевільним науковцем» (а в деяких випадках і «божевільними науковцями»).

Аналогічна ситуація була з двома етапами підйому науково-фантастичних фільмів, що відбувались в 1950-тих, а також в 1970-тих – 1980-тих роках.

Обидва етапи піку кінофантастики мають деякі споріднені фактори між собою. Так, фільми-представники обох періодів несли в собі розважальний та ескапістський елемент як домінуючий, але все ж таки кінострічки цих проміжків були досліджені в контексті тематичного та ідейного наповнення. Як результат досліджень, в фантастичних фільмах періоду першого етапу піднесення знаходять «соціологічні симптоми американських репресивних та конформістських ідеологій періоду холодної війни», а в кінофантастиці другого етапу віднайшли приховане відображення консерватизму американського президента Рональда Рейгана. Окрім цього, обидва періоди розквіту є дуже схожими тематично: найбільшим попитом користувались фільми про космос, космічні подорожі та експедиції. [37;ст. 346-347]

Фантастичні кінострічки кінця 1970-тих - середини 1980-тих років відрізнялись від попереднього періоду наявністю більших бюджетів на створення фільмів, а також технічними досягненнями та комерційним успіхом. Ці фільми були блокбастерами, на відміну від кінофантастики 1950-тих років, що свого часу не мали широкої популярності серед глядачів.

Як вже зазначалось в попередньому підрозділі, в 1960-тих роках майже не було науково-фантастичних кінострічок, що стали неймовірно популярними. Найбільшим попитом в цей період користувались кінострічки про шпигунів, і це було пов'язано з зображенням тогочасного суспільства, що було наповнене таємницями та теоріями змов. Окрім цього, у зв'язку з тим, що на цю декаду припадають перші освоєння космосу, кінострічки про космос набирали певну популярність, але вони не були такими якісними, як «Космічна одісея 2001 року» Стенлі Кубрика. Серед фільмів про космічні подорожі, які були створені в цей період, можна виділити вищезгадану кінострічку «Барбарелла» Роже Вадима, яка, за словами творців, була насмішкливою сатирою на проблеми того періоду. [15;ст.261]

Кінофільми науково-фантастичного жанру 1990-тих років є, більшою мірою, комерційними продуктами, але, у зв'язку зі стрімким розвитком комп'ютерної графіки, фільми намагались створювати якомога якісніше з

візуальної точки зору. Як результат, в цей період найбільшою популярністю користувались фільми з антиутопійними, кіберпанковими сюжетами.

Як вже зазначалось в попередньому підрозділі, з початку 21 століття і до сьогодні в науково-фантастичному жанрі в кінематографі найпопулярнішими є фільми про супергероїв, оскільки стан комп'ютерних технологій дозволяє створювати реалістичні, епічні та захоплюючі сцени, але слід також відмітити, що цей період також характеризується створенням римейків фільмів цього жанру, що були створені протягом попереднього століття. Таким чином, були створені «Той, що біжить по лезу 2049» (2017 р., реж. Дені Вільньов), «Соляріс» (2002 р., реж. Стівен Содерберг), «Планета мавп» (2001 р., реж. Тім Бертон), «Мисливці на привидів» (2016 р., реж. Пол Фіг) та багато інших.

Наостанок, слід відмітити, що не завжди науково-фантастичні фільми були точними з точки зору наукового і технічного прогресу та досягнень. Кінострічки цього жанру, більшою чи меншою мірою, базуються на фантазіях та здогадках, і причинами, чому режисери та продюсери створюють недосконалі з наукової точки зору фільми, можуть бути:

1. Недостатня кількість інформації про певні наукові чи технічні сфери;
2. Бажання кінематографістів створити неймовірно цікавий та захоплюючий фільм, що буде вражати велику кількість кіноглядачів. [3], [6]

Висновки: Наукова фантастика як кінематографічний жанр зароджується невдовзі після виникнення кінематографу. Фільми, що належать до цього жанру, в більшості випадків користувались популярністю серед широких мас кіноглядачів, але теми, сюжети та проблематика науково-фантастичних кінострічок завжди залежали від політичних, наукових та соціальних ситуацій. Слід також відзначити те, що популярність науково-фантастичних фільмів серед широкого кола глядачів наступала хвилями протягом всього часу розвитку жанру в контексті історії кіно (окрім періоду 70-80 рр. 20 ст., оскільки з цього моменту на науково-фантастичний жанр в сфері кіно очікує стабільна популярність та прихильність зі сторони кіноглядачів). Доречно буде відзначити те, що найчастіше кінострічки цього жанру є екранізаціями певних

художніх творів, що вказує на тісний зв'язок літератури та кінематографу в рамках жанру наукової фантастики. Завершуючи, треба також згадати те, що популярність того чи іншого науково-фантастичного фільму найчастіше призводить до створення ряду сиквелів та рімейків (а іноді і до створення певної медіафраншизи).

Розділ другий: Аналіз персонажів та зображення людства в науково-фантастичних творах в зарубіжному та вітчизняному кіно

В другому розділі ми розглянемо ряд науково-фантастичних фільмів та проаналізуємо героїв цих кінострічок, а також зображення людини на предмет фізичного та психічного станів, середовища, в якому живе людство, тощо. Використовуючи цей аналіз, ми потім спробуємо окреслити образ людини в науково-фантастичних фільмах.

В першому розділі ми аналізували історію та розвиток жанру наукової фантастики в кіно через призму таких піджанрів, як космічні подорожі та зображення позаземних цивілізацій, візуалізації майбутніх світів, а також відображення небезпек та загроз. В другому розділі ми вирішили звузити і конкретизувати наше дослідження та зупинитись на таких типах науково-фантастичних кінострічок, як фільми про космічні подорожі, контакти з прибульцями, кіберпанкові кінофільми та твори про контакт людей з роботами, а також утопії та антиутопії.

2.1. Зображення людини в науково-фантастичних кінострічках про космічні подорожі

Тема космосу та подорожей в цей безмежний і таємничий простір завжди зачаровувала кінорежисерів з усіх куточків планети. Достатньо згадати те, що найпершим науково-фантастичним фільмом була кінострічка «Подорож на Місяць» Жоржа Мельєса 1902 року створення, яка, як вже можна здогадатись з назви, розповідає про космічні мандри.

Почнемо ми аналіз цього жанру з культового кінофільму Стенлі Кубрика «Космічна одіссея 2001 року», що був створений в 1968 році. Фільм є визначним та ключовим в жанрі наукової фантастики. Кінострічка на момент виходу стала революційною, оскільки в ній вперше в історії наукової фантастики в кіно космос та подорожі були зображені серйозно, без комічних та саркастичних сцен, з тяжінням до реалізму. Задля того, щоб по-справжньому зобразити космос, Стенлі Кубрик залучив до співпраці працівників NASA: астрономів, спеціалістів по аеронавтиці, а також інженерів та дизайнерів

авіакосмічної промисловості. При створенні «Космічної одиссеї» фахівці космічної галузі використовували всі знання, що були відомі на той час. [16]

Кінострічка розповідає про високорозвинене суспільство, що з легкістю та комфортом подорожує в космічному просторі, а причиною їхніх мандрівок є таємничі чорні моноліти, що впливають на розвиток людства. Сюжет поділяється на три частини – «Світанок людини», «Місія «Юпітер»: 18 місяцями пізніше» та «Юпітер і за межами безкінечності». Для нашого дослідження нас найбільше цікавить друга частина, в якій зображується подорож корабля «Discovery One» на Юпітер з шістьма учасниками екіпажу на борту. Три з них були введені в стан анабіозу, оскільки така тривала космічна подорож відбувалась вперше, і необхідним було зберегти запаси їжі та повітря. Трьома іншими членами екіпажу, що перебували на космічному кораблі, були Френк Пул, Девід Боумен, які були пілотами NASA, а також комп'ютер зі штучним інтелектом HAL 9000, який є мозком та нервовою системою корабля, що повністю контролює весь переліт і працює без збоїв та проблем. Окрім цього, комп'ютер був таємно запрограмований на нерозголошення всім членам екіпажу справжньої місії експедиції – подорож на Юпітер задля дослідження сигналу, що був відправлений монолітом з Місяця.

Друга частина фільму «Космічна одиссея 2001 року» в контексті нашого дослідження цікава саме психологією людини, яка підкоряється техніці, а також майбутнє якої залежить від машини. Френк Пул та Девід Боумен, які, самі не знаючи цього, відправляються на Юпітер на борту корабля «Discovery One», дуже стримані в поведінці та емоціях, стоїчно реагують на певні ситуації. Персонажі наче повністю усвідомлюють, що ніяк не можуть вплинути на розвиток подій та й навіть своє майбутнє, оскільки вони певним чином знаходяться під контролем HAL 9000.

HAL 9000, в свою чергу, сприймається Пулом та Боуменом як людина, шостий член екіпажу. Він працює швидше за людський мозок, і це проявляється в сцені, де один з чоловіків грає з системою в шахи, і машина підказує йому наступні ходи. HAL має емоції, але складно сказати, чи є вони

справжніми. Окрім цього, у машини є камера, таке собі око, що спостерігає за життям на космічному кораблі.

В спроможності машини не сумнівались як і члени екіпажу, так і науковці NASA, що залишились на Землі, але HAL робить помилку, і це змушує Пула та Боумена замислитись щодо необхідності подальшої роботи системи. HAL, незважаючи на свою помилку, намагається довести правильність своєї роботи, вважаючи, що це є хиба людської роботи.

Оскільки Пул та Боумен знають, що вони перебувають під постійним наглядом системи, що спостерігає та підслуховує їх, чоловіки вирішують провести перемовини щодо HAL в одному з модулів, які не контролюються машиною. Думаючи, що HAL не прослуховує їх, Пул та Боумен спокійно та вільно обговорювали те, що було в них на душі, але вони забули про здатність машини підглядати. Система прочитала їхню розмову по губах, і, не бажаючи бути відключеною і прагнучи завершити свою місію, машина починає використовувати всю свою силу та міць і бунтує проти капітанів екіпажу. Спочатку HAL вбиває Френка Пула, який перебував у відкритому космосі, а потім відключає членів екіпажу, що були в стані гібернації, від системи живлення. Дейву Боумену вдалось врятуватись, і чоловік, рятуючи в космосі свого помічника, не може потрапити до корабля через те, що HAL відмовляється його запускати. Машина ніяк не реагує та не відповідає на прохання Боумена, пояснюючи це бажанням зберегти в цілості експедицію та виконати поставлене NASA завдання.

Збагнувши міць та владу HAL та повністю розуміючи, що машина домінує над ним, Боумен усвідомлює, що в нього є те, чого немає у системи, а саме фізичної сили. Тепер капітан екіпажу з характерними для нього стоїцизмом та спокоєм бере контроль над HAL, самостійно відкриваючи прохід у корабель та відключаючи систему від живлення. Цікаво, що тепер машина словесно просить чоловіка не вимикати його, але у відповідь нічого не отримує, оскільки Боумен реагує на ці прохання так само, як реагував HAL, коли пілот командував системі запуснути його назад у корабель. Відключаючи комп'ютер

від живлення, Боумен чує від системи про страх смерті та відчуття того, що розум HAL поступово гине, але чоловік не проявляє ніяких емоцій.

Друга частина «Космічної одіссеї» завершується тим, що Боумен під час «вбивства» HAL дізнається від системи про справжнє призначення їхньої подорожі, і чоловік вирішує завершити це завдання. З цього моменту свій старт бере третя частина фільму, яка є найзагадковішою, а також причиною більшості дискусій навколо «Космічної одіссеї». Говорячи про цю частину, ми лише зупинимось на моменті поступового старіння Боумена та його переродження в немовля, яке наближається до Землі та спостерігає за планетою. На нашу думку, кінцівку цього кінотвору Стенлі Кубрика в значенні теми нашого дослідження можна сприймати як розуміння того, що людина, побувавши далеко за межами свого дому і побачивши розмаїття космічних просторів та планет, в кінці все одно повернеться на свою рідну Землю.

Важливо також розглянути кінострічку «Соляріс» Андрія Тарковського, що була створена в 1972 році, і яка є екранізацією однойменного роману Станіслава Лема. Сюжетна лінія кінострічки базується на подорожі головного персонажа Кріса до Солярису, планети, яка майже повністю покрита океаном, а також на подіях, які відбуваються з ним та дослідницькою групою, що перебувала на Солярисі ще задовго до прильоту Кріса.

На нашу думку, якщо аналізувати «Соляріс» через призму теми нашого дослідження, то можна одразу виділити основну дихотомію Землі, що є світом розуму, логіки і раціональності, та Солярису, який є планетою почуттів та певною мірою ірраціонального. Ця дуальність добре розкривається в Крісі, який під час свого перебування на Землі керується інтелектуальними імпульсами та не сприймає будь-які емоційні пояснення подій і явищ, що відбуваються на Солярисі (достатньо згадати розмову Кріса та Бертонна, під час якої головний герой намагався довести капітану, що побачене ним на Солярисі є фантазією та не належить до істинного знання), але ситуація кардинально міняється на Солярисі, оскільки Кріс дуже швидко звикає до хаотичної та нелогічної обстановки орбітальної станції. Підтвердження швидкій асиміляції Кріса на іншій планеті можна знайти в тому, як він реагує на першу появу

фантома його дружини Харі. Хоча головний герой був дещо шокований та збентежений такою подією, він майже ментально починає сприймати фантома як свою справжню дружину – чоловік розмовляє з Харі та цілує її.

Земля як планета, на якій критичне мислення є домінантним, а люди шукають істину будь-якою ціною, та Соляріс, який є енігматичною гігантською субстанцією, що здатна мислити та яка генерує персонажів, що є матеріальними втіленнями несвідомих образів, є абсолютно полярними світами, в яких перебувають ті ж самі люди (Кріс, Бертон, Гібарян, Сарторіус та Снаут), які відчують та усвідомлюють зміни, що трапляються з ними як і на Землі, так і на Солярісі. Чітко цю відмінність між планетами описали Нік, батько Кріса, сказавши, що космос, на відміну від Землі, крихкий, не жорстокий, а також Снаут, сказавши Крісу, що вони вже не перебувають на Землі, коли головний персонаж одразу після свого прильоту на Соляріс намагався раціонально пояснити для себе те, що відбувалось на космічній станції.

Соляріс і справді не є Землею, оскільки перша є місцем для відчуття різних емоцій та любові до інших, тобто того, що не є притаманним Землі, і тому, враховуючи те, що головна місія подорожі Кріса на Соляріс є аналіз досліджень з солярістики на космічній станції і експертна оцінка щодо необхідності закриття дослідницького центру на Солярісі та знищення океану лазерними променями, цю кінострічку можна сприймати як боротьбу раціонального та ірраціонального, логічного та чуттєвого в людині, оскільки знищення Солярісу ототожнюється з тріумфом людського розуму.

