

**Криницька Наталія Ігорівна**

**Екранізації науково-фантастичних творів Філіпа Кіндред Діка  
в контексті масової культури**

У статті розглядається творча доля фантаста Філіпа К. Діка (1928–1982), який відчайдушно намагався розірвати тенета масової культури, але фактично створив її нову формулу, що зараз широко використовується письменниками та режисерами. Майже всі екранізації творів Діка викривляють його тексти, спрощуючи філософські ідеї. Це зазвичай фільми-антиутопії, зосереджені на проблемах ідентичності, свободи вибору та детермінізмі, які відповідають основним сферам американської масової культури (тіло, психологія, кар'єра).

**Ключові слова:** наукова фантастика, масова культура, формульна література, екранізація, реальність, Філіп Дік.

**Криницкая Наталия Игоревна**

**Экранизации научно-фантастических произведений  
Филипа Киндред Дика в контексте массовой культуры**

В статье рассматривается творческая судьба фантаста Филипа Дика (1928–1982), отчаянно пытавшегося разорвать сети массовой культуры, но фактически создавшего её новую формулу, которая сейчас широко используется писателями и режиссёрами. Почти все экранизации произведений Дика искажают его тексты, упрощая философские идеи. Это, как правило, фильмы-антиутопии, сосредоточенные на проблемах идентичности, свободы выбора и детерминизме, которые соответствуют основным сферам американской массовой культуры (тело, психология, карьера).

**Ключевые слова:** научная фантастика, массовая культура, формульная литература, экранизация, реальность, Филип Дик.

**Krynytska Nataliya Igorivna**

**Screen Adaptations of Philip Kindred Dick's SF Works  
Within the Context of Mass Culture**

The fate of Philip K. Dick (1928–1982), a cult SF author, is considered in the article as one of the brightest examples when the writer who tried to make a breakthrough destroying the web of mass culture in fact contributed to creating its new formula widely used by writers and filmmakers.

Such movies as *Blade Runner* (1982), *Imposter* (2001), *Total Recall* (1990, 2012), *Paycheck* (2003), *Screamers* (1995), *Minority Report* (2002), *Next* (2007) and *A Scanner Darkly* (2006) are compared with Dick's books they are based on.

A brief overview of the films shows that almost all of them have the following common features: 1) the movies and Dick's works are loosely connected; 2) the well-known and attractive actors unlike the "little men" of Dick's books star in the films; 3) the intense plot moves towards the protagonist's solving of philosophical and psychological problems associated primarily with his or someone else's identity and free will or determinism; 4) a love line is introduced; 5) the events take place in an imaginary dystopian future society where corporations dominate; 6) the elements of thriller are added. Only the third and fifth above-mentioned features are characteristic of Dick's books, but his works are much more complicated and diverse.

So, Dick's key formula, which now feeds film corporations, is a philosophical and psychological problem of perceiving reality as a source of the dynamics of fantastic plot in the dystopian society. Almost all the screen adaptations of Dick's works transform his texts simplifying the philosophic ideas. These movies usually have a dystopian setting and are focused on the problems of identity, free will and determinism corresponding with the main spheres of American mass culture (body, psychology, and career).

**Keywords:** science fiction, mass culture, formula literature, screen adaptation, reality, Philip Dick.

Ім'я американського автора Філіпа Кіндрета Діка (1928–1982) давно стало культовим для знавців сучасної фантастики [2, с. 249]. Про багатьох письменників і діячів кіномистецтва останніх чотирьох десятиліть можна із впевненістю сказати, що "всі вони вийшли з діківської "Шинелі", точніше,

наприклад, із “діківського “Лабіринту смерті” (*A Maze of Death*, роман 1970 р., російський переклад – “Гибельный тупик”), де за ключове будемо вважати слово “вийшли”, а не “смерті”, але тоді ця фраза дещо втратить улюблену Діком амбівалентність. Сам автор не вважав себе письменником, називаючи філософом, якому література допомагає формулювати думки: “Серцевиною моєї творчості є не мистецтво, а *істина*” [5, с. 161].

