

## КОНЦЕПТ НАДЛЮДИНИ У КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЯХ РОМАНУ С. ЛЕМА „СОЛЯРІС”

*Окреслюється інтертекстуальне тло втілення концепту надлюдини у кінопрочитаннях роману С. Лема „Соляріс”, зокрема зорієнтованість кіноінтерпретацій на символічний простір певних культур. Приділено увагу антропологічному моделюванню в кінотлумаченнях, що використовує біблійну алюзійність, образно-ідейні ремінісценції російської класичної літератури, контамінацію елементів масової та елітарної культур англомовного світу. Аналізується взаємодія кіноінтерпретацій роману.*

**Ключові слова:** інтерпретація, наукова фантастика, інтертекстуальність, діалог культур.

Взаємодія культур у сучасному світі не в останню чергу реалізується як діалог мистецтв. Інтерпретування світу, яке пропонує художня література, часто на шляху до реципієнта супроводжується інтермедіальними доповненнями, тлумаченнями, співвіднесеннями. К. Хмелецькі (Chmielecki) говорить про „формування медіапростору, що вступає в діалог та процес взаємообміну з реальною дійсністю” [18, с. 17]. Актуальність звернень літературознавства до міжмистецької взаємодії вмотивована неможливістю проминути в інтерпретації творів мистецтва слова нашарувань культурного багатоголосся, адже „горизонт сучасного втягнуто до процесу безперервного формування” [3, с. 284].

Важливим різновидом інтерпретації літератури постає кіноверсія художнього твору, однак складність такого перекладу полягає не лише у потребі перекодувати вербалізований текст на мову візуальних знаків. Взаємопереходи і взаємопрочитання поміж витворами мистецтва слова та творами тих мистецтв, що призначені для зорової рецепції, – явище закономірне. Ю. Лотман окреслював це явище так: „словесні мистецтва, поезія, а згодом і художня проза прагнуть із матеріалу умовних знаків побудувати словесний образ... <...> Одночасно відбувається і протилежний процес: малюнком, який за своєю знаковою природою не створений для того, щоби слугувати засобом *оповіді*, людина постійно намагається розповідати” [8, с. 294]. Значно більше можливостей для інтерпретації художньої літератури пропонує мистецтво кіно, яке, на противагу статичному живопису, витворює структури, співвідносні з вербальними конструкціями.

Візуальна інтерпретація тексту особливо важлива для представлення фікційного універсуму. „Зображенню найвищою мірою властивий неподільний зв’язок з його світом” [3, с. 139]. Реалізація у

кінотексті художніх образів літературного твору актуалізується не лише спробою „відображення” текстових реалій, а й заповненням текстових лакун, що приводить до розгортання широкого алюзійного тла. Відтак персонажі певного тексту можуть співвідноситися з образною площиною традицій, що може спричинити як посилення багатозначності образу, так і „накладання” на нього певних культурних матриць.

У цій статті маємо за мету окреслити розгортання образної системи персонажів у кінотлумаченнях роману „Соляріс” відомого польського письменника-фантаста С. Лема в певних культурних площинах, що адаптують дійсність фікційного світу до усталених сенсових зв’язків, не вмотивованих текстом. Зокрема, важливе приділення уваги розгортанню в кіноінтерпретаціях образу-концепту надлюдини, яке пов’язане з розлогою інтертекстуалізацією, в тому числі і з присутністю мотивів однієї кіноверсії в іншій.

Л. Генералюк, визначаючи суть образу-концепту, акцентує такі особливості: „він поєднує асоціативну природу образу, поняття, перенесеного в літературу з образотворчого мистецтва, для якого характерні пластичність, метафоричність, парадоксальність, багатозначність і недомовленість, а також здатність викликати відповідні враження й емоції та властивості концепту, ... акцентуючи ментальний, поняттєво-логічний досвід реципієнта в межах певної культури” [4, с. 470]. Концепт надлюдини, що актуалізується в кіноінтерпретаціях твору Лема, набуває особливої алюзійної насиченості, оскільки до його формування долучаються співвіднесення із образними системами різних видів мистецтва.