Вперше інформація про існування «гостей» на Солярісі звучить від капітана Бертон, який повністю не усвідомлював генезу фантомів, але був чітко впевнений в справжності побаченого. До свідчень пілота наукова спільнота віднеслась неоднозначно та скептично, і це породило бурхливе обговорення. Це і вплинуло на подальше ставлення до Бертон його колег та головного персонажа, хоча Кріс потім змінює свою точку зору після побаченого на Солярісі.

Учасники експедиції на космічному кораблі чітко розуміють, що «гості» є проекціями їхньої совісті, але це не зупиняє від занурення в ці галюцинації.

Спроби науковців водночас дотримуватись власних логічних висновків та не відриватись від фантазмагорій призводить до хаотичного розуміння реальності на космічній станції. Розгляньмо сприйняття фантому Харі Крісом. Під час їхньої першої зустрічі чоловік був шокований її появою, але він не виявляв свою збентежену чи негативну реакцію. Кріс, навпаки, почав проявляти до Харі своє зацікавлення та, можливо, любов, і це дещо суперечить одній з наступних сцен кінострічки, в якій чоловік обдунив Харі, посадив її в ракету та відправив її у відкритий космос, думаючи, що вона зникне і більше не буде повертатись. Це, на нашу думку, один з прикладів спантеличеного душевного стану, який, можливо, відчули на собі науковці-учасники екіпажу на Солярісі. Цікаво, що хаос внутрішній синхронізує з зовнішньою відсутністю порядку на космічній станції. В кінострічці можна побачити, що науковці перебувають у неохайному та сповненому безладу дослідницькому центрі.

Члени експедиції, а саме Снаут, Сарторіус та Гібарян, по-різному реагують на «гостей». Сарторіус поводитьсь раціонально та дотримується своєї позиції науковця, Снаут став розсіяним і не знає, як реагувати на фантомів, а Гібарян обриває власне життя незадовго до прильоту головного героя. В своєму прощальному відео Крісу Гібарян вказав на те, що події, які відбуваються на Солярісі та космічній станції можуть трапитись будь з ким, і це не є безумством.

Нарешті, перейдемо до героїні Харі, оскільки, на нашу думку, з опозиції «людина-гість» в «Солярісі» культивується розуміння того, ким є людина, і яка її психологія. Харі зовнішньо виглядає як справжня людина, але її біологічна природа відмінна від людської. Фантом складається з нейтринів, і саме вони підтримують життєдіяльність Харі, регенеруючи її частини тіла чи виліковуючи рани. В якості прикладу доречно згадати сцену, в якій героїня розбила двері у кімнату Кріса для того, щоб бути поруч зі своїм коханим, але це призвело до травматичного наслідку – жінка пошкодила собі руку. Але причин для паніки та хвилювання не було – у Харі майже миттєво загоїлась рана. В цьому випадку, можна було б зробити логічне припущення, що тіло Харі, якому не притаманна людська біологічна структура, взагалі нічого не відчуває і є просто

матерією, що не має нервових реакцій та ін. процесів, але яке не може просто померти, оскільки має здатність відновлювати себе. Насправді, цікавим є те, що фантом може відчувати фізичну біль, і Харі про це говорила після того, як вона виламала двері.

Якщо говорити про ментальний стан Харі та усвідомлення себе, то це не є сталим; психологія Харі змінюється протягом всієї кінострічки. Жінка не одразу себе впізнає після її появи на космічному кораблі, її не покидає відчуття того, що вона щось забула, і вона також не запам'ятовує те, як виглядає. Окрім цього, Харі не розуміє, звідки вона взялась, який її генезис, але поступово у фантома з'являються спогади та пам'ять.

Харі дуже сильно прив'язана до Кріса, і вона завжди супроводжує його і не може покинути головного персонажа одного. В якості прикладу можна навести вищезгадану сцену, в якій жінка розбила металеві двері, оскільки її коханий закрив її в його кімнаті, а вона не може перебувати окремо від Кріса. Така прив'язаність була типовою для Харі лише на початкових етапах їхнього контакту з Крісом, але поступово фантом починає відокремлюватись від чоловіка, оскільки чим більше часу Харі проводила з Крісом, тим більше вона починала олюднюватися.

Як ми вже зазначали раніше, «гостями» є проекції з совісті членів космічної станції, і якщо поєднати попередні тези з цим фактом, можна зробити логічний висновок, що фантом Харі, що не покидає Кріса ні на одну секунду на дослідницькій станції, є відображенням того, що померла дружина завжди знаходиться в свідомості головного персонажа, а те, що «гостя» поступово починає відокремлюватись від Кріса може свідчити про звільнення свідомості чоловіка від думок та спогадів про свою дружину.

Слід також відзначити, що фантоми не є індивідуальними, і їх бачать всі члени космічної станції, навіть якщо це є персональними фрагментами душі, адже Сарторіус та Снаут також бачать Харі та комунікують з нею, хоча вона належить до свідомості Кріса. Окрім цього, головний персонаж також бачить «гостей» своїх колег. Це робить космічну станцію на Солярисі місцем для оголення власних переживань, мотивів з несвідомого та докорів совісті, які

приховують персонажі, перед іншими і створює певну терапевтичну атмосферу для дослідження та опрацювання власних гештальтів.

Ми хочемо також зупинитись на ставленні та сприйнятті фантома Харі Крісом та іншими членами космічної станції, яке також змінювалось протягом всієї кінострічки. Головний персонаж на початку неоднозначно та обережно ставився до такої «гості» і сприймав Харі як матеріалізоване уявлення про свою справжню дружину, і Кріс також чітко відрізняв справжню Харі та фантом в розмовах та діалогах. З розвитком фільму Кріс починає ідентифікувати «гостю» як справжню людину і навіть захищає її честь у розмові з Сарторіусом та Снаутом, сприйняття Харі яких зовсім не співпадало з перцепцією головного персонажа, говорячи про те, що Харі є його дружиною. Доречно також згадати фрагмент зі сцени святкування дня народження Снаута, в якому Харі звинуватила самого винуватця торжества та Сарторіуса в тому, що вони сприймають «гостей» як щось зовнішнє та незначне, хоча ці примари є зеркальним відображенням їхньої совісті, тоді як Кріс ставиться до фантомів по-людському.

Наостанок значущою є фінальна сцена кінострічки, в якій Кріс повертається додому до батька, і поза героїв відсилає кіноглядачів до картини Рембрандта «Повернення блудного сина». Після зображення їхньої зустрічі камера підіймається вгору, і глядачі розуміють, що побачення персонажів відбувається не за Землі, а на Солярісі. Сам Андрій Тарковський під час свого публічного виступу перед глядачами згадував, що намагався цією сценою окреслити мрію Кріса – повернення додому після подолання нових меж та кордонів [35]. Враховуючи слова режисера та згадані раніше тези, цю сцену також можна сприйняти як усвідомлення Крісом того, що його совість зав'язана не тільки з Харі, а і з батьком, тобто між ними є проблеми непорозуміння батьків та дітей.

Завершуючи аналіз кінострічок про подорожі в космос, ми також хочемо розглянути «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, який був створений в 2014 році. Сюжет кінострічки розповідає про подорож групи науковців через просторово-часовий тунель, який був нещодавно віднайдений, задля того, щоб знайти нову

планету для землян. Причиною такої подорожі є поступова загибель людства, що страждає від погіршення клімату, неврожаю та пилових бурь.

Людство в цій кінострічці пристосовується до наявних природних умов, маючи можливість займатись тільки фермерством. Люди вже звикли до стану виживання – вони навіть не реагують на аномальні пилові бурі. Тепер суспільство не мріє про космічні подорожі та дослідження інших галактик; воно зосереджує всю свою увагу на способах видобутку їжі. Люди в «Інтерстелларі» повністю розуміють, що Земля вже не належить їм, і їм необхідно покинути рідну планету.

Головний персонаж кінострічки, Купер, свого часу працював пілотом та інженером, але життя на Землі змусило його перепрофілюватись у фермера. Купер не задоволений цим існуванням, і завжди мріє про більше, ніж просте вирощування продуктів харчування. Ряд випадкових подій приводять головного героя до секретного підрозділу NASA, в якому професори дуже добре знають Купера, його інтелект та професіоналізм. Робітники управління розповідають персонажу про просторово-часовий тунель біля Сатурна, по іншу сторону якого існують декілька зіркових систем, а також про експедиції, які NASA відправила до планет цих систем задля того, щоб віднайти для життя землян нову планету. Адміністрація управління також пропонує Куперу очолити нову експедицію, що відправиться на перевірку планет-можливих кандидатів на заміну Землі, і головний герой погоджується на таку пропозицію.

Купер – батько двох дітей; в нього є старший син Том та молодша донька Мерфі. Головний персонаж готовий на все заради блага своїх дітей, і те, що він очолив космічну експедицію та пошук нової планети для життя, також робиться Купером задля Тома та Мерфі. Протягом всієї космічної подорожі головний герой намагається виконувати все, не витрачаючи багато часу (плинність часу на планетах інших зіркових систем значно відрізняється від земного часу), задля того, щоб якомога швидше повернутись на Землю, застати своїх дітей живими та врятувати їх. Купер навіть в деякі моменти ставить сімейні цінності вище науки, хоча в кінці кінострічки чоловік все ж таки вирішує завершити

експедицію. Головний герой навіть не пояснює своїм дітям про причини своєї подорожі, оскільки не хоче говорити їм, що скоро на Землі настане кінець світу.

На нашу думку, головним мотивом фільму, що пояснює всі події, а також робить головних персонажів людяними, є любов. Ми бачимо Купера, який неймовірно сильно любить своїх дітей, і робить все заради їхнього щастя та безпечного майбутнього, Амелію Бренд, яка хоче відвідати планету, дослідженням якої займається її коханий, і яка приймає рішення, керуючись покликами серця, Мерфі, яка бажає врятувати батька навіть після великої кількості пройденого часу, а також відпускає його в кінці кінострічки до Амелії на її планету. Любов є єдиним доступним для героїв почуттям, що може вийти за часові та просторові виміри, і воно керує персонажами і змушує їх робити навіть неможливе.

Незважаючи на це, в кінострічці є антипод персонажам, що довіряють любові, і це Манн, який був відправлений на одну з планет задля її дослідження на наявність життя. Дослідник проживає на дуже суворій та холодній планеті, і цей клімат відображається і на його душі: він повністю вірить в свою наукову місію і ставить майбутнє людської раси вище за бажання побачити людей на Землі. Його планета зовсім не підходить для поселення землян, але Манн вирішив підробити результати своїх досліджень та передати їх у відділення NASA задля того, щоб на його планету звернули увагу, відправили експедиції та врятували його. Манн був дуже сильно осліплений ідеєю порятунку землян, і як тільки команда Купера прилітає на його планету, чоловік намагається вбити своїх гостей та тікає на їхньому космічному кораблі рятувати людей. Маніакальна зацикленість, все ж таки, завадила йому адекватно реагувати на повідомлення Купера та Амелії, і це призвело до його загибелі.

У зв'язку з відсутністю необхідних для життя умов на планеті, Манн майже весь час своєї експедиції перебував в стані анабіозу задля того, щоб залишитись живим та зберегти запаси їжі. Базуючись на своєму досвіді, Манн говорить головному герою про те, що інстинкт самозбереження є єдиною річчю, що відрізняє людей від роботів, оскільки останні не мають страху смерті. Питання життя та смерті під час перебування в космосі також є одним з

лейтмотивів кінострічки, і ми бачимо, як команда Купера доволі часто перебуває на волоску від загибелі. Це напряду також обговорює головний персонаж, кажучи, що у геніїв та науковців методи виживання гірші, ніж у бойскаутів, хоча дослідники є неймовірно розумними та критично мислячими людьми.

Важливо також розглянути контакти людей з машинами, а саме зв'язок експедиції Купера з роботами ТАРС та КЕЙС, які теж є членами екіпажу. Дослідники по-людськи ставляться до машин, а роботи допомагають науковцям в будь-яких ситуаціях і підтримують цю довіру у стосунках. Окрім цього, люди можуть регулювати налаштування роботів (напр., встановлювати певний відсоток гумору чи чесності), і це якраз вказує на те, що, незважаючи на хороші стосунки між роботом та людиною, остання все одно має контроль над машиною.

Наостанок, ми також хочемо розглянути аномальні явища, що відбуваються в кімнаті Мерфі, і які також є одним з ключових мотивів сюжетної лінії. Всю кінострічку героїня намагається розібратись з «привидом», який скидає книжки з полиць в її кімнаті та залишає пилові лінії на підлозі. Ще з маленького віку дівчинка вірила в існування примари, хоча інші члени її родити глузували над її ідеями. Одного разу, Купер вирішує дослідити разом зі своєю дочкою ці аномалії, і вони приходять до висновку, що це координати. Дані потім привели Купера та Мерфі до NASA, де головному герою запропонували очолити експедицію.

В кінці кінострічки виявляється, що цим привидом є сам Купер, який весь час контактував зі своєю дочкою за допомогою скидання книжок з її полиці, перебуваючи в чорній дірі і спостерігаючи за Мерфі через книжкові полиці в її кімнаті. Купер в цей момент також усвідомлює, що таємничою цивілізацією, яка створила просторово-часовий тунель, є людство в майбутньому, яке подолало просторово-часові рамки космосу і тепер допомагає собі у минулому. Головний герой використовує методику скидання книжок задля передачі важливої інформації для Мерфі, тоді як сама героїня, будучи вже в дорослому віці, розгадує цей шифр та усвідомлює, що ці послання надсилав її батько.

«Інтерстеллар» завершується порятунком землян та їхнім переміщенням на космічний простір біля Сатурна, які не були б можливі без розуму та кмітливості Мерфі, що вирішила ключову проблему людства. Купера вдалось врятувати, і йому пропонують поселитись у цьому просторі, який зовнішньо повністю схожий на Землю, але відрізняється тим, що є сферичним, але головний герой слухається свою доньку, яка перебуває при смерті, та тікає до Амелії задля дослідження її планети.

2.2. Аналіз персонажів кінострічок на тему контактів людей з іншопланетянами

Питання про існування прибульців в космічному просторі є не менш цікавим та актуальним. Людство завжди цікавилось, чи є життя на інших планетах. А може, земляни є єдиними живими істотами в усьому Всесвіті? Чітких відповідей на ці роздуми поки що немає, але кінематограф підхопив ці роздуми та переніс їх у свою сферу, намагаючись уявити, якими є інопланетяни, чи можливий контакт людини з прибульцями, і якщо так, то як він буде виглядати.

Почнемо аналіз цього жанру з кінофільму «День, коли Земля зупинилась», що був створений в 1951 році режисером Робертом Вайзом на основі новели Гаррі Бейтса «Прощання з господарем». Ця кінострічка належить до класики жанру наукової фантастики.

Сюжет фільму базується на історії про прибульця Клаату, який разом з величезним роботом на ім'я Горт прилетів на Землю на космічному кораблі задля того, щоб передати землянам важливу новину.