“Шекспір наукової фантастики” (Фредерік Джеймісон), “художник-візіонер наукової фантастики... Босх під маскою богомаза... Гойя, що працює помадами та рум’янами провінційного театру” (Станіслав Лем), “деконструктор буржуазної раціональності” (Пітер Фіттінг), автор “визначної гуманістичної літератури” (Дарко Сувін), геній, недоучка, наркоман, пророк, шизофренік, комуніст, антикомуніст, – цими характеристиками об’єктивна реальність намагається впіймати у свої тенета того, хто присвятив життя доведенню для себе та інших тези, що буття є суб’єктивним та ілюзорним. Так само, як і єпископ Джордж Берклі, на честь якого названі місто та університет біля Сан-Франциско, де Дік недовго навчався разом з Урсулою Ле Гуїн, котра потім захищатиме Станіслава Лема після доносу в 1974 р. хворого Діка в ФБР на нього, Джеймісона, Фіттінга та Сувіна як агентів КДБ... Ці окремі факти свідчать, що ясності у випадку з Діком не буде ніколи – і з особистістю, і з письменником: як виправдовувався він пізніше, “здається, що світ став нагадувати якійсь із романів ФКД (Філіпа Кіндрета Діка. – Н.К.)” [4].

У нашій країні літературознавці творчістю Діка взагалі не займалися, у Російській Федерації є декілька вступних статей до його книг критиків С. Трохачова, Л. Ткачука та ін., а на Заході, крім ґрунтовних робіт згаданих вище шанувальників письменника серед “агентів КДБ” (після сумнозвісного доносу вони майже охололи до творчості Діка), вийшли ще дві значні публікації: “Філіп К. Дік: Сучасні критичні інтерпретації” за редакцією Семюеля Умланда (1995) та “Філіп К. Дік: Збудження і жах постмодерну” Крістофера Палмера (2003). У цих роботах зокрема наголошується, що твори Діка 1950-х років є критикою модернізму, а твори 1960-70-х років написані в

передбаченні та очікуванні постмодерну, а точніше, його доробок існує на межі модернізму й постмодернізму, кожний із яких викликає суперечливі авторські почуття – від огиди до захоплення [7, с. 7].

Додамо до цього лише один факт: термін “симулякри” вживається Діком в однойменному романі в 1964 р., в аналогічному до бодрійярівського значенні, майже за двадцять років до появи роботи французького філософа. І таких передбачень у творчості письменника безліч – іноді дійсно виникає питання, чи не живемо ми всі у світі, “який збудував Дік”. Але йдеться не стільки про деміургію, скільки про тонке, притаманне справжнім письменникам відчуття часу, яке дає їм оплачене стражданням право бути голосом покоління – і голос дивного бунтаря Філіпа Діка, що приніс у літературу свіже повітря волелюбного студентського руху Берклі, відчайдушну боротьбу проти системи споживацтва, параноїчні страхи пересічного американця доби “холодної війни” та вічний пошук сенсу буття в усіх можливих реальностях, створених здоровою й нездоровою фантазією, насиченою наркотичною атмосферою богемної Каліфорнії 1960-х, був, звичайно, лише одним із багатьох інших голосів, і тому не завжди почутим і зрозумілим.

Проте, як ми спробуємо показати в цій статті за допомогою вивчення екранізацій творів Філіпа Діка, саме він став черговим Че Геварою сучасної американської літератури, пройшовши шлях від борця проти Системи споживацтва до брэнда, на якому вона заробляє гроші. Той факт, що Дік і Че народилися одного року, 1928-го, коли “ревучі двадцяті”, або доба джазу, уходили в небуття під натиском “брудних тридцятих” Великої Депресії, що довела залежність кожного від законів ринку, можна вважати знаковим для них обох.

Отже, метою цієї розвідки є передусім огляд екранізацій творів Філіпа Діка як проєкцій та інтерпретацій його прози в масовій культурі, оскільки, за нашими даними, подібні компаративні дослідження на сьогодні відсутні. Для реалізації цієї мети звернімося до основних особливостей масової культури й місця в ній прози Філіпа Діка; розглянемо специфіку американської масової

культури, зокрема кінопродукції; дамо стисло порівняльну характеристику екранізацій творів письменника та їхніх першоджерел; простежимо спільні риси, що притаманні всім кінострічкам за мотивами творів Філіпа Діка в контексті масової культури.

Почнемо з того, що масова культура розглядається як динаміка породження, закріплення та трансляції смислів (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Д. Белл, Г. Маркова та ін.). Її ключовими поняттями є доступність, розповсюдженість засобами масової інформації, серійність, пізнаваність, орієнтація на дидактику, на адаптацію до існуючого порядку речей. У сучасному світі вона намагається зайняти місце втраченого міфічного, парадигматику якого формують: тілесність (світ є антропоморфним, простір визначається положенням тіла в космосі), доречність (тіло має бути вписаним в ієрархію космосу), тотальність (будь-який досвід є тілесним і загальним). Масова культура стає сурогатом міфу, що виникає як результат запозичення парадигматики міфічного на раціональному підґрунті сучасного буття. Раціональність убачає в міфі в першу чергу формулу, яка в масовій культурі перетворюється на серійність, пізнаваність тощо [3].