Польський фантаст у романі „Соляріс”, як і в переважній більшості свого художнього доробку, не ставив за мету моделювати надлюдину, адже йшлося про конструювання ситуації пізнання феномена, якого до антропологізованої схеми підвести не можна у принципі. Втім, проблемою образу надлюдини Лем теоретично цікавився. Зокрема, в одному з розділів теоретичної праці „Фантастика і футурологія” („Людина і надлюдина” [7, с. 297-322]) він розглядав декілька варіантів присутності надлюдини у науковій фантастиці – від крайнощів масової відміни гатунку, тобто супермена родом із коміксів, до антропологічного моделювання проблематики „Існування, Пізнання, Обов’язку” [7, с. 309]. Втім, Лема цікавив насамперед інтелектуальний вимір виходу понад „людський” рівень, який для science-fiction проблематичний у самій своїй суті. За Лемом, легко показати гіперобдаровану дитину, що дорівнює здібностями дорослим талантам, однак що має робити з репрезентацією геніальності дорослих надлюдей „автор, будучи далеко не генієм” [7, с. 298], водночас „авторам надто вже шкода „над-розуму”, і з цією властивістю супермена вони розлучатися не бажають” [7, с. 317].

У. Еко проблему надлюдини розкриває на зіткненні масової та елітарної відмін культури, згадуючи при цьому тезу, що „надлюдина спочатку була зліплена у романах-фейлетонах, а вже звідти

перекочувала у філософію” [17, с. 217]. Саме у масовій культурі Заходу закріпився своєрідний „міф супермена”, де герой „повинен якнайбільшою мірою втілювати ту потребу в силі, яку звичайний громадянин відчуває, але не може реалізувати” [17, с. 177]. Звідси самоототожнення типового читача масової літератури, що його „замучили комплекси та зневажають ближні” [17, с. 178], зі стереотипним „перевтіленням” пересічної особистості у стереотипну фігуру надлюдини. Недарма ж, попри теоретично необмежені можливості героя-надлюдини, супермен зазвичай діє у замкненому, мінімалізованому просторі, проблематика зводиться до протиставлення добра і зла, де добро зображається як благодійна акція [17, с. 204], а „єдина форма, у якій виявляє себе зло – це зазіхання на приватну власність” [17, с. 203]. Шаблон надлюдини такого формату перенісся в кіно, де він часто змінював національність за незмінності функції [15, с. 79]. Розібратися ж, на чьому боці істина, у масовій кінофантастиці досить нескладно: „перемога не лише єдина мета, але і критерій правоти героя” [15, с. 79]. Упізнавані фантастичні штампи часто асоціюються із фантастикою загалом, а це вже породжує низку інтерпретативних проблем, а саме появу елементів масової культури у високохудожніх творах science-fiction.

На порубіжжі власне літературознавчих досліджень та кінознавчих студій одразу помітно, що дослідники кіно приписують конкретному літературному тексту ряд стереотипів. Так, М. Туровська, аналізуючи фільми А. Тарковського „Соляріс” та „Сталкер” (інтерпретації творів С. Лема та братів Стругацьких), послуговується щодо текстів окресленнями на зразок: „дія роману... тяжіє до ще одного „тривіального жанру” – роману таємниць і жахів” [13, 78] (Соляріс), або ж „легко підсумовувати: супермен, авантюрист, бандит – у жодному випадку не герой Тарковського” [13, 128]. Про жорстоку розправу Тарковського-інтерпретатора з неіснуючими суперменами далі говоритимемо здебільшого на прикладі кіноверсії твору С. Лема, оскільки нас обмежують рамки статті.

Отож нас цікавитимуть такі кіноверсії роману „Соляріс”: дві радянських (телевистава 1968 року – постановка Б. Ніренбурга та фільм А. Тарковського 1972) і американська (режисер С. Содерберг, 2002 рік).