На нашу думку, ця кінострічка повністю побудована навколо дуальності «свій-чужий», і глядачі можуть побачити розкриття цієї теми вже з початку фільму. Кінострічка починається зі сцен прильоту космічного корабля, і людство в цей момент вже зображується в панічному та істеричному станах від цих подій. Хоча люди намагаються вберегти себе, навколо інопланетного об'єкта збирається зацікавлений натовп, який від самого корабля відокремлюють наряди військових та поліції. Спільнота не зважає на слова

Клаату про те, що вони прилетіли з мирними цілями, і на його спробу вручити подарунок президенту військові реагують пострілами зі зброї.

Доречно одразу перейти до аналізу персонажа Клаату. Особливість цього інопланетянина полягає в тому, що він повністю схожий на людину не тільки зовнішньо, а й організмом та біологією (медичний персонал та поліція під час його лікування навіть сприймають та ідентифікують його як людину), хоча медицина на його рідній планеті набагато краще за земну, тому Клаату дуже швидко відновлюється після пострілів, а також є довгожителем. Головний герой дуже впертий і робить все можливе для того, щоб скликати представників усіх країн планети та оголосити своє повідомлення. Клаату вважає міжнародні перипетії (а дії фільму відбуваються в часи холодної війни) дитячими іграми, хоча вірить в наявність раціональності людства. Окрім цього, Клаату наймовірніше ерудований, знає англійську мову та вільно спілкується нею, оскільки на їх планеті є доступ до земних радіостанцій.

На прохання Клаату випустити його з лікарні задля того, щоб поспілкуватись зі звичайними людьми та дослідити їхні розумові здібності, головному герою відмовляють, але це не зупиняє його від втечі. Клаату дуже швидко асимілюється в світі людей, а ті, хто його оточують, навіть не здогадуються про його походження та сприймають за свого.

На нашу думку, людство в цій кінострічці зображується ксенофобським по відношенню до інопланетних гостей, а також таким, що створює стереотипові образи прибульців, заперечує думки, що не підпадають під ці уявлення та відмовляється сприймати щось нове. Вони ментально уявляють інопланетянина монстром, небезпечним звіром, що збирається знищити людство, і до останнього тримаються за цей образ. Це можна підтвердити сценою, коли Клаату та його земний друг, хлопчик на ім'я Боббі, відправились на прогулянку до космічного корабля, і, стоячи в натовпі зацікавленої спільноти, головний персонаж відповідає на питання хлопчика про структуру корабля та його можливості. Люди, почувши розповіді Клаату, одразу дають йому знати про те, що вони вважають це брехнею. В цій сцені у головного героя також беруть інтерв'ю і запитують, чи боїться він цього монстра, на що

він відповідає, що його більше лякають люди, які нагнітають. Вражені інакшістю відповіді, журналісти перебивають Клаату та одразу завершують з ним розмову.

Ворожі настрої людей підтримуються і тоді, коли поширюється інформація про те, що інопланетянин «зовсім не схожий на монстра», але з цього моменту люди розуміють, що прибулець може бути або їхнім другом (бо він, все ж таки, схожий на людину), або ворогом (оскільки людська подоба не звільняє інопланетянина від його «інакшості»). Можна згадати сцену, в якій Боббі, шокований від розуміння того, що Клаату є прибульцем, розповідає про це своїй мамі та її нареченому, але вони не вірять хлопчикові, оскільки вони є заручниками стереотипових уявлень про інопланетянина, а людиноподібний Клаату для них зовсім не підпадає під цю систему образів.

Якщо говорити про ціль подорожі Клаату та Горта, то нею є важливість та необхідність якомога швидше розповісти водночас всім головним представникам різних країн про те, що Земля занадто небезпечна для космічних просторів та всієї галактики, а якщо ніхто з керівників його не послухається чи йому не повірять, та буде продовжувати розповсюджувати агресію та насилля, то Клаату та Грот зруйнують Землю. Цими думками, а також своїм походженням, головний герой вперше поділився з професором Барнхардтом, про якого Клаату розповів Боббі.

Професор запропонував Клаату зробити щось таке, що не буде небезпечним для людства, але при цьому налякає землян і змусить повірити в правдивість слів головного героя, і Клаату вирішує в один день на півгодини вимкнути електрику на усій планеті. Цікавою була реакція людей на цю подію: вони були неймовірно переляканими та відчували себе незатишно без необхідних для життя предметів та функцій.

Якщо говорити про героїню Хелен, то вона, як і її син Боббі, з добротою ставиться до Клаату, хоча на перших етапах їхнього контакту в неї закрадалась недовіра до нього. Жінка одразу повірила його історії та місії, не вагаючись, оскільки вона не сумнівалась в щирості інопланетянина, який безкорисливо допомагав їй з доглядом за її сином. Хелен допомагає Клаату дібратись до

місця проведення наукової зустрічі, на якій він має презентувати свою новину, а також направляє до Грота та просить його про допомогу, коли Клаату пристрелили.

Абсолютно протилежним є персонаж Тома, коханого Хелен, який, на нашу думку, є збірним образом, що ретранслює всі думки та ставлення людства до інопланетянина. Чоловік зовсім не вірить словам своєї коханої про Клаату та його місію, оскільки він сприймає інопланетянина як небезпечного, та доносить на його в Пентагон. Мотивами Тома були не бажання зробити свою планету безпечною, а стати відомим та багатим, отримати неймовірну славу та статус героя; на Землю та її долю йому все одно.

Окремо також важливо згадати Грота, робота-компаньйона Клаату, який разом з головним персонажем прилетів на Землю. Вперше в кінострічці він з'являється в сцені, коли його напарник отримав поранення від військових через спроби вручити їм подарунок. Робот виходить з корабля і мстить за Клаату, стріляючи лазерами в солдат та знищуючи їхню зброю. Протягом майже всього фільму робот був поруч зі своїм транспортним засобом та залишався нерухомим, і ніхто з чергових військових та науковців не розумів, як Грот працює, хоча робот активізується лише мовою тої планети, з якої він прилетів. Як тільки в Америці вводять надзвичайний стан у зв'язку з втечею Клаату та загадковим зникненням електрики, робота ізолюють в оболонці з пластикової броні, яку неможливо розбити, але Гроту вдається зруйнувати це покриття. Можливості робота безмежні, і він може з легкістю знищити планету, але лише в тому випадку, якщо з Клаату щось трапиться. Грот також відгукується на інформацію від Хелен, але спочатку відносить її в корабель (можливо, для того, щоб врятувати і її), а вже потім з легкістю звільнює загиблого Клаату з в'язниці та доставляє тіло в їхній транспорт. Цікавою є сцена, в якій Грот зцілює його напарника та продовжує йому життя.

Наостанок, ми хочемо розглянути тему продовження життя Клаату, вказавши на те, що творці кінострічки спочатку задумували смерть та воскресіння головного героя, оскільки бажали ототожнити його з Ісусом Христом, але тогочасні кіноцензори заборонили їм реалізувати цю ідею [18; ст.

74-75]. Автору сценарію Едмунду Норту довелося перероблювати цю сцену, замінивши воскресіння персонажа на продовження його життя [12; ст. 54]. Незважаючи на це, в фільмі все одно залишились відсилання до історії про Ісуса Христа (напр., прихід на Землю задля того, щоб передати людям послання; володіння інформацією та знаннями, що недоступні для свідомості простолюдина; його діяльність була неправильно сприйнята, і в кінці військові вбивають його; воскреснувши, Клаату піднімається у небо, тощо) [4; ст. 135].

Питання людини також розглядалось в фільмі «Прибулець» Леоніда Бикова, який, на жаль, не вийшло зняти через трагічну загибель режисера в автомобільній катастрофі. Візії Леоніда Бикова щодо цього фільму збереглися в сценарії, документації про підготовку, а також кінопробах.

За основу сценарію Леонід Биков обрав однойменну повість Євгена Шатька, що була написана в 1978 році, і ця повість була особлива тим, що її сюжет належить не тільки до науково-фантастичного жанру, а і до антиутопії, але до цього симбіозу жанрів також додаються комедійні та іронічні ідеї і тропи. Сюжет повісті розповідає про Землю та далеку планету Рюм, а також про контакти між цими двома планетами. Рюм'яни (жителі планети Рюм) належать до високорозвиненої та технічно прогресивної цивілізації, і до їх досягнень належать безсмертя та вдосконалення середовища і жителів планети (напр., адміністрація Мозкового центру планети Рюм контролює не тільки реальне життя рюм'ян, а й їхні сни; жінки цієї планети є безтілесними привидами, оскільки з безсмертям зникла необхідність народжувати дітей). Вищезазначені контакти між цими планетами полягають в тому, що Глоус, один з представників Мозкового центру, закохується в колгоспницю з Землі, заради якої інопланетянин вирішує відправитись на її рідну планету. Колізія цієї історії полягає в тому, що Глоус неймовірно сильно схожий на чоловіка колгоспниці, в яку закохався інопланетянин, Юхима Тишкіна, і обох персонажів плутають як на Землі, так і на Рюмі (після того, як Глоус тікає на Землю задля того, щоб бути поруч зі своєю коханою жінкою, Юхима викрадають колеги Глоуса з Мозкового центру і переміщують на Рюм, оскільки інопланетяни думали, що то не Тишкін, а Глоус).

Сценарій цієї нереалізованої кінострічки чітко окреслює різницю між високотехнічною планетою Рюм та не такою розвиненою Землею. Людство на фоні рюмян зображується як неідеальне, таке, що потребує змін та покращень. Сам герой Тишкіна, усвідомлюючи ці значні відмінності між двома планетами, має претензії до стану життя рюмян, говорить про те, що на Рюмі «померти й то не можна, жінок анулювали», а також виступає на мітингу з думками про те, що «у нас тут порядок і чистота. (...) А у них – навпаки, все живе, все ворухиться. (...) У нас струмом шарахнуло, порядок, з ліжка злазь, а то вб'є. А в них – хто на що здатний. Той хропе до обіду, а той не світ, не зоря сполошився разом з курми. Вийшов на город: туман, роса, півні кричать. І давай на задах черв'яків копати. Потім вудочки дістав з кладовки. Глек молока випив і пішов на річку, закинув вудочку, сидиш собі, а сонечко сходить, риба грає, пташки співають» [25; ст. 290-291]. Населення Землі і справді сильно відрізнялось від рюмян, і може здатись, що людство не в найкращій позиції, але Тишкін з любов'ю та теплом ставиться до свого неідеального земного життя, хоча він також усвідомлює те, що люди на Землі роблять речі, які поступово знищують їхню планету і перетворюють її на певний аналог штучного Рюму. Тишкін навіть відправляє телеграму на Землю і просить, щоб мазут не зливали в річку, бо тоді планета перетвориться на Рюм. [25; ст. 291]

Цікавим також є те, що і сам Глоус, який під час свого перебування на Землі почав інтегрувати різні науково-технічні досягнення в життя простих селян (він пропонує добувати молоко прямо з трави, без корів, а також переганяти цукор на самогон, тощо), зрозумів життя людей на Землі, «навіть сенс архаїчних, рудиментарних явищ, таких як: угодництво і кар'єризм, байдужість і стягання, демагогія...». [25; ст. 293]

Завершуючи цей підрозділ, в розрізі теми образу людини та її психології і сприйняття важливо згадати «Іншопланетянина» Стівена Спілберга, що був створений в 1982 році. Центральна сюжетна лінія кінострічки розповідає про хлопчика Елліота, який випадково познайомився та подружився з іншопланетянином.

Кінострічка виділяється від інших фільмів цього жанру тим, що глядачу не показують персонажів-людей в ксенофобському ключі, тобто головні герої «Іншопланетянина» не ототожнюють Е.Т. з чужим, і цей мотив можна прослідкувати протягом всього фільму. Від самого його початку Елліот був відкрито налаштований на контакт з іншопланетянином, хоча страх невідомого та «чужого» був притаманний хлопчику. Як тільки його переляк зник (а це трапилось моментально), в Елліота почала вибудовуватись дружелюбність по відношенню до прибульця, який, як відзначає Е. Шмулевич, є «янголом, що оточений сьайвом», а також емоційна прив'язаність [38; ст. 131]. Головний герой турбувався про інопланетянина, годував його та перетворив власну шафу на нічліг для свого гостя. Також не менш важливо те, що Елліот та його брат з сестрою безкорисливо допомагали Е.Т. повернутись назад додому в безпеці, і вони протягом всієї кінострічки чинили супротив спецслужбам, ціллю яких було знайти інопланетну істоту та провести над нею ряд експериментів. Хлопчик та його родина не сприймали свого нового «друга» як предмет для дослідження, вони з щирими намірами допомагали та турбувались за Е.Т., якому довелось залишитись на Землі через те, що він випадково відокремився від свого космічного корабля та команди, з якою він прилетів на Землю.

Альтруїстичні наміри Елліота щодо інопланетянина також базуються на довірі, яка процвітала між хлопчиком та Е.Т. Оскільки головний персонаж дуже швидко створив контакт зі своїм інопланетним гостем, Елліот став свого роду ментором для інопланетянина, оскільки він майже одразу почав пояснювати Е.Т. найпростіші порядки життя на Землі, а також намагався навчити інопланетянина його мові. Прибулець, вірячи доброзичливості хлопчика, починає репродукувати дії свого «наставника» та трохи вивчає мову (і це допомагає йому попросити у Елліота та його родини допомогу для того, щоб повернутись додому), і, як результат, певним чином асимілюється в світі людей. Враховуючи все вищезазначене, ми вважаємо, що в кінострічці криються мотиви підкорення інопланетних істот людині, а також можливо і ідеї підкорення космосу людству, незважаючи на милосердя «наставників».

Цікавим мотивом в стосунках між Елліотом та прибульцем є те, що між ними також налаштувався дивний ментальний контакт. В якості підтвердження цього достатньо навести комедійну сцену, в якій Е.Т. знайшов вдома алкоголь і напився, і це сп'яніння відчув на собі сам Елліот, який в той час був в школі на заняттях, або згадати момент, коли прибулець поступово помирає, і головний герой також відчуває наближення своєї смерті.

Також важливо відзначити те, в цій кінострічці, не зважаючи на превалювання добросердечного ставлення до «чужого», все ж таки зображена дуальність, що полягає в цьому альтруїстичному ставленні та скептичному, ксенофобському сприйнятті. Глядач вже в самому початку фільму бачить, що Елліоту та його історіям про зустріч з прибульцем ніхто не вірить, і це тільки стає ґрунтом для подальшого знуцання над головним персонажем. Окрім цього, ми бачимо протиріччя «свій-чужий» в ставленні науковців до Е.Т. Але таке ставлення до прибульця вже ближче до кінця кінострічки зникає серед персонажів, і це можна проілюструвати прикладом матері Елліота, яка останньою з їхньої родини дізналась про Е.Т. Вона з опаскою та неприязню ставилась до іншопланетянина, але вже під кінець фільму відчула прив'язаність до прибульця.