Американський дослідник Джон Кавелті, котрий вивчає масову культуру саме як “формульну”, протиставляє її міметичній культурі, намагаючись уникнути імпліцитно оціночних альтернатив низької / високої чи популярної / серйозної культури [1]. Спробуємо стисло охарактеризувати його підхід, ураховуючи, що йдеться про певні естетичні полюси, які не завжди трапляються в чистому вигляді. Міметична література представляє звичайний світ із його безладом, двозначністю, невизначеністю та обмеженістю, вона зіштовхує нас із реальністю, таємницями буття. Герої є, як правило, звичайними людьми, з якими читач певною мірою себе ідентифікує та яким співчуває. Після прочитання виникає складний неоднозначний аналіз характерів і мотивацій.

Формульна література як архетипова нарративна модель паразитує на образах, символах, мотивах і міфах конкретної культури. Світ є, як правило,

відмінним від звичайного, надає можливість ескапізму. Герої дещо ідеалізовані, читач ідентифікує з ними своє ідеальне “Я”, а тому теж співчуває. Створення напруги (suspense) є показником майстерності у формульній літературі: тимчасове відчуття страху й невизначеності збалансовується в читача впевненістю, що все закінчиться добре. Після прочитання залишаються передусім спогади про власні емоції та (не завжди) аналіз подій, а не характеристик і мотивацій. У цілому, формульна література підтримує традиційну світобудову й гармонізує конфлікт, знімає напругу та невизначеність тощо. Крім того, формульна література за природою експансивна, бо змушена захоплювати нові простори в пошуках постійного оживлення стереотипів та створення їх варіацій.

Якщо накласти ці шаблони на доробок Філіпа Діка, то побачимо таку картину:

1. Звичайний світ або стає відмінним, із його безладом, двозначністю, невизначеністю та обмеженістю, або відмінний світ тимчасово стає звичайним; автор зіштовхує нас із реальністю, таємницями буття, і саме це зіткнення є головним джерелом напруги. У цілому доробок Діка не підтримує традиційну світобудову й не гармонізує конфлікт, не знімає напругу та невизначеність (ознаки переходу від міметичної літератури до формульної та навпаки, розмивання рамок шляхом руйнування поняття “реальність”).

2. Герої, як правило, є звичайними людьми, з якими читач певною мірою ідентифікує себе та яким співчуває (ознаки міметичної літератури).

3. Після прочитання виникає складний неоднозначний аналіз характеристик, мотивацій і подій, а також залишаються яскраві спогади про власні емоції (поєднання рис міметичної та формульної літератури).

Отже, у випадку з творчістю Філіпа Діка йдеться про відчайдушний пошук смислів, притаманний міметичній літературі, який розриває “майю” реальності й веде від західного раціоналізму до східного індуїстського світосприйняття, але у світі раціоналізму саме цей підрив основ цивілізації стає формулою, матрицею (творці “Матриці” Вачовські теж “родом із Діка”), яка

згодом вдало розмножується в літературі та кіномистецтві. І кожний крок Діка в напрямку вивчення меж реальності стає варіацією й закріпленням формули – стан перетворюється на функціональність, а творчість письменника, який починав працювати в полі цінностей міметичної літератури, активно входить у контекст масової культури, передусім шляхом кіноіндустрії.

На цьому процесі слід зупинитися детальніше. Російські філософи М.А. Фролова, О.В. Савенкова та О.А. Іваненко пропонують аналіз принципів американського кіномистецтва, де термін “екранування” означає виведення на площину, спрощення й опошлення екзистенційних станів, коли від міфу залишається парадигматика (формула), а від раціональності – раціоналізація. “В американській масовій культурі завдяки принципу екранування людськість представлена у вигляді суми трьох об’єктивних компонентів: тіло, психіка і кар’єра, єдність яких гарантована тільки громадянськими правами, зафіксованими в американській конституції, яка за статусом прирівняна до Біблії. За цю умовну ідентичність американці бояться й тому по-діловому рятуються відповідно до трьох згаданих вище компонентів” [3].