Телевистава Ніренбурга починається фразою: „Йшов 487 день польоту”. Творці двох наступних кіноінтерпретацій роману „Соляріс” не будуть дотримуватися співвіднесень із текстом у визначенні масштабів фікційного хронотопу, пропонуючи персонажам гіперболізовану легкість переміщення. Незначна на перший погляд деталь (у книзі лише побіжно згадується масштаб відстаней („Я не для того сюди летів шістнадцять місяців, щоб подивитись, як ви розігруєте комедію” [4, с. 42]) багато важить для розстановки акцентів у кіноверсії. Довільність в оперуванні часопросторовими параметрами приводить у Тарковського і Содерберга до ситуацій, коли від головного героя залежить доля Станції, що певною мірою є символом Землі (у

версії 72 року таке зіставлення особливо сильно акцентовано). Зоряний шлях в екранному вимірі не лише займає всього мить екранного часу, він втрачає і сенсові наповнення. За таких обставин герой виступає своєрідним передвісником загибелі символічної Землі (Кельвін у виконанні Д. Баніоніса так і говорить: „йдеться про ліквідацію Станції, мене, власне, для цього сюди й послано”). Есхатологічні мотиви послаблюються у Тарковського „введенням” головного героя поза лінійний час фабули, у Содерберга „кінець світу” контамінується з міфологічною циклічністю – один із варіантів часу замикається в коло. До майже безнадійного очікування і віри „у те, що час жорстоких див ще не минув” [4, с. 198], до передчуття часу, а не його звершення, фінал твору доводить лише Ніренбург, і його Кріс у виконанні В. Ланового постає найбільш близьким першотекстовому варіантові. Та й загалом персонажі у телевіставі роковуються перед глядачем співвимірно із текстовими першовзірцями, хоча інколи дається взнаки вплив радянської фантастики. Так, фрагмент, коли Харі під конвоєм учених добровільно йде на загибель, співвідноситься зі спародійованим Стругацькими стереотипом *science-fiction*, де у „Світі Гуманної Уяви” [11, с. 192] всі настільки доброзичливі, що навіть лейтенанти, які кудись тягнуть традиційного шпигуна-шкідника мають „втомлені, але добрі очі” [11, с. 188].

Однак уже в кіноінтерпретації Тарковського складна метафорика концепту надлюдини настільки акцентується, що дослідники творчості режисера сприймають її як неминучу ознаку жанру. Так, Н. Хренов стверджує, що „Твори в жанрі фантастики важко уявити без героя-надлюдини. Останній легко вгадується у літературних першоджерелах таких фільмів, як, наприклад, „Соляріс” і „Сталкер” [16, с. 618]. Д. Салинський у ґрунтовному дослідженні „Кіногерменевтика Тарковського” також займає упереджену позицію щодо творчості Лема, зокрема й екранізованого роману „Соляріс”. Так, він доходить висновку, що масштаби трагедійності в кінофільмі перевищують „знижену” концепцію книги, позаяк у Тарковського простежується трагедія „Творця, що страждає від того, що його творіння виявилися не такими довершеними, якими були задумані”, там же мовиться про „болісне усвідомлення Богом гріховності створеної ним людини”, тоді як у романі Лема, мовляв, усього лише „йдеться про Бога-дитину” [10, с. 201]. Оминувши увагою те, що текстові роздуми навколо можливості асоціювання Океану з певними проявами божественної сутності є лише варіаціями обширу гіпотез про сутність „речі-в-собі”, Салинський доходить висновку, що кіноінтерпретатор „зрозумів усе серйозніше” [10, с. 201], ніж автор першотвору, а Океан зводиться до „метафори Бога” [10, с. 202]. Варто згадати в такому контексті думку самого Лема, який, аналізуючи у „Фантастиці та футурології” шерг текстів *science-fiction*, згадував і власний роман „Соляріс”. У розповіді про Океан як цікавий мисленневий експеримент, Лем, перерахувавши феномени, що відображають „нормальну активність” гіганта, говорить, що „у нас немає бодай якихось культурних понять, які можна було б