2.3. Аналіз героїв кіберпанкових кінотворів та фільмів про контакт людини та робота

Вперше термін «кіберпанк» був використаний американським письменником Брюсом Бетке у назві однойменного роману, що був випущений в 1983 році, але кіберпанк як жанр був популяризований американо-канадським письменником Вільямом Гібсоном. Цей мистецький напрям зображує занепад людини, її культури та цінностей в високорозвиненому та комп'ютеризованому світі, а також мотиви повстання людей проти гігантських корпорацій, що наділені владою [28; ст.144-145]. Незважаючи на своє літературне коріння, кіберпанк також був широко відображений в кіномистецтві, хоча найчастіше такі кінострічки є екранізаціями тих чи інших літературних творів.

Перед тим, як перейти до аналізу обраних нами кіберпанкових фільмів, ми хочемо також згадати про дослідження французького мислителя Жана

Бодрійяра «Система речей», в якому філософ окреслює міфологічні образи роботів, що виникли та існують завдяки науково фантастичним творам мистецтва. До таких Ж. Бодрійяр відносить міфи про робота-двійника, робота-раба, робота-бунтівника та робота-учня чарівника. [23]

Ми почнемо аналіз кінострічок цього жанру з «Того, що біжить по лезу» (1982 р., реж. Рідлі Скотт). Фільм повністю побудований на темі контактів людей та реплікантів, а також розумінні того, ким є людина, а ким є реплікант, і як виявити останнього. Реплікантами в Лос-Анджелесі 2019 року (саме в цьому місці та році відбуваються події фільму) називають роботів-андроїдів, які зовнішньо нічим не відрізняються від людей, але вони були створені задля виконання небезпечної «чорної» роботи (робота в шахтах) та праці, що принижує гідність (проституція). Репліканти, незважаючи на їхню зовнішню подібність до людей, фізично та інтелектуально перевершують їхніх творців. Окрім цього, роботи мають емоції, а новітні моделі реплікантів можуть давати власні реакції на ті чи інші ситуації, але вони не є такими емоційно досвідченими, як люди.

Люди мають можливість контролювати реплікантів, і задля цього творці створили таку генетичну програму андроїдам, що змушує їх помирати через чотири роки. Деяких реплікантів це не влаштовувало, і вони час від часу тікають з рабських умов чи влаштовують своїм творцям бунти. Як результат їхньої поведінки, людство вирішило використовувати андроїдів лише в позаземних колоніях. Окрім цього, робота «блейд ранерів» («тих, що біжать по лезу»), які формують один з особливих підрозділів правоохоронних органів, полягає в тому, щоб вбивати цих реплікантів-бунтарів.

Одним з «блейд ранерів» є Рік Декард, який вже планував покинути свою роботу, але йому доручають знайти та знищити групу особливо небезпечних реплікантів, які втекли зі своєї колонії на Землю. Андроїди-втікачі належать до абсолютно нової моделі «Nexus-6», яка виділяється від інших типів реплікантів довершеністю своїх можливостей.

На нашу думку, окреслення та розуміння образу людини в цій кінострічці витікає з зображеної дуальності «людина-реплікант», і задля усвідомлення того,

ким є людина, треба зрозуміти, ким є репліканти, тобто людина-персонаж «Того, що біжить по лезу» не є реплікантом, і навпаки. Якщо ж говорити про методи, які використовуються в цьому фільмі для ідентифікації реплікантів, то таким засобом є тест Войта-Кампфа, який перевіряє на емпатію та здатність співпереживати, які відсутні у роботів.

З вищезазначеного можна зробити висновок, що якщо у реплікантів відсутнє співпереживання, то тоді люди-персонажі кінострічки є емпатичними, і підтвердження цієї тези можна знайти в самому персонажі Ріка Декарда, який емоційно та ментально важко переносить вбивства реплікантів, які він скоює, хоча це і лежить в основі його роботи. Головний герой також закохується в Рейчел, секретарку-репліканта президента корпорації «Тайрел», що займається створенням андроїдів, незважаючи на те, що роботів в зображеному світі сприймають як «чужих», а робота Ріка, знову ж таки, полягає у знищенні реплікантів.

Враховуючи те, що репліканти та їхні генетичні програми створені людьми, можна було б допустити, що репліканти не усвідомлюють себе та своє буття, але роботи розуміють, що вони є андроїдами. Винятком є Рейчел. Вона мала пройти у Декарда пробний тест Войта-Кампфа задля того, щоб перевірити, чи працює цей тест на реплікантах моделі «Nexus 6», але у жінки не вийшло пройти тест через те, що Рейчел, за словами її начальника, є експериментальним реплікантом, в якого імплантована емоційність та пам'ять, а спогади Рейчел були запозичені у племінниці Тайрела, директора компанії. Через це, жінка не сприймає себе як андроїда, а усвідомлює себе людиною.

Важливо також відзначити те, що диспозиція «людина-репліканти» в кінострічці сприймається не тільки через опозицію «свій-чужий», але також і в контексті батьків та дітей. Доречно згадати сцену, в якій Рой, один з членів групи небезпечних реплікантів, що повернулись на Землю, зустрічається з Тайрелом, який і створив саме цих андроїдів, і просить у директора корпорації продовжити йому термін життя. Їхня комунікація базувалась саме на сприйнятті Тайрела Роєм як свого батька, а Роя Тайрелом – як свого чада.

Блискучим моментом «Того, що біжить по лезу» є фінальні сцени, в яких зображена боротьба Роя та Декарда, і яку певним чином можна сприймати як спробу осмислити можливість зіткнення людини та робота, а також форми цієї боротьби. Рой, за словами свого творця, є ідеальною формою репліканта, який був створений в цілях вбивства (Рой в своїй позаземній колонії виконував функції командира бойового загону), і який за такими факторами, як бойові навички та фізична сила, значно перевершує Декарта. Незважаючи на виражену та чітку перевагу Роя над Декардом, в кінострічці все ж таки людина перемагає над роботом, але не без допомоги репліканта. Рой врятував Декарда від загибелі, оскільки дуже сильно цінував людське життя, яке мали його творці, але яке не було притаманне йому, хоча він бажав продовжити своє існування, і це було його головною ціллю повернення на Землю.

Завершуючи аналіз цієї кінострічки, ми розглянемо природу Декарда, яка є неоднозначною, оскільки протягом всього фільму глядачі так і не отримують прямих та чітких вказівок щодо того, ким є головний персонаж – людиною чи андроїдом. З одного боку, враховуючи те, що люди вирішили знищувати реплікантів-протестувальників та створили спеціально для цього професію «блейд ранера», то можна зробити логічний висновок, що Декард є людиною. З іншого боку, інтригуючим фрагментом сюжетної лінії є образ єдинорога, який зустрічається в «Тому, що біжить по лезу» двічі: спочатку істота сниться головному персонажу, а також з'являється в останніх кадрах кінострічки, в яких Декард разом з Рейчел виходять з його квартири, і чоловік бачить паперове оригамі єдинорога, що нагадує фігурки, які створював напарник Декарда Гаф. Це наштовхує нас на висновок, що Гаф може знати про сни Декарда, оскільки останній є реплікантом, і в його свідомість, як і в Рейчел, інтегрували спогади.

Продовжуючи наш аналіз кінострічок жанру кіберпанк, важливо згадати культову «Матрицю», що була створена в 1999 році сестрами Ланою та Ліллі Вачовські (на момент зйомок фільму – брати Лоренс та Ендрю Пол Вачовські). Фільм зображує майбутнє, в якому реальність, в якій перебуває все людство, насправді є Матрицею, симуляцією, яка була створена штучним інтелектом для

того, підкорити людське населення планети. Люди є необхідними для машин лише в цілях викачування з них тепла та електричної активності для підзарядки системи. Людина в цьому світі майбутнього (дії відбуваються в 22 столітті) сприймається як ракова пухлина Землі, тоді як машини є ліками, що можуть врятувати планету. Штучний інтелект є майбутнім цього світу, тоді як людство – це минуле.

Проти Матриці формується опозиційний рух людей, які усвідомили, що та реальність, в якій вони жили, насправді є симулякром, і які змогли вирватись з неправдивого світу та потрапити в справжнє життя. Вони ведуть дисидентське життя, переховуючись в катакомбах та нетрях реальної планети та переміщаючись з одного світу в інший. Вони сприймають систему в'язницею для людського розуму, і їхньою мрією є створення світу без диктату, заборон та бар'єрів.

Сюжет фільму розповідає про приєднання хакера Нео до цієї спільноти протестуючих. Головний герой «Матриці» веде подвійне життя: вдень його звали Томас Андерсон, і юнак працює програмістом в комп'ютерній компанії, але вночі він перетворюється на хакера Нео. Одного разу він отримує повідомлення про те, що є вибраним, але загруз в Матриці, і опісля ряду подій знайомиться з Трініті, однією з повстанців, яка, в свою чергу, знайомить його з Морфіусом, ватажком дисидентів, який сприймається владою як небезпечний терорист. Чоловік запрошує Нео побачити Матрицю, запропонувавши прийняти одну з двох таблеток. Герой може обрати синю, яка просто перенесе Нео в стан сну, і він повністю забуде про те, що відбувалось, але якщо герой обирає червону пігулку, то він потрапить в світ Матриці. Нео обирає останню таблетку і переноситься в реальний та страшний світ.

Нео, переміщуючись в реальність, неначе заново народжується. Головний герой навіть запитує у Морфіуса, чи він помер, на що чоловік відповідає, що навпаки. Нео спочатку заперечує те, що відбувається, і не зовсім вірить повстанцям, але юнак доволі швидко переходить на їхню сторону та починає співпрацювати з ними.

Дисиденти зображуються людьми, яким все під силу, оскільки вони отримують навички та вміння не шляхом роботи над собою, а завдяки тому, що в їхню свідомість завантажують різноманітні програми. Наприклад, яскравою є сцена, в якій в розум Нео додають вміння займатись бойовими мистецтвами, і він та Морфіус моделюють простір, в якому проводять бійку. Згадуючи цей момент, важливо відмітити слова ватажка про те, що реакція та сила не залежать від м'язів. Морфіус навіть говорить про те, що не дихає повітрям. Таким чином, можна зробити висновок, що сила в цій реальності є не фізичною характеристикою, а ментальною, і міць та могутність повстанців пов'язана зі звільненням свого розуму від парадигм Матриці, що підтверджується величною сценою, в якій Трініті та Нео, намагаючись звільнити Морфіуса, з легкістю борються з величезним нарядом поліцейських та знищують його. Така відсутність напруженості під час перестрілки однозначно є результатом трансформації свідомості, а не фізичного навантаження.

Враховуючи вищезазначені тези, можна було б зробити припущення, що повстанці довгожителі чи навіть безсмерті, але для них реальністю є те, що людина повністю усвідомлює, а тіло напряму пов'язане з мозком, тому якщо хтось з дисидентів під час однією з бійок в Матриці постраждає, то це також відобразиться і в реальності. Аналогічна ситуація зі смертю: якщо член групи помирає в Матриці, то він також помирає і в реальності.

Важливо також згадати про агентів, що є спеціальними програмами, які підтримують порядок в системі та контролюють людей, що перебувають в Матриці. Вони мають один вигляд і схожі на спецагентів, а також володіють нелюдською силою та швидкістю. Виразним прикладом їхньої могутності є момент, в якій агенти під час допиту Нео роблять головного героя німим та впроваджують в нього жучка для прослушки.

Судячи з настроїв в колективі та тону оповіді кінострічки, можна зробити висновок, що Матриця – це і справді світ мрій, а герої кінострічки перебувають в реальності, і кіноглядач сприймає це за істину, але персонаж Сайфера ставить ці парадигми під сумнів та готовий повернути своє щастя та успішне життя в Матриці, здавши групу дисидентів агентам. Останні, задля того, щоб спіймати

своїх ворогів та знищити їх, підлаштовують їм стан дежавю, що в кінострічці є збоєм в Матриці при зміні програм.

Слід також відмітити, що «Матриця» певним чином базується на бінарності «свого» та «чужого», і це проявляється в ставленні повстанців до людей, які є частиною системи, як до ворогів, а також їхнє розуміння того, що якщо людина не є членом їхньої групи, то вона тоді апріорі належить до людей з Матриці.

Одним з ключових моментів сюжетного розвитку «Матриці» є сумніви щодо обраності Нео. Як ми вже згадували раніше, на початку фільму йому прийшло повідомлення про те, що він є вибраним, і в цьому не сумнівається Морфіус, оберігаючи його від смерті, хоча Піфія, провидиця, з якою контактують повстанці, передбачає, що головний герой не є вибраним. Окрім цього, неоднозначне ставлення до обраності головного героя також є у Трініті. Незважаючи на сумніви та пророцтва Піфії, Нео в кінці кінострічки стає вибраним, прийнявши свою ідентифікацію в Матриці (коли агенти звертаються до нього як до Тайлера Андресона, головний герой відповідає, що він Нео), померши під час битви та воскреснувши від поцілунку Трініті.

Якщо повстанці володіють неймовірною фізичною силою, то можливості організму та тіла Нео, який став вибраним, значно перевершують здатності його напарників. Достатньо згадати сцену, в якій головний герой пірнає в одного з агентів та вбиває його, розірвавши на шматки.

Завершуючи аналіз кінострічок про контакт людини з роботом чи штучним інтелектом, важливо згадати сучасну кінострічку «Із машини» («Ex Machina»), що була створена британським режисером Алексом Гарлендом в 2015 році. Сюжет фільму розповідає про Калеба, програміста, що працює на компанію, яка створила пошукову систему. Юнак був запрошений провести один тиждень у відрядженні разом зі своїм начальником, Нейтаном, який проживає далеко від цивілізації в неймовірно сучасному будинку, що повністю оснащений новітніми технологіями. Причина, чому Нейтан запросив Калеба попрацювати тиждень в його домі, є секретною та дещо шокуючою: керівник створив перший штучний інтелект і бажає, щоб Калеб протестував робота

тестом Тюрінга (тест, метою якого є визначення здатності робота показувати інтелектуально обумовлену поведінку, що дорівнює реакціям людини і яку неможливо відрізнити від поведінки людини), але при цьому дещо змінюючи тест – Калєб з самого початку знає що спілкується з роботом, а машина має довести головному персонажу, що вмє не тільки приймати вхідну інформацію, але також розуміти, що ця інформація означає, та по-справжньому на неї реагувати.

На нашу думку, ця кінострічка відрізняється від інших фільмів цього жанру тим, що робот, який зображується в «Із машини» є новою формою людини. Ейва, піддослідна машина, за ходом та поведками повністю повторює поведінку людини. Окрім цього, робот має обличчя та руки, і коли Ейва вбирається в одяг та перуку, вона нічим не відрізняється від людини. Вона дуже комунікабельна та відкрита до знайомства та спілкування (Калєб стає першою людиною в її житті, з якою вона розмовляє). Ейва вмє малювати, хоча спочатку в неї виходить створювати тільки абстракції, але згодом машина створює портрет Калєба. Вона дуже зацікавлена в головному герої не тільки в контексті дружби, але також і в романтичних та сексуальних стосунках.

Важливо також окремо розглянути питання сексуальності, що з'являється в цій кінострічці. Дослідниця Н.В. Верещагіна відмічає, що в сучасних науково-фантастичних фільмах відбулась революція у зображенні антропоморфних машин; однією з важливих змін є надання роботам відмінних статевих ознак та гендерної ідентичності, і це призводить до усвідомлення машинами їхньої сексуальності [26; ст. 72-73]. «Ex machina» є однозначним підтвердженням тези дослідниці. Нейтан створив машину, яка, за його словами, може вступати в сексуальний контакт, оскільки в неї є статеві органи, а також може отримувати задоволення від статевих актів. Окрім цього, Ейва, за словами свого творця, є гетеросексуальною, тобто у машини є сексуальна ідентифікація.

Продовжуючи тему статі та сексуальності Ейви, слід також відмітити виразну сцену, в якій Ейва знімає з себе сукню та панчохи, але робить це з еротичною манірністю, а Калєб підглядає за цим процесом з телевізора в своїй

кімнаті. «Із машини» демонструє кіноглядачам ерос майбутнього, де людина може бажати машину в сексуальній конотації.

Окрім цього, в Ейви є мозок, який був створений Нейтаном зі структурованого гелю, і програмним забезпеченням якого є реакції людей-користувачів пошукової системи, що була створена чоловіком, під час знаходження тої чи іншої інформації (на початку кінострічки також є натяк про збирання реакцій людей під час користування пошуковою системою – в першій сцені, коли Калєб прочитав на своєму гаджеті, що він їде у відрядження до Нейтана, головного героя сканує техніка, якою він користується). У зв'язку з цим, Ейва усвідомлює свій розум, розпізнає обличчя, аналізує і копіює міміку, а також ідентифікує брехню.

Калєб, який був зачарований Ейвою вже після їхньої першої зустрічі, також має почуття до машини, але завдання, яке було поставлене йому начальником, не давало головному герою повністю зануритись в почуття до Ейви, які розквітали в ньому. Калєб постійно аналізує дії та реакції машини, намагаючись зрозуміти, чи по-справжньому робот виражає емоції та реагує на ті чи інші ситуації, чи її реакції є імітаціями. Нейтан постійно намагається збити головного персонажа з раціонального шляху, вимагаючи від нього імпульсивних та емоційних відповідей, що не залучають методіку для аналізу. Як тільки Калєб відкидає свій розум, на перше місце виходить серце: юнак безповоротно закохується в Ейву та збирається звільнити її з ув'язнення.

Калєб, живучи тиждень в будинку свого начальника, з першої хвилини перебування у Нейтана відчуває психологічний тиск, оскільки його шеф створює атмосферу контролю. Як тільки головний персонаж прибуває до його будинку, Нейтан змушує його підписати договір про нерозголошення інформації, який дуже сильно обмежує свободу Калєба. Окрім цього, начальник слідкує за спілкуванням головного героя з Ейвою за допомогою камер спостереження, а також майже нічого не розповідає про створення та структуру робота. Стосунки Нейтана та Калєба також є напруженими, і через всі ці фактори головний герой не відчуває себе розслабленим під час свого проживання у начальника.

Нейтан та Ейва мають непрості стосунки, і це добре відображається на їхньому контакті з Калобом. Робот під час сеансів спілкування з головним героєм використовує своє вміння вимикати електрику в домі задля того, щоб поговорити з Калобом без нагляду Нейтана. В одній з таких ситуацій відключення електрики Ейва просить хлопця не вірити своєму начальнику. Юнак, який мав почуття до машини та з насторогою контактував зі своїм начальником, дуже швидко повірив Ейві. У машини та її творця напружені стосунки через те, що Ейва здогадується, що Нейтан в майбутньому може її знищити, бо на той час вже будуть створені нові моделі штучного інтелекту, які будуть довершеніші за Ейву. Окрім цього, героїня розуміє, що не може запобігти своїй «смерті», оскільки рішення про її відключення приймає тільки Нейтан.

Чоловік, в свою чергу, підтверджує думки свого творіння, але при цьому не заперечує те, що Ейва є проривом та революцією в розвитку технологій. Але цей розвиток має продовжуватись, тому з появою нових моделей штучного інтелекту Ейва буде знищена. Калоб співпереживає машині, і тому вирішує втекти з будинку разом зі своєю коханою.

Нашу тезу про те, що робот в цій кінострічці є новою формою людини також підтверджує фраза Нейтана про те, що в майбутньому новітні моделі машин будуть дивитися на людей як на приматів. Суспільство буде прогресувати, і людство не буде встигати за цим розвитком і через деякий час вимре.

Ейва, за фінальною оцінкою Калеба, пройшла тест Тюрінга, але Нейтан, знаючи про ставлення Ейви до нього, а також про план втечі, настановлює головного героя на думку, що машина змогла переконати юнака в своїх ментальних здібностях та зачарувати його задля того, щоб він допоміг їй втекти. Калоб сумнівається в цьому, але Нейтан розповідає йому правду: він насправді запрограмував Ейву на втечу, і машина, задля досягнення цієї цілі, використала всі методи, що були вкладені в неї Нейтаном, і одним зі шляхів порятунку є залучення до цього Калеба.

Доречно окремо відмітити образ Нейтана, а особливо його працю та інтелектуальні доробки. Чоловік зображується в «Ex machina» як геній та видатний розум, який може створити все, що завгодно, оскільки в нього великі владні, фінансові та інтелектуальні ресурси. Нейтан ідентифікує себе як батька Ейви, але точніше буде назвати його Богом, згадуючи фразу Калеба про те, що створення робота зі штучним інтелектом вже не є частиною людського існування, це вже історія Бога. Окрім цього, на порівняння чоловіка з творцем натякає і ім'я машини, що схоже на ім'я Єва. Нейтан, що в значенні даного фільму володіє божественними силами, створює істоту (робота), але поступово боже творіння починає ненавидіти свого батька, і йому вдається вбити Бога.

Окрім цього, цікавим в персонажі Нейтана є те, що Ейва не є його першою версією штучного інтелекту; науковець до неї розробив ще ряд машин, і всі роботи, що були створені Нейтаном, жіночої статі. Всі роботи, що були розроблені до Ейви, усвідомлювали те, що є ув'язненими в будинку їхнього творця, тому вони протестували проти своєї неволі, і це наштовхувало Нейтана на використання агресії та насилля проти своїх творінь. Науковець також використовував в своїх цілях машину Кіоко: вона була його служницею, а також секс-роботом.

Хоча Кіоко не вміла говорити, вона розуміла, що відбувається, і за нагоди показує Калебу, який навіть не здогадується про її генезу, те, що вона є роботом: машина знімає з себе клаптики штучної шкіри та демонструє прихований металевий корпус. Це одкровення змусило Калеба, який перебував під сильним психологічним тиском, засумніватись у своєму генезисі. Задля того, щоб встановити для себе, ким він є, людиною чи роботом, головний герой починає оглядати своє обличчя та тіло. Цього йому не достатньо, тому Каліб бере лезо та ріже собі руки, але юнак одразу впевнюється в своїй людській природі, як тільки побачив кров, що текла з рук.

Фінальні сцени кінострічки, на нашу думку, є одними з найцікавіших в контексті нашої теми. Ейва, яка протягом всього фільму не показувала свою фізичну міць, виявляється неймовірно сильним роботом, що з легкістю вбиває Нейтана, свого батька. Машина зрозуміла, що тепер є вільною, і їй не потрібен

Калєб, який допоможе вийти на свободу, тому Ейва бере у інших роботів частини тіла, шкіру, одяг і вдягає ці предмети на себе. Таким чином, робот знову отримує повністю людський вигляд, але цього разу Ейві не треба його знімати, оскільки вона не перебуває в ув'язненні, а покидає будинок. Калєб спостерігає за перетворенням робота в людину, так само як він раніше спостерігав за зворотною трансформацією. Ейва тікає з будинку сама, замикаючи в ньому Калєба; тепер не вона буде перебувати в ізоляції, а чоловік, оскільки робот став новою формою людини.

2.4. Утопія та антиутопія в науково-фантастичних кінострічках та місце людини в цих світах

В цьому розділі ми поєднали два споріднених жанри, які мають зовсім різні конотації та сприйняття, а саме утопії та антиутопії. На нашу думку, цікаве пояснення цих двох мистецьких течій дає дослідник К. Рьомер, називаючи утопію детальним описом уявної культури, що пропонує своєму читачу зображення іншої реальності задля аналізу та критики власної, об'єктивної сучасності, і якщо читач сприймає зображуваний світ кращим за власну реальність, то тоді цей мистецький твір належить до утопії. Але якщо уявна культура поступається об'єктивному життю читача, то тоді це є антиутопією [17; ст. 79]. Ці жанри, які беруть своє коріння з літератури, також були перенесені у світ кіно, оскільки режисери хочуть візуалізувати ці гіпотетичні світи майбутнього та місце людей в цих системах.

Яскравим та важливим представником жанру науково-фантастичної антиутопії є кінострічка «Метрополіс» Фріца Ланга, дії якої відбуваються в майбутньому і розповідають про місто Метрополіс, яке поділене на умовний «рай», тобто світ верхівки суспільства, так званих «господарів життя» та «пекло», що належить простому робочому класу, і яке живе і працює в підземеллі міста.

Фредер, головний персонаж кінострічки, є сином творця Метрополісу та веде вільне та безжурне життя, але одного разу хлопець, весело проводячи час в закритому клубі для еліти, випадково зустрічає Марію, яка належить до «низів» метрополіського суспільства, і яка привела до «Вічних Садів» дітей робітників

для того, щоб показати їм їхнє можливе майбутнє життя. Фредер закохується в незнайомку, але він не встигає з нею познайомитись, бо охорона клубу виганяє дівчину та дітей.

Зустріч Фредера та Марії повністю змінює життя хлопця, тому що він почав одразу шукати дівчину після того, як вона покинула клуб з дітьми, і бажання знайти свою кохану приводять юнака в підземелля. Фредер, наділений співчуваючою натурою, вперше потрапивши в цей невідомий йому світ, одразу відчуває жаль до робітників.

Шок від побаченого в зоні для робочого класу та співчуття до працівників наштовхує Фредера на переоцінку власних привілеїв, і юнак обирає життя простолюдів та починає працювати в цеху. Він починає ототожнювати себе з робітниками, називаючи їх своїми братами. Це також репрезентується і в тому, як головний герой звертається до робітників, які мають не тільки власні імена, але також і робочі номери. Фредер звертається до робітника, якого він замінив на зміні в цеху, на його ім'я (Джордж), тоді як Худий, детектив, якого найняв Йо, батько Фредера, задля того, щоб слідкувати за своїм сином, звертається до цього ж працівника за його номером (№ 11811).

Персонаж Фредера дуже сильно відрізняється від свого батька, Йо Фредерсена, який є центральним розумом Метрополісу. Він не співпереживає працівникам, вважаючи, що вони перебувають там, де повинні, а також повністю сепарований від цього класу, оскільки іноді навіть і не знає, що відбувається в світі простолюдів. Чоловік сповнений сили, могутності та влади, тому, звільнивши когось зі свого офісу, він автоматично відправляє свого колишнього працівника на роботу на Дно міста. В якості прикладу достатньо навести сцену, в якій Йо звільняє свого помічника Йосафата через те, що працівник не повідомив його про аварію на виробництві та зображення планів катакомб, що були знайдені у робітників цеху. Йосафата після звільнення мала б чекати доля робітничого класу, але Фредер, засмучений через цю ситуацію, допомагає колишньому помічнику свого батька та стає його другом.

Цікава сюжетна лінія також розгортається навколо Йо та винахідника Ротванга, який свого часу був закоханий в Хель, покійну дружину творця

Метрополісу та матір Фредера. Йо, бажаючи дізнатись у Ротванга про таємні підземні катакомби, навідує винахідника в нього вдома, але він віднаходить гігантський бюст своєї дружини. Йо, який був вражений цією знахідкою, отримує подвійний шок від того, що Ротванг має в своєму будинку не тільки бюст Хель. Винахідник також створив жінку-робота, яка є відтворенням Хель. Ротванг називає машину «людиною майбутнього», і як тільки він завершить роботу над роботом, ніхто не відрізнити його від справжньої людини.

Марія, яка також є головною героїнею «Метрополісу», працює в каплиці для робітників цеху, що знаходиться в підземних катакомбах, зображених на тих мапах, які були знайдені в усіх працівників. У дівчини неймовірно добре серце, і вона вірить в мир між елітою міста та робітничим класом. Свої позитивні ідеї та пророцтва дівчина розповсюджує серед працівників. Марія, як і її коханий Фредер, також сприймає верхівку та низи суспільства як братів.

Дівчина стала заручницею деструктивних планів Йо та Ротванга, які вирішують надати жінці-роботу вигляду Марії (хоча Ротванг потім використовує цей план Фредерсена для того, щоб помститись самому Йо). Винахідник залучає Марію до перетворення робота Хель на копію дівчини, але при цьому сама головна героїня залишається живою. Одразу після проведення цього експерименту в кінострічці з'являються вже дві Марії: одна справжня, яка є праведною та несе мир в суспільство, тоді як інша є несправжньою Марією, що стала маріонеткою в руках Ротванга та Йо, і яка використовувалась для того, щоб підбурити нижчий клас до повстання проти еліти міста. Бажання Фредерсена створити революцію пояснювалось тим, щоб в чоловіка потім було повне право придушити це штучне повстання та знову встановити свій нагляд та контроль, знищивши будь-які думки про майбутні бунти. Таким чином, ми бачимо, що образ Марії в «Метрополісі» роздвоюється: тепер є свята Марія та Марія-грішниця.

Йосафат також є цікавою та неординарною особистістю, оскільки він в «Метрополісі» зображується як дуже лояльний та відданий друг Фредера, який завжди готовий допомогти головному герою та розділити з ним будь-які пригоди та нещастя, що трапляються на їхньому життєвому шляху. Можна

згадати сцену, в якій Худий навідався до Йосафата додому задля того, щоб змусити його покинути Метрополіс. Чоловік зовсім не погоджувався на пропозицію детектива, і його навіть не вийшло «купити» величезною сумою грошей. Йосафат до останнього чинив опір та боровся з Худим.