приписати згаданим явищам, і водночас своєрідність цих феноменів наче натякає на те, що йдеться про вияв діяльності, що несе певний сенс, який просто весь час залишається недоступним для людини” [7, с. 398]. Нашарування розмаїтих версій того, чим є мешканець планети „Соляріс”, безсиле розкрити його сутність, одна з них відкидається своїм автором, Кельвіном, уже в момент поставання, зате провокує розлогий алюзійний простір: „Планета захоплена якимсь велетенським дияволом, який задля своєї сатанинської забави підсовує членам наукової експедиції коханок!” [4, с. 71] (в оригіналі більше того – суккубів [19, с. 86]). Проте для Салинського текст виступає як явище зі зниженою значущістю, відтак і „Лема занадто багато розмірковує про книги... Незвично багато як на фантастичний роман” [10, с. 260], і перенесення на перший план любовної теми бачиться неминучим (позаяк це „космогонічний принцип: Бог є любов” [10, с. 261]). „Реалістичність” текстового втілення гіпотез Лема за такого ракурсу інтерпретування поступається „метафізичності” кінотлумачення, бо ж логіка є „чимось, що не стосується суті світу, а звідси й не має права на існування” [10, с. 153]. Тому й не дивно, що Салинський захоплюється бібліотекою з кінотексту, яка більше нагадує музей і скерована в русло земної культури, а от в Лема підбір книг стосується власне соляристики – „І це насторожує” [10, с. 259].

Феномен соляріанських „двійників” у Тарковського „прив’язаний” до концепту надлюдини. У версії Ніренбурга „гостя” Гібаряна зредукована до тіні, в кіноверсії роману „Соляріс” 1972 року фантоми з’являються „масово”, хоча це ще не свідчить про суголосність образів першотвору та інтерпретацій. Так, „Сарторіус, тип жахливо офіційний і впертий, найімовірніше, має якусь дитину” [5, с. 797]. Тарковський чомусь проминув усі текстові відсилання до образу дитини („квапливий тупіт маленьких ніжок, начебто за дверима поспіхом бігала дитина” [4, с. 41], „дзвінкий дитячий сміх” [4, с. 44]), актуалізувавши натомість побіжне припущення Кельвіна про „гостя” Сарторіуса, котрий „за своєю природою не такий кмітливий, як гість Снаута. На мить в моїй уяві постав образ якогось кретина-карлика” [4, с. 99]. В епізоді з вибіганням сарторіусового фантому в коридор не лише виявляється деестетизація художнього простору, а й черговий раз підкреслюється знецінення „наукового дискурсу”, який для Тарковського ототожнюється із чимось зайвим, надлишковим. Недаремно ж у кінотексті пафосна бесіда Сарторіуса і Кельвіна так різко обривається незакінченим висловлюванням першого. Загалом цей діалог при знайомстві персонажів цікавий саме в антропологічному ракурсі. Сутичка біля дверей („А ви й справді під підозрою, Сарторіусе!” [4, с. 43]) у фільмі замінена обміном реплік на кшталт: „Тепер слід думати лише про обов’язок. – Перед ким? – Перед істиною. – Значить, перед людьми. – Ви не там шукаєте істину”. Для Кельвіна істина вже мислиться як власне людський вимір, а в подальшому розвитку сюжету антропоцентричні акценти лише посилюватимуться. Згадана розмова певною мірою продовжує інший

діалог, що розгортався на Землі між Крісом і Бертоном (зрозуміло, що в текстовому хронотопі персонажі не могли бути його учасниками, однак в інтерпретації Тарковського такі „вставки” не поодинокі). У тій бесіді Кріс ще вживав фрази на зразок „Мене цікавить істина, а ви прагнете зробити з мене упередженого послідовника”, та вже від початку перебування на планеті Соляріс головний герой починає „перевтілюватися”. На місці відстороненого і наділеного особливими повноваженнями щодо Станції науковця, вивищеного понад людські переживання, постає типовий персонаж-страдник російської літератури, якому лише щире каяття у всьому вчиненому допоможе відновити душевний спокій та забути про всі прикрощі оточуючої реальності (в аналізованому фільмі й сама „реальність” фікційного світу затратиться у фіналі, бо ж герой порине в замкнений світ ілюзорного дому). Інша справа, що Лем стверджував: „я прагнув усунути всі шляхи розуміння, що вели до персоніфікації Істоти, якою є солярійський океан” [5, с. 792].

Зрештою, якщо Хренов обґрунтовує ототожнення екіпажу станції з „двійниками” Заратустри, здатними відректися від звичних людських цінностей” [16, с. 618], а потім згадує, вже щодо „Жертвопринесення” Тарковського, розмову ніцшеанського Заратустри з карликом [16, с. 625], видається можливим, що карлик замість дитини обраний не випадково, адже самоповтори у кінофільмах Тарковського нагадують вислів Т. Адорно: „Незліченні художні твори страждають від того, що репрезентують себе як процес постійного становлення, невинних змін та розвитку, а проте й далі лишаються позачасною послідовністю завжди-того-самого” [1, с. 177].

Про вплив творчості Ф. Достоевського на кінодискурс Тарковського можемо лише побіжно згадати, обмежені рамками статті. Навіть Лем відчував присутність інтертексту Достоевського – „я і сказав це Тарковському під час суперечки, – він узагалі зняв не „Соляріс”, а „Злочин і кару” [6, с. 181]. (Спогад Кельвіна про Гері, яким скористався Океан, по суті не міг бути злочинним, хоча й залишився як „осад в пам’яті” [5, с. 797]). Звідти ж виводиться і „звичний сьогодні для глядачів Сталкер-богошукач” [10, с. 293]. Борис Стругацький згадує про труднощі написання сценарію для фільму Тарковського „Сталкер” (за книгою А. і Б. Стругацьких „Пікнік на узбіччі”): Тарковський „бачив реальний світ інакше, ніж ми, вибудовував свій фікційний світ майбутнього фільму інакше, ніж ми...” [12, с. 644]; „кінофільм – це вотчина саме режисера, його дитя, його територія, де сценарист виступає хоча й творчим, та всього лише найманим робітником” [12, с. 646]. Якщо вже авторам літературного першотвору довелося при написанні сценарію змінити власний текст до невпізнання, невидовижу, чому Лем з усіх кіноінтерпретацій своїх творів позитивно оцінив тільки фільм Вайди, де написаний фантастом сценарій режисер переробити просто не зміг – перекомбінування фрагментів призвело б до втрати значеннєвої єдності.