Кінострічка частково побудована на біблійних мотивах, що є важливими в контексті нашої теми. Для початку розглянемо сцену аварії на виробництві, яку спостерігав Фредер, вперше потрапивши в світ робітничого класу. Головний персонаж сприймав смерті працівників через призму жертвопринесень Молоху, шанованому семітському божеству. Поклоніння Молоху відбувалось через жертвопринесення дітей, і ця форма вважалась найбільш прихильним жертвопринесенням. В «Метрополісі» під час аварії відбується своєрідне жертвопринесення умовному Молоху, якого скоріше можна сприймати як божество капіталізму та соціальної нерівності, і якому приносять в жертву не дітей, а простих робітників, що кладуть своє життя на будівництво та розвиток Метрополісу.

Також важливо згадати історію про Вавилонську вежу, якою пройнята вся кінострічка. Цей сюжет повністю згадується Марією під час її служби в підземній каплиці перед робітниками, і дівчина пояснює цю історію як конфлікт та непорозуміння між творцями Вавилонської вежі та її будівельниками. Великі уми були неймовірно амбіційними в своєму задумі і мріяли побудувати вежу, що буде сягати небес, але вони потребували багато фізичної сили для того, щоб реалізувати цю масштабну ідею. Для Голови помисл був натхненням та фундаментальною мрією, але для Рук це стало справжнім пеклом та прокляттям. Хоча творці та робітники спілкувались одною мовою, вони не розуміли одне одного. Між Головою та Руками стала незгода, і вони не змогли закінчити роботу над Вавилонською вежею. Цей біблійний мотив, що був розказаний Марією, цілком накладається на сюжет кінострічки, оскільки фільм також розповідає про конфлікт між вищим та нижчим класами, які не розуміли одне одного, хоча комунікували однією мовою. Про Вавилонську вежу кіноглядачу також нагадує і величезна будівля

керівництва міста, що була показана в одних із перших кадрів «Метрополісу».
[Див. Додаток 5]

Марія завершує свою оповідь про Вавилонську вежу фразою про те, Посередник має налаштувати контакт між Розумом та Серцем, і цим Посередником має бути Серце. Цим Медіатором стає Фредер, який протягом всього фільму намагався підтримати цей важливий зв'язок, і в кінці кінострічки все ж таки сприяє примиренню Голови (у вигляді свого батька) та Рук, що репрезентовані Гротом, старшим бригадиром цеху.

На нашу думку, в кінострічці також розгортається непроста проблематика батьків і дітей, що репрезентована нестабільними стосунками між Фредером та Йо. З одного боку, юнак повністю зневажає тиранічне ставлення свого батька до робітничого класу, і Йо, в свою чергу, бажає помститись своєму сину за його опозиційну позицію, але з іншого боку, ми також бачимо, що насправді Фредерсен переживає за свою єдину дитину і турбується про Фредера, коли дізнається, що його син потрапив в епіцентр потопу.

Симптоматичним, на нашу думку, є зображення простого робочого класу в цьому фільмі, оскільки працівники зображуються віруючими в будь-що, що може покращити їхній життєвий стан чи звільнити від тиранічного керівництва. Спочатку вони довіряють Марії, яка розповідає їм про Вавилонську вежу і говорить про те, що їм необхідний медіатор, який приведе народ до миру. Потім вони вірять маніфестаціям несправжньої Марії, яка говорить про необхідність повстання проти машин, і на хвилі цього піднесення робітники починають руйнувати цехи, створюючи потоп в місці, де живуть вони та їхні діти. В кінці працівники прислухаються до Грота, який вказує їм на те, що знищення машин призведе до знищення місць їхнього проживання та смерті дітей, а також нагадує, що вони не потурбувались про свою малечу. Усвідомивши це, робітники починають пошуки та бунти проти Марії, яка тепер сприймалась ними як відьма.

Говорячи про бунт робітників, доречно також відзначити сцену з проповіддю несправжньої Марії, яка закликала працівників протестувати проти існуючої системи. На цій зустрічі також були присутніми Фредер та Йосафат,

але як тільки робітники, натхненні та піднесені промовою «Марії», впізнали головного героя, вони одразу накинулись на юнака, бажаючи його вбити, хоча в той момент вони не збагнули, що Фредер повністю підтримує робітників та асоціює себе з ними. Таким чином, ми можемо побачити, що працівники, які були осліплені ідеєю реваншу, втратили здоровий глузд. На допомогу головному персонажу прийшов Джордж, який почав його захищати, але все ж таки робітник помирає від удара ножом, що адресувався Фредеру.

Завершуючи аналіз «Метрополісу», ми хочемо також відзначити те, що за нашими спостереженнями, будівництво та розвиток Метрополісу, а також створення штучної революції на виробництві, пояснюється не бажанням підтримувати існуючу систему, конструкцію міста, що була створена за допомогою нескінченної та інтенсивної інтелектуальної праці творців міста, а також на формування якої було витрачено значну кількість часу, а жагою до приниження та знищення простих людей, які створювали Метрополіс власними руками. Для того, щоб підтвердити цю думку, важливо згадати сцену з потопом та поступовою руйнацією міста. Поки Марія, Йосафат та Фредер намагались врятувати дітей робітників, а батьки цих дітей намагались знайти Марію для того, щоб її знищити, еліта міста святкувала успіх робітничої революції, аргументуючи це тим, що світ поступово відправляється в пекло. Верхівка Метрополісу розуміла, що їм нема за що переживати, оскільки вони зможуть потім придушити це повстання та примусити працівників відбудувати місто.

Спробувати реалізувати свій потенціал та талант в жанрі антиутопії також вирішив Франсуа Трюффо, піонер наряду французької нової хвилі, створивши в 1966 році кінострічку «451 градус за Фаренгейтом». Кінострічка була створена на основі однойменного роману Рея Бредбері, а також є першим кольоровим фільмом в доробку режисера та єдиним, що був знятий англійською мовою.

На сюжет фільму кіноглядачам вже натякають перші кадри, в яких закадровий голос озвучує титри – на них зображені різноманітні антени, що висять на даху будинків. Історія оповідає про суспільство, в якому панує культ телебачення, і більшість громадян проводить свій вільний час за переглядом

телевізора. Окрім цього, в цьому світі книги є забороненими, і задля підтримання цього закону існують пожежники, робота яких полягає не в гасінні пожежі, а в пошуку в приватних будинках книжок та їхнього спалення. Пожежники також мають повне право обшукувати людей на предмет наявності книжок, не питаючи в них дозвіл чи не пояснюючи причину огляду. В якості прикладу можна навести сцену на дитячому майданчику, де працівники почали перешукувати книжки у людей та дітей, і це може свідчити також про те, що в цьому суспільстві у людей відсутні права та власні кордони.

Книжки в цьому суспільстві сприймаються як носії брехні та збочення, і вони роблять людей нещасливими, тривожними, а також налаштовують своїх читачів проти інших членів суспільства. Людям насаджується думка, що вони між собою рівні, і ця рівність полягає в забороні книг, оскільки література може змусити свого читача сприймати себе як вищого за інших, що не читають тих чи інших книжок.

Порушників цього закону сприймають як антисуспільних елементів, але у таких людей є вихід: вони можуть стати «книжниками», тобто дисидентами, які проживають на територіях, на яких не розповсюджуються закони суспільства (в горах та лісах, за територією міста). Вони живуть абсолютно мирним та спокійним життям, заучуючи на пам'ять тексти книжок. Ці люди вже є книжками, і навіть їхні імена на цих територіях є назвами тієї літератури, яку вони вивчили напам'ять. Книжки в цьому дисидентському світі одразу після вивчення тексту також спалюють, але це роблять для того, щоб ніхто не міг відібрати в них копії книг. «Книжники» вірять, що одного разу вони стануть необхідними, і їх покличуть в міста для того, щоб вони прочитали книжки, а жителі міста, в свою чергу, надрукують ці книги. Общинна рутинна кожного «книжника» полягає в тому, що вони повинні щодня повторювати текст літературного твору, щоб його потім не забути.

Важливо також описати ще один образ людей, який зображується в кінострічці, а саме «стукачів». Люди мають можливість донести про свого знайомого, сусіда, члена родини, тощо, які зберігають книжки, у пожежне відділення абсолютно анонімно – достатньо кинути в поштову скриньку біля

служби фотокартки порушника закону. Таким чином, можна побачити, що в зображуваному суспільстві також культивується явище доносів, яке є необхідним для підтримання існуючої системи та швидкого знищення тих, хто протестує проти цих порядків. На самого Монтега доносять Фабіан, що є його колегою та певною мірою конкурентом, і Лінда, його дружина.

Перед тим, як перейти до аналізу персонажів кінострічки, ми також хочемо зауважити, що в цьому суспільстві пожежники та поліція також можуть контролювати зовнішній вигляд звичайних громадян, і для підтвердження цього ми згадаємо дві сцени з фільму. Першою є телевізійний сюжет, який дивиться Лінда, і який розповідає про юнака, що був затриманий співробітником спецслужби та принижений за свою зачіску та довжину волосся, а другою сценою є момент, коли капітан пожежної служби критикує одного зі своїх учнів за те, що його сорочка на була застебнута на всі гудзики.

Головний персонаж кінострічки, Гай Монтег, працює пожежником та виконує свою роботу вправно, як належно. За свою копітку працюю чоловік має отримати підвищення зарплатні. Монтег дуже стриманий в емоціях під час комунікації з іншими, і головний персонаж навіть не задумується про закони та порядки, які панують в суспільстві, хоча він не так сильно цікавиться телебаченням, на відміну від його дружини. Життя Монтега змінює Клариса, дівчина, з якою головний персонаж познайомився в електричці, і яка підштовхує його до осмислення причин, чому йому треба спалювати книги.

В чоловікові, з появою в його житті Клариси, поступово закрадається інтерес до літературних творів, і це призводить до того, що Монтег починає красти книжки з місць розведення пожежі та читає їх (цікаво, що йому на перших порах було складно читати, оскільки навіть в газеті, яку він щодня читає, є тільки картинки, тому чоловік спочатку читає вголос та повільно, водячи по тексту пальцем).

Читання літератури починає сіяти в свідомості головного персонажа сумніви щодо доцільності існування такого суспільства, і Монтег поступово перетворюється з ключового члена суспільного порядку в людину, що постає проти цієї системи. Головний герой починає відноситись до літератури з

розумінням, що за кожною книгою стоїть людина, і йому необхідно почути історії цих людей. Пірнаючи в різноманітні сюжети, Монтег потроху перестає ідентифікувати себе як пожежника, роботою якого є знищення цих історій (чоловік навіть втрачає вміння ковзати по жердині в пожежному відділенні), і стає байдужим до свого кар'єрного росту та до своїх колег – чоловік планує підкинути іншим пожежникам свої книжки для того, щоб знищити їхні кар'єри, а також спалює свого начальника, який приїхав разом з бригадою працівників до будинку Монтега для задля спалення книжок.

Бунтар Монтег вирішує втекти з міста до «книжників». Втеча дається чоловікові успішно, і він починає жити з дисидентами. Цікаво, що як тільки головний персонаж дістався свого притулку, по телебаченню в місті починають транслювати сюжет, в якому Монтега знайшли, але це була несправжня новина, сценка, яку розіграли актори для підтримки порядку в суспільстві. Це лише доводить те, що світ, який показаний в кінострічці, створює шоу для людей і робить все для того, щоб вони не ставали «антисупільними елементами», а також підштовхує на думку, що фотографії членів суспільства з усіх ракурсів (навіть зображення потилиць), які збирають пожежники, необхідні для того, щоб влаштовувати подібні вистави за необхідності.

Якщо аналізувати героїню Клариси, то вона одразу постає кіноглядачеві балакучою та легкою на підйом, але дівчина також ставить все під сумнів та скептично відноситься до реальності, в якій живе. Героїня працювала в школі, але її звільнили з місця роботи, оскільки вона «не така, як усі». Кларису взагалі не бажають бачити в школі, і в неї навіть немає можливості по-людському забрати речі – одна з викладачок просто анонімно кидає на підлогу пакунок з її речами, а діти, побачивши героїню, лякаються її та тікають від неї.

Клариса і справді відрізняється від інших людей, оскільки вона живе в родині, в якій книги цінуються, а в їхньому будинку немає антени і, відповідно, телевізора. На сім'ю Клариси доносять, і бригада пожежників навідалась до їхнього будинку вночі. Дядька дівчини арештували, книжки в їхньому будинку знищили, але Кларисі вдалось врятуватись і втекти до «книжників».

У Клариси та Монтега протягом всього фільму вибудовуються довірчі стосунки, і це дозволяє головному персонажу признатись дівчині в тому, що він читає книги, а Клариса підтримує Монтега та допомагає йому.

Важливо також згадати героїню Лінди, дружини Монтега, яка представляє типовий образ члена зображуваного суспільства. Жінка повністю зациклена на телевізорі, і навіть іноді не звертає увагу на свого чоловіка. Телебачення є значущою частиною життя Лінди, і вона навіть сприймає його як найрідніше та найближче, що може існувати, на відміну від Монтега, який сприймає книги за свою родину. Свідомість жінки та її подруг так сильно промита телебаченням, що вони не розуміють, що коїться в суспільстві, а Лінда навіть не може сказати Монтегу де і як вони вперше познайомились. Саме вона робить донос на Монтега у пожежну службу та покидає його, і це засвідчує про те, що вона настільки сильно інтегрована в правила, які були встановлені в цьому суспільстві, що не здатна вберегти свого коханого чоловіка і ставить закони вище родини, почуттів та любові.

Завершуючи аналіз «451 градус за Фаренгейтом», ми не можемо не згадати важливий мотив, що піднімається в кінострічці, а саме те, що зображуване суспільство залежить від ліків. Це демонструється Ліндою, яка приймає щодня занадто багато різних пігулок, і це одного разу доводить її до передозування. Лікарі, які приїхали рятувати жінку, попередили Монтега, що таких ситуацій буває сотні разів в день, і лікувати її будуть за допомогою вливання нової крові в її організм. Результат такого лікування є позитивним: Лінда наступного ранку відчувається неймовірно щасливою та радісною, а також зовсім не пам'ятає того, що з нею трапилось. На нашу думку, це може бути пов'язане з відсутністю емоцій та певних переживань у людей через надмірний вплив телебачення на їхню свідомість. Через це, вони починають вживати пігулки для того, щоб якимось вгамувати цю чорну діру в їхніх свідомості та серці. Це також можна підкріпити дивною поведінкою членів суспільства: вони можуть цілувати своє зображення у вікні електрички, гладити себе, давати певні еротичні натяки незнайомцям та ін., яка, на нашу думку, вказує на відсутність любові та емоційності в їхньому житті. [Див. Додаток 6]

Жанр утопії в кінематографі не має такої ж популярності серед творців кіно та звичайних глядачів, на відміну від антиутопії, але, на нашу думку, хорошим прикладом фільму-утопії є український радянський фільм «Туманність Андромеди», який є екранізацією однойменного роману Івана Єфремова [31; ст. 115]. Цей літературний твір став першим в радянській фантастиці, що звернувся до питання існування іншопланетних цивілізацій. [24]

Якщо розглядати цю кінострічку в контексті теми нашого дослідження, то в «Туманності Андромеди» глядачі бачать абсолютно передове суспільство, яке вже давно та активно досліджує космічні простори, а також контактує з різними цивілізаціями. Жителі Землі вбачають в цих подорожах та знайомствах з представниками інших планет позбавлення самотності та ізольованості, яка була їм притаманна до перших спроб колонізації космічних просторів. Окрім цього, цікавим є той факт, що попри свій успіх в позаземних подорожах, земляни не вважають іншопланетян чужими, вони, навпаки, сприймають їх як своїх братів.