Що стосується третьої хронологічно кіноінтерпретації роману „Соляріс”, тут розгортається одразу дві алюзійні лінії концепту надлюдини. З одного боку, у фільмі, що позиціонувався як „серйозна” фантастика з філософським ухилом, надмір маркерів масової культури. Діалоги кіноперсонажів мало дотичні до Лемового тексту. Зредукувавши Океан до мінімуму (візуалізується лише фонові картинка планети) та прибравши геть соляристику, Содерберг трансформував персонажів-науковців у дійових осіб, що абсолютно не асоціюються з дослідниками Космосу. Цілковита пасивність Снаута в кінотексті пояснюється просто – це лише фантом, „гість” кібернетика, що знищив „господаря” (за текстом, створені Океаном істоти не могли заподіяти фізичної шкоди). У творі Лема взагалі не сказано про те, хто „гостює” у Снаута, сам персонаж лише натякає наратору про те, що фантом не копіює особу, що реально існувала, натомість втілилося щось створене підсвідомістю, давно, „в якусь мить запаморочення, знесилення, безумства” [4, с. 70]. Загалом розмови нагадують бесіди уеллсівських Кейвора та Бедфорда („Перші люди на Місяці”), а точніше, репліки останнього. Коли вже людям зрозуміло, що селеніти – розвинена раса, „вони знають значно більше, ніж ми” [14, с. 154], Бедфорд, який майже випадково став учасником міжпланетної експедиції (допомагав Кейвору виключно з міркувань про заманливі можливості збагачення завдяки ідеям ученого), абсолютно байдуже ставиться до проблеми порозуміння з Іншими: „...мало хто прагне знань заради самого знання. І я не з їх числа, запевняю вас” [14, с. 155] і далі, зауваживши, що „золото тут валяється під ногами, як у нас на Землі залізна руда”, пропонує „повернутися сюди на кулі більших розмірів, зі зброєю та гарматами” [14, с. 156]. Персонаж без зайвих роздумів зчиняє бійню, коли виникають непорозуміння з мешканцями Місяця і з насолодою спостерігає результати своєї несподіваної могутності. Така модель „поведінки в Космосі” неодноразово зустрічалася у фантастиці і після Уеллса, ставши типовою для персонажів масової відміни жанру, проте дивно її спостерігати в інтерпретації роману „Соляріс”. У кіноверсії Содерберга всі учені поведуться так, наче вони теж цілковито далекі від науки люди і щойно в невідомий спосіб їх перенесли в чужий світ, де усім доконечне слід із кимось воювати. Афроамериканка Гордон (колишній текстовий Сарторіус) без особливих зусиль нищить Станцію (котра в романі Лема була настільки захищена, що навіть плазматичні утворення гігантського Океану неспроможні були її досягнути), з незрозумілих причин ліквідує Рею (Гері) і шкодує, що не встигає відправити в небуття Снаута, а точніше його копію, „гостя”. Останній, щоправда, потішав Кельвіна (незадовго до тотальних руйнувань на Станції) надією на те, що Рея та Гордон якимось між собою домовляться, позаяк обидві є жінками. Курс на фемінізацію та політкоректність, який послідовно витримується в американській кіноверсії, на роль надлюдини висуває не стільки головного героя (Кріс у виконанні Дж. Клуні або задивлений у свої жахіття, або обіймає котрусь із

варіантів Реї), скільки саме Гордон, для якої феномени діалогу, розуміння, а врешті і моральність та життя (окрім власного) позбавлені сенсу, натомість у фікційному хронотопі її потенціал руйнацій набуває просто демонічних вимірів. Інші персонажі сприймають деструктивні дії цього монстра в жіночій подобі без особливого опору. Кріс Содерберга натомість дублює Кріса Тарковського, навіть оточення модифікується під проекції версії 1972 р. (мотив дощу, „земне” товариство персонажів).

Стереотипи масової культури громадаються на стереотипах. Лем із гиркотою аналізує, що в американській кінофантастиці „історія повинна або мати happy end, або завершитись космічною катастрофою” [5, с. 795] (залишається додати, що використано обидва варіанти – адже Станція падає на планету). Океан викликає до життя копію Гері (Реї у кіноверсії) „не задля сексу і перспективи спільного життя, що його Кельвін мав би з нею провадити на Станції Солярис, а лише через історію, яка мала на Землі... трагічний фінал” [5, с. 797]. Втім, друга грань інтертекстуальних співвіднесень – поезія Т. Ділана „And Death Shall Have No Dominion”, що в кінотексті і декламується, і представлена візуально, відводить реципієнта ще далі від першотвору, адже лейтмотив безсмертя, який привнесений „ліричним додатком”, суперечить поглядам на проблему вічності, яких дотримуються Лемові персонажі. Зрештою, безсмертя – це ще один обов’язковий атрибут масового варіанта „супермена”.

Відтак, витворений у кіноінтерпретаціях роману С. Лема концепт надлюдини важливий не лише своїм антропологічним наповненням. Це один із випадків, коли „міф звертає нашу увагу також на взаємну асиметрію (крайніх випадків) досвідчування людиною позалюдського” [9, с. 33]. Отже, символічна наповненість кінотексту, що використовує в кожному конкретному випадку чи то біблійну алюзійність, чи образно-ідейні ремінісценції російської класичної літератури, чи контамінацію елементів масової та елітарної культур англомовного світу, підкоряється моделюванню глибоко антропоцентричної візії світу, що у стосунку до тексту Лема, попри мультикультурну насиченість, призводить до сенсових заломів.

1. *Адорно Т.* Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім. П. Тарашук]. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
2. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К. : Наук. думка, 2008. – 544 с.
3. *Гадамер Г.-Г.* Істина і метод / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім. О. Мокровольський]. – К. : Юніверс, 2000. – Т. I. – 464 с.
4. *Лем С.* Солярис / Станіслав Лем ; [пер. з пол. Д. Андрухів]. – Львів : Кальварія, 2005. – 200 с.
5. *Лем С.* Станція „Солярис” // Мой взгляд на литературу / Станіслав Лем ; [пер. с пол. В. Язневич]. – М. : АСТ, АСТ МОСКВА, 2009. – С. 791-799.
6. *Лем С.* Так говорил... ЛЕМ / Станіслав Лем ; [пер. с пол. В. Борисов, В. Язневич] – М. : АСТ, 2006. – 764, [4] с.



7. *Лем С.* Фантастика и футурология : в 2 кн. / Станислав Лем ; [пер. с пол. Е. Вайсброт]. – М. : АСТ, 2004. – Кн. 2. – 667, [5] с.
8. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Юрий Лотман. Об искусстве. – СПб : Искусство-СПБ, 2005. – С. 287-372.
9. *Нич Р.* Антропология литературы. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ричард Нич ; [пер. з пол. О. Галета]. – Львів : Центр гуманітарних досліджень ; К.: Смолоскип, 2007. – 64 с. („Університетські діалоги”, № 4).
10. *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского / Дмитрий Салынский. – М. : Продюсерский центр „Квадрига”, 2009. – 576 с.
11. *Стругацкий А.* Понедельник начинается в субботу: Фантастические произведения / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – М. : Эксмо; СПб. : Terra Fantastica, 2008. – 736 с.
12. *Стругацкий А.* Собрание починений : в 11 т. – Т. 9. 1985-1990 гг. Киносценарии. – 2-е изд., испр. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – М. : АСТ, 2009. – 649 с.
13. *Туровская М.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / Майя Туровская. – М. : Искусство, 1991. – 255 с.
14. *Уэллс Г.* Первые люди на Луне / Герберт Уэллс ; [пер. с англ. ; под ред. С. Майзельс]. – М. : АСТ, 2006. – 283 с.
15. *Ханютин Ю.* Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофантастики / Юрий Ханютин. – М. : Искусство, 1977. – 304 с.
16. *Хренов Н.* Кино: реабилитация архетипической реальности / Николай Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
17. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко ; [пер. с англ. и итал. С. Серебряный]. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 502 с.
18. *Chmielecki K.* Estetyka intermedialności / Konrad Chmielecki. – Kraków : Rabid, 2008. – 276 s.
19. *Lem S.* Solaris / Stanisław Lem. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2003. – 243 s.

### Summary

In the article the author analyses intertextual background of the concept of Übermensch realisation in the cinema interpretations of the novel „Solaris” by S.Lem, namely its interdependence with the symbolical worldview of the surtain cultures. The main attention is focused upon the anthropological modeling of the cinema space that uses biblical allusions, imagery reminiscences of the Russian classical literature, as well as the elements contaminations of the mass and elite cultures of the English world. Also interaction of the text version of the novel and its cinema interpretations are analised.

**Key words:** interpretation, science-fiction, intertextuality, cultural dialog.

Стаття надійшла до редколегії 23.10.2009