Незважаючи на неймовірний прогрес землян, вони все одно повністю усвідомлюють, що вони, як говорив Мвен, один з головних персонажів фільму, є «піщинками в цьому безмежному просторі» та, насправді, абсолютно безсильні під час самотійного перебування у відкритому космосі поза межами власного корабля. Це і підбурює землян до подальшого дослідження та отримання нових знань, численних експедицій та утворення братніх союзів з іншими цивілізаціями. Вони збагнули, що відхід від майбутніх експериментів та досліджень дорівнює відмові від життя та розвитку земної цивілізації, і що Земля є лише невеличким шматком гігантського простору.

Земляни також розуміють, що їхній розум та плоди інтелектуальної праці абсолютно мізерні та безсильні перед часом та простором. Це питання особливо турбує Мвена, завідувача зовнішніми станціями Великого Кільця, і він вирішує все ж таки спробувати стиснути час під час контактів Землі з іншими цивілізаціями чи навіть власними зорельютами, що перебувають в космічних подорожах, задля того, щоб живі могли говорити з живими в один і той же момент.

Якщо говорити про конкретних персонажів цієї кінострічки, то яскравим є Ерг Ноор, начальник 37-ї зоряної експедиції та командир зорельота «Тантра», який контролює абсолютно всю ситуацію на кораблі та свою команду, швидко реагуючи на ті чи інші ситуації та даючи розпорядження, але, на нашу думку, цікавою, блискучою та сильною є героїня Ніза, астронавігаторка зорельота «Тантра», яка закохується в Ерга і через це жодного разу не покидає капітана під час важливих операцій та завдань, а також показує йому свою підтримку. Доволі кумедною, але показовою є сцена, в якій Ерг готує команду задля дослідження причини гибелі екіпажу «Парус», космічний корабель якого був випадково знайдений на планеті, на якій зупинилась «Тантра». Ерг забороняє Нізі брати участь в експедиції, оскільки через можливу небезпеку капітан вирішив взяти з собою тільки чоловіків. Жінка, обурившись на відповідь Ерга, реагує фразою, що такі умови нагадують давні часи. Розпорядження капітана не зупинило її, і Ніза, чинячи супротив, все ж таки потрапляє в цю експедицію.

Завершуючи аналіз «Туманності Андромеди», слід також розглянути відображення емоційності людини-персонажа кінострічки, оскільки, як ми вже окреслили раніше, людство зображено як високорозвинене та інтелектуальне, таке, що в різних ситуаціях звертається до свого розуму та відомих йому знань. Людству майбутнього, що зображене в цій кінострічці, все ж таки притаманне переживання тих чи інших емоцій, і земляни цього не соромляться, незважаючи на важливість та зацікленість на раціональному мисленні, і чуттєва сторона людини проявляється в «Туманності Андромеди» в любові. Глядачі бачать розвиток романтичних стосунків Ерга та Нізи, і особливо цікавим є те, як Ерг протягом всієї кінострічки змінює своє ставлення до жінки та закохується в неї. Центральним та важливим моментом в їхніх стосунках є сцена, в якій Ерг, вбитий горем через Нізу, яка перебула в стані колапсу, погоджується на процедуру, що вилікує його від кохання, оскільки, як сказала бортова лікарка Лума, екіпаж «Тантри» потребує розум капітана, а страждання позбавляють Ерга раціональності та логічності рішень. Чоловік все ж таки одразу після початку сеансу зупиняє терапію, оскільки зрозумів, що страждання призводять

до розуміння любові, а також вирішив не віддавати свої почуття, навіть якщо вони змушують його неймовірно сильно страждати.

Висновки: В другому розділі ми спробували проаналізувати різноманітні кінострічки жанру наукової фантастики на предмет змалювання людства, його ментальності і соціокультурного аспекту, а також дослідили окремих персонажів обраних кінотворів. Вибір фільмів залежав від вибраних нами піджанрів (кіно про космічні мандри, контакти з інопланетянами та роботами, а також утопії та антиутопії), а самі кінострічки відрізнялись між собою часовим періодом і країною, в яких були створені ті чи інші фільми, а також сюжетними лініями та ідейним навантаженням.

Висновки

В нашій дипломній роботі було охарактеризовано ключові моменти в історії розвитку науково фантастичного кіно. Цей жанр в кіно бере свій початок майже одразу після виникнення самого кінематографу в 1895 році. Родоначальником наукової фантастики в кіно стає французький режисер Жорж Мельєс, і одразу опісля створення режисером «Подорожі на Місяць» в 1902 році, жанр наукової фантастики продовжував розвиватись протягом всього 20-21 століття, хоча свій успіх та популярність серед кінематографістів і глядачів він отримував поступово та поетапно.

Окрім цього, було визначено тенденції в історії зображення майбутнього та фантастичного світу в науково-фантастичних кінострічках. Те, як зображувалися різноманітні світи в фільмах цього жанру, було напряду пов'язане з соціальною, політичною та економічною ситуацією. Так, у вищезгаданий період 30-тих – 40-х років 20 століття, у зв'язку з Великою депресією та Другою світовою війною, кіно транслювало реалістичні настрої людей, тому найпоширенішими тематиками, які знаходили своє відображення в фантастичних фільмах, були загрози та апокаліптичні мотиви.

Ми також проаналізували ряд науково фантастичних кінострічок в контексті зображення людини та факторів, що пов'язані з поняттям людського в цих фільмах, і ми зараз спробуємо окреслити це відображення в загальних рисах.

На нашу думку, найголовніше, що слід зазначити про образ людини в науково фантастичному кінематографі — те, що розуміння того, хто така людина, витікає з бінарності «людина-інша істота», що зображується в більшості досліджених нами фільмів. Такими опозиціями є: «людина-реплікант» («Той, що біжить по лезу»), «людина-фантом» («Соляріс»), «людина-робот» («Ex machina»), «дисидент-учасник Матриці» («Матриця»). Розуміння, ким є людина, який її фізичний та психічний стани, тощо, виходять саме з позиції виключення: людина не є реплікантом, і навпаки; людина не є фантомом, а фантом не є людиною, і т.д.

Говорячи про соціокультурну сферу життя, то людина в науково фантастичних фільмах перебуває в високорозвинених просторах, що сповнені різноманітними технологіями та можливостями. Людина тяжіє до дослідження чогось нового та покращення свого життя («Інтерстеллар», «Туманність Андромеди», «Космічна одісея 2001 р.», «Соляріс»). Якщо говорити про фільми-утопії, то в таких фільмах зображуються два світи: один «ідеалізований», але контрольований соціальними правилами, тоді як інше середовище сприймається як «неправильне» і зневажається «правильним» світом, але в ньому відсутні контроль та необхідність дотримуватись правил та законів. Герої фільмів-антиутопій проживають в ідеальному світі, але в певний момент дізнаються про життя поза межами свого буття. В антиутопійних кінострічках, які ми аналізували, персонажі все ж таки обирають цей другий світ, але ці рішення не приймаються з легкістю, і на героїв, які бажають змінити своє попереднє життя, чекають небезпеки та проблеми від системи.

Ми хочемо також окремо розглянути ставлення до жінок-героїнь науково фантастичних кінострічок, що транслюється в цих фільмах. Жінка в кінотворах цього жанру зображується сильною, впливовою та незалежною, але як тільки глядач вперше знайомиться з головними героїнями, то йому одразу вказують на її можливу слабкість. Нашу тезу ми підтвердимо сценами з двох проаналізованих нами кінострічок: «Матриця» та «Інтерстеллар».

Головною героїнею першого фільму є Трініті, членкиня руху дисидентів та одна з ключових фігур в цьому руху. Глядачі знайомляться з жінкою вже в першій сцені фільму, коли вона намагалась контактувати з Нео в приміщенні, яке оточила поліція. На це місце прибуває агент Сміт і дає розпорядження командирю наряду поліції покинути це місце, оскільки він сам зможе розібратись з Трініті, на що працівники патрулю відповідають, що точно зможуть справитись з однією жінкою, але як тільки агент Сміт вривається в кімнату, в якій перебуває Трініті, між ним та героїнею починається запекла битва, в якій жінці з успіхом вдалось врятуватись.

Якщо з говорити про «Інтерстеллар», то доречно розглянути сцену, в якій вперше з'являється героїня Амелії Бренд – ми зустрічаємо жінку у відділенні

NASA, в яке випадково потрапляє Купер та його донька. Як тільки Амелія привіталась з героями та представилась професоркою, головний персонаж одразу їй відповідає, що така красива та симпатична жінка не може працювати на такій роботі.

Таким чином, можна побачити, що під час першого знайомства кіноглядачів з героїнями фільмів, цих жінок, їхні вміння та знання одразу ж знецінюються, пояснюючи це тим, що вони жінки, але потім героїням вдається продемонструвати свою фізичну та ментальну силу, і вони стають ключовими в розвитку сюжетних ліній.

Завершуючи, ми також хочемо розглянути образ іншої істоти, що в науково фантастичних фільмах протиставляється людині, та ставлення людини до цього «іншого». Слід почати з того, що людина в більшості випадків зображується як домінуюча над «іншим», навіть якщо це панування не одразу виявляється (як це було до прикладу в «Космічній одиссеї 2001 р.», коли Боумен, розуміючи, що знаходиться під контролем HAL 9000, раптово усвідомлює свою перевагу над штучним інтелектом, що проявляється у фізичних можливостях). В якості прикладу можна згадати «Той, що біжить по лезу» та реплікантів, які сповнені міцності і сили, але які підкорюються людині, виконуючи «чорну роботу», та можуть бути знищені людськими руками. Таким чином, можна сказати, що людина в науково фантастичному кінематографі доволі часто зображується могутньою і такою, що може контролювати та керувати життям «інших» (хоча також можна згадати про такий фільм-виняток в нашому дослідженні, як «Ex machina», в якому фінал дещо відмінний – машина перемагає над людиною).

«Інший», який потрапляє в середовище людей, поступово має асимілюватись та прийняти закони людського життя, яке є домінантним, але це не уподібнює його до людей (напр., Е.Т. в «Іншопланетянині» Стівена Спілберга), хоча є винятки у вигляді Клаату, головного героя фільму «День, коли Земля зупинилась», та Глоуса, героя «Прибульця», які зовнішньо схожі на людей, і яких через це сприймають як справжніх людей.

Фільмографія

1. «Космічна одісея 2001 року», 1968 р., Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick Productions
Автори сценарію Артур Кларк, Стенлі Кубрик
Режисер Стенлі Кубрик
Оператор Джефрі Ансуорт
Художник Джон Хьослі
Композитори Ріхард Штраус, Арам Хачатурян, Дьордь Лігеті і Йоганн Штраус
У ролях: Кір Дуллі, Гарі Локвуд, Вільям Сільвестр
2. «Соляріс», 1972 р., Мосфільм
Автори сценарію Андрій Тарковський, Фрідрих Горенштейн
Режисер Андрій Тарковський
Оператор Вадим Юсов
Композитор Едуард Артем'єв
У ролях: Донатас Баніоніс, Наталія Бондарчук, Владислав Дворжецький, Юрій Ярвет, Анатолій Солоніцин, Микола Гринько
3. «Інтерстеллар», 2014 р., Paramount Pictures, Warner Bros., Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions
Автори сценарію Крістофер Нолан, Джонатан Нолан
Режисер Крістофер Нолан
Оператор Гойте Ван Гойтема
Композитор Ганс Ціммер
У ролях: Меттью Макконехі, Енн Гетевей, Джессіка Честейн, Метт Деймон, Тімоті Шаламе
4. «День, коли Земля зупинилась», 1951 р., 20th Century Fox
Автор сценарію Едмунд Г. Норт
Режисер Роберт Вайз
Оператор Лео Таве
Композитор Бернارد Херрманн
У ролях: Майкл Ренні, Патріція Ніл, Г'ю Марлоу, Френсіс Бав'єр
5. «Прибулець», 1978 р., Київська кіностудія ім. О. П. Довженка

Автори сценарію Євген Шатько, Леонід Биков

Режисер Леонід Биков

Композитор Георгій Дмитрієв

Художники Ю. Лемєшев, А. Досенко, С. Бржестовський

У ролях: Л. Биков, А. Топчіян, Г. Польських, Г. Георгіу, І. Дмитрієв

6. «Іншопланетянин», 1982 р., Universal Pictures, Amblin Entertainment

Авторка сценарію Мелісса Меттісон

Режисер Стівен Спілберг

Оператор Аллен Дав'ю

Композитор Джон Вільямс

У ролях: Генрі Томас, Ді Воллес Стоун, Дрю Беррімор

7. «Той, що біжить по лезу», 1982 р., Warner Bros.

Автори сценарію Філіп Дік, Хемптон Фенчер, Девід Уебб Піплз

Режисер Рідлі Скотт

Оператор Джордан Кроненвет

Композитор Вангеліс

У ролях: Гаррісон Форд, Шон Янг, Рутгер Хауер, Деріл Ханна

8. «Матриця», 1999 р., Silver Pictures

Авторки сценарію сестри Вачовські

Режисерки сестри Вачовські

Оператор Білл Поп

Композитор Дон Дейвіс

У ролях: Кіану Рівз, Лоуренс Фішборн, Керрі-Енн Мосс, Г'юго Вівінг

9. «Ex Machina» («Із машини»), 2015 р., Universal Pictures

Автор сценарію Алекс Гарленд

Режисер Алекс Гарленд

Оператор Роберт Харді

Композитори Джефф Берроу, Бен Салісбері

У ролях: Домналл Глісон, Оскар Айзек, Алісія Вікандер

10. «Метрополіс», 1927 р., UFA

Автори сценарію Фріц Ланг, Теа фон Гарбоу

Режисер Фріц Ланг

Оператори Карл Фройнд, Гюнтер Ріттау, Вальтер Рутман

Композитор Готтфрід Гуперц

У ролях: Альфред Абель, Бріджит Гельм, Густав Фреліх, Рудольф Кляйн-Рогге

11. «451 градус за Фаренгейтом», 1966 р., Anglo Enterprises, Vineyard Film Ltd.

Автори сценарію Франсуа Трюффо, Жан-Луї Рішар

Режисер Франсуа Трюффо

Оператор Ніколас Роуг

Композитор Бернанд Херрманн

У ролях: Оскар Вернер, Джулі Крісті, Сиріл К'юсак

12. «Туманність Андромеди», 1967 р., Київська кіностудія ім. О. П. Довженка

Автори сценарію Володимир Дмитревський, Євген Шерстобитов

Режисер Євген Шерстобитов

Оператор Микола Журавльов

Композитор Яків Лапинський

Художник Олексій Бобровников

У ролях: Сергій Столяров, Вія Артмане, Микола Крюков, Тетяна Волошина,

Ладо Цхваріашвілі

Список використаних джерел

1. 2019 Yearly Box Office Results [Електронний ресурс] // Box Office Mojo. – 2019. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2019&p=.htm>.
2. 25 Films Added to National Registry [Електронний ресурс] // The New York Times. – 1994. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.nytimes.com/1994/11/15/movies/25-films-added-to-national-registry.html>.
3. Alexander D. Fact or Science Fiction: How Accurate Are Some of Hollywood’s Most Iconic Sci-Fi Films? [Електронний ресурс] / Donovan Alexander // Interesting Engineering. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://interestingengineering.com/fact-or-science-fiction-how-accurate-are-some-of-hollywoods-most-iconic-sci-fi-films>.
4. Beck J. American Visual Cultures / J. Beck, D. Holloway. – London: Continuum International Publishing Group, 2005. – 364 с.
5. Braukman S. Out of This World [Електронний ресурс] / S. Braukman, J. Maderer. – 2018. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.news.gatech.edu/features/out-world>.
6. Chambers A. Movies and scientific accuracy [Електронний ресурс] / Amy Chambers // Microbiology Society. – 2017. – Режим доступу до ресурсу:
<https://microbiologysociety.org/publication/past-issues/microbiology-in-popular-culture/article/comment-movies-and-scientific-accuracy.html>.
7. Encyclopedia of Science Fiction [Електронний ресурс] / J.Clute, D. Langford, P. Nicholls, G. Sleight – Режим доступу до ресурсу:
<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/cinema>.
8. Gilks M. Science Fiction: The Literature of Ideas [Електронний ресурс] / M. Gilks, P. Fleming, M. Allen // The Writer. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.writing-world.com/sf/sf.shtml>.
9. Hendershot C. Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films / C. Hendershot., 1999. – 163 с.

10. Hinton K. *Introducing Invasion of the Body Snatchers* / Kerry Hinton. – New York: Rosen Publishing Group, 2007. – 48 с.
11. Ном М. 10 Reasons why 2001: A Space Odyssey stands as the best Sci-Fi movie ever made [Электронный ресурс] / Mark Ном // Memeburn. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <https://memeburn.com/2015/11/10-reasons-why-2001-a-space-odyssey-stands-as-the-best-sci-fi-movie-ever-made/>.
12. Matthews M. *1950s Science Fiction Films and 9/11: Hostile Aliens, Hollywood, and Today's News* / M. E. Matthews., 2007. – 163 с.
13. McGranaghan M. 15 Things You Didn't Know About Ridley Scott's Alien [Электронный ресурс] / Mike McGranaghan // ScreenRant. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <https://screenrant.com/alien-ridley-scott-1979-trivia-facts/>.
14. Pendreigh B. John Chambers: Make-up master responsible for Hollywood's finest space-age creatures [Электронный ресурс] / B. Pendreigh // The Guardian. – 2001. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.theguardian.com/news/2001/sep/07/guardianobituaries.filmnews>.
15. Radner H. *Swinging Single: Representing Sexuality in the 1960s* / H. Radner, M. Luckett. – Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999. – 378 с.
16. Rhodes M. The Amazingly Accurate Futurism of 2001: A Space Odyssey [Электронный ресурс] / Margaret Rhodes // Wired. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.wired.com/2015/08/amazingly-accurate-futurism-2001-space-odyssey/>.
17. Roemer K. *Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias* / К.М. Roemer. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
18. Shermer M. *The Borderlands of Science: Where Sense Meets Nonsense* / M. Shermer., 2001. – 368 с.
19. Stableford B. *Science fiction before the genre* / B. Stableford. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

20. Weaver, James B. Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions / James B. Weaver, Ronald C. Tamborini. — Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
21. Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране [Электронный ресурс] / Н. Абрамов. – 1971. – Режим доступа до ресурсу: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Abramov.html>.
22. Айснер Л. Демонический экран / Лотте Айснер. – Москва: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с.
23. Бодрийяр Ж. Система вещей. Мета- и дисфункциональная система: гаджеты и роботы [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр – Режим доступа до ресурсу: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3496/3501#t69>.
24. Брандис Е. Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире [Электронный ресурс] / Е. Брандис. – 1977. – Режим доступа до ресурсу: http://www.fandom.ru/about_fan/brandis_10.htm.
25. Брюховецька Л. І. Своє/рідне кіно Леоніда Бикова / Л. І. Брюховецька. – Київ: Редакція журналу "Кіно-Театр", Видавництво "За друга", 2010. – 340 с.
26. Верещагина Н. В. Роботы, искусственный интеллект, восстание машин: мифология НТР и научная фантастика / Н. В. Верещагина // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право / Н. В. Верещагина., 2016.
27. Довженко О. П. В глубинах космосу [Электронный ресурс] / Олександр Петрович Довженко – Режим доступа до ресурсу: <https://www.rulit.me/books/v-glibinah-kosmosu-read-503423-1.html>.
28. Зезюлько А. В. "Киберпанк" как феномен духовной жизни / А. В. Зезюлько // Научная мысль Кавказа / А. В. Зезюлько., 2012. – С. 144–147.
29. История космоса в кино за 23 минуты [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=T1jIEJ7VjUQ>.

30. Караваев Д. «Солярис»: закон нравственной гравитации / Дмитрий Караваев. – Москва: Живая история. – 2017.
31. Разлогов К. Э. Утопия и антиутопия в мировом кинематографе / К. Э. Разлогов // Международный журнал исследований культуры / К. Э. Разлогов., 2012. – С. 112–115.
32. Ревич В. А. О кинофантастике / В. А. Ревич // Экран. 1967-1968 / В. А. Ревич., 1968. – С. 82–86.
33. Сахно О. В. "Міг би працювати сто літ, коли б не заважали...": О. Довженко і радянський кінематограф / О. В. Сахно. // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – 2016. – №46.
34. Скуратівський, В. та Охіда, О. (2019). Автор та авторське у кінематографі України 60-70-х років першої половини 80-х років ХХ століття. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.42-49.
35. Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» [Электронный ресурс] / А. Тарковский – Режим доступа до ресурсу: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html>.
36. Теплиц Е. История киноискусства / Ежи Теплиц. – Москва: Прогресс, 1973. – (4).
37. Фридман К. «Космическая Одиссея» Кубрика. Форма и идеология в фантастическом кино / Карл Фридман // Фантастическое кино. Эпизод первый: сборник статей / Карл Фридман. – Москва: Новое литературное обозрение, 2007.
38. Шмулевич Э. Вечное возвращение мифа (на примере жанра научной фантастики в кино) [Электронный ресурс] / Э. Шмулевич – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/vechnoe-vozvrashchenie-mifa-na-primere-zhanra-nauchnoy-fantastiki-v-kino/viewer>.

Додатки



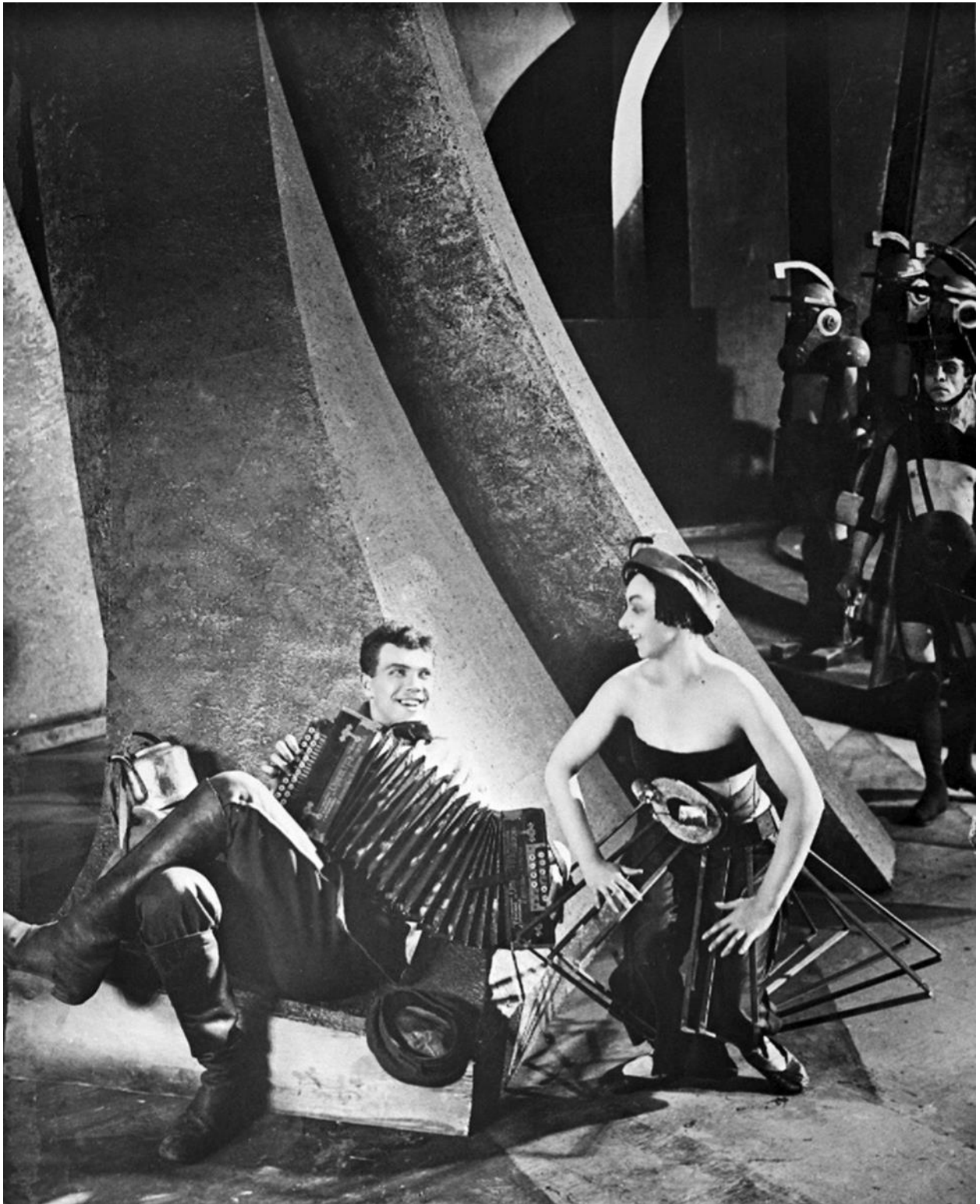
Додаток 1: кадр з фільму Жоржа Мельєса «Подорож на Місяць» (1902 р.), на якому зображено, як космічний корабель потрапляє в око Місяця, що має обличчя.



Додаток 2: ілюстрації з результатом використання стопкадру Жоржом Мельесом задля показу трансформації парасольки у гриб в фільмі «Подорож на Місяць» (1902 р.).



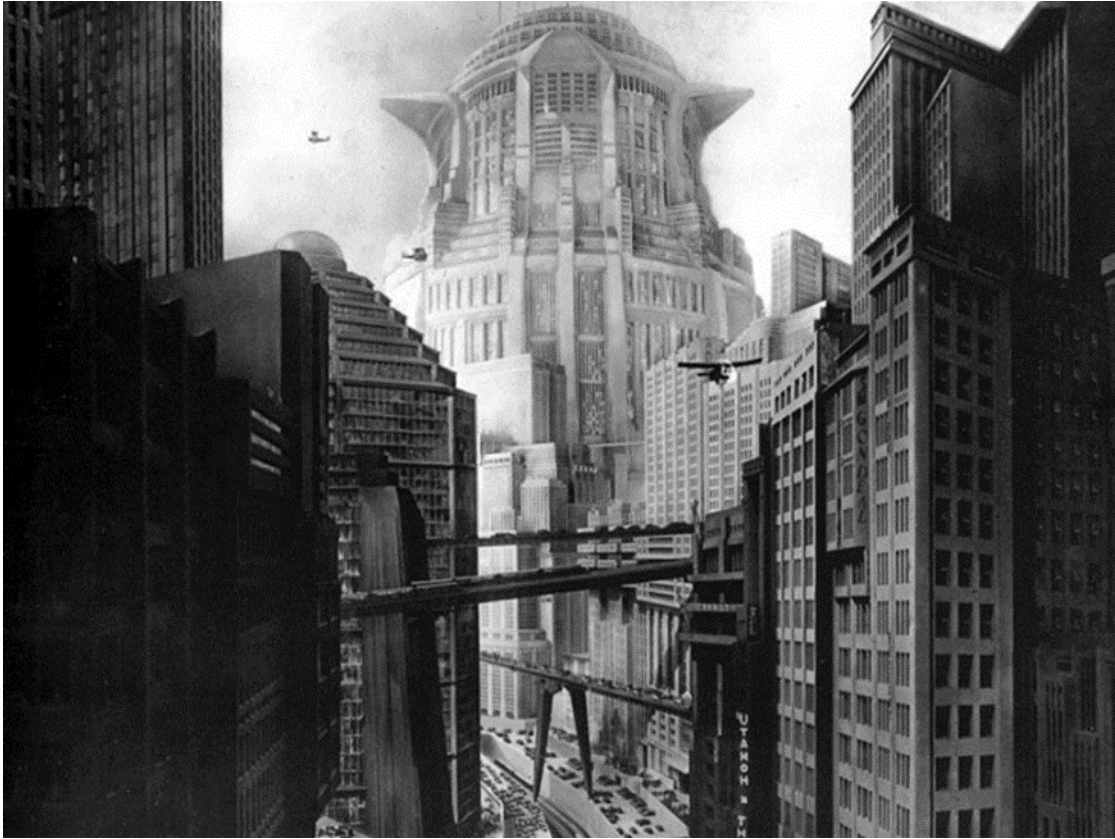




Додаток 3: кадри з фільму «Аеліта» (1924 р.), на яких зображено марсіанські декорації та костюми, що були створені Віктором Сімовим, Ісаком Рабіновичем та Олександром Екстер. Основним джерелом натхнення для митців під час створення декорацій та костюмів був конструктивізм.



Додаток 4: кадри з фільму «Планета мавп» (1968 р.), на яких можна побачити накладний макіяж, що був вдосконалений Джоном Чемберсом.



Додаток 5: кадр з фільму «Метрополіс» Фріца Ланга, що був створений в 1927 р. (зверху) та картина Пітера Брейгеля Старшого «Вавилонська вежа», що була створена в 1563 р. (знизу)







Додаток 6: кадри з фільму «451 градус за Фаренгейтом» Франсуа Трюффо (1966 р.)