Як комплекси, що відповідають цим компонентам, автори статті розглядають американський здоровий спосіб життя як страх втрати й руйнування власного тіла, американську містику як страх смерті чи божевілля й утопію-антиутопію як страх втрати ідеального демократичного суспільства (а масове суспільство можливе тільки за умови загальної віри, що його держава є кращою на світі).

На сьогодні існує п’ятнадцять екранізацій творів Ф.Діка, з-поміж яких ми зупинимося на найбільш значущих.

Почнемо з “Того, хто біжить по лезу” (*Blade Runner*, 1982), екранізації роману “Чи сняться андроїдам електровівці?” (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968). У романі, наповненому глибокими філософськими роздумами, ключовою є ідея емпатії, яка, за Діком, і “робить нас людьми”, на відміну від абсолютно ідентичних людині андроїдів (автор іноді називає їх “симулякрами”), яких змушений знищувати головний герой Рік Декард (вітання

від письменника Рене Декарту з його раціоналістичним “*cogito, ergo sum*”). Усі три проблеми людської ідентичності: тіла, психіки та кар’єри – у творі об’єднані темою співчуття до всього живого, адже навіть соціальний статус на зруйнованій після Останньої світової війни Землі залежить від наявності в людини хоч якоїсь тварини. У фільмі Рідлі Скотта відбувається певний естетично-етичний зсув, розвиток на тлі любовної лінії та бойовику прихованих аспектів книги, бо на перше місце виходить проблема смерті (андроїди живуть лише 4 роки, в усьому іншому вони можуть бути абсолютно ідентичні людям), пов’язана з проблемою ідентичності головного героя, який і сам може не підозрювати про свою штучну природу. Отже, якщо книга була спрямована на пробудження в читача емпатії взагалі, то фільм розрахований на вибірккову емпатію глядача, бо андроїдам, позбавленим недоліків та приреченим на ранню смерть, не можна не співчувати. Вагання щодо ідентичності як такої переходить як джерело напруження із книги до фільму, хоча в екранізації ідентичність свого “Я” є не більш певною, ніж ідентичність “Чужого” (Харрісон Форд був впевнений, що його герой Декард – людина, а Рідлі Скотт – що актор грає андроїда, тому вибір залишається за глядачем, котрому на початку 1980-х було легше повірити в те, що він є продуктом масового виробництва, ніж читачу кінця 1960-х).

Ця проблема власної ідентичності ще чіткіше продемонстрована у фільмі Гері Фледера “Прибулець” (*Imposter*, 2001), який став екранізацією однойменного оповідання 1953 р. Але закладена в короткому оповіданні тема невизначеності ідентичності (головний герой до останніх рядків не вірить, що він є прибульцем-убивцею, а не людиною) у фільмі розтягнута за допомогою типових формульних засобів нагнітання напруження у психологічному трилері.

Не можна оминати ще одне оповідання Діка – “Із глибин пам’яті / Спогади оптом і вроздріб” (*We Can Remember It For You Wholesale*, 1966), яке лягло в основу фантастичного бойовика Пола Верховена “Згадати все” (*Total Recall*, 1990). Обидва твори досліджують проблеми пам’яті як обов’язкового компонента людської ідентичності (у “Тому, хто біжить по лезу”



високорозвинені андроїди теж впевнені, що мають пам'ять, тобто справжнє минуле). Проте у фільмі динамічно й яскраво розвивається та переробляється лише перша лінія оповідання, коли герой під впливом експерименту з пам'яттю з'ясовує свій зв'язок із Марсом. Режисер змальовує антиутопію майбутнього, роблячи протагоніста (Арнольда Шварценеггера) борцем проти антигуманної корпорації, але змушує глядача вагатися, чи не є всі події все ж таки наслідком вживання фальшивої пам'яті заради витонченої розваги клієнта. В оповіданні немає ніяких детальних описів секретної місії головного героя на Марсі – убивства якоїсь людини, але присутня друга лінія – у пам'яті протагоніста Квайла знаходиться ще й третє дно: дивна мрія героя про те, що в дитинстві він урятував людство від вторгнення інопланетян, яку Квайл просить трансплантувати собі як фальшиву пам'ять, щоб замінити нею спогади таємного агента, при перевірці виявляється правдою. Існування героя дійсно є запорукою тимчасового врятування людства, бо, за рішенням прибульців, воно існує, поки живий цей добрий співчутливий чоловік. Отже, у фільмі етичний компонент оповідання, який ставить існування *homo sapiens* залежним від його здатності не знищити маленьку людину, зовсім не розробляється.

У 2012 р. вийшов на екрани ремейк “Згадати все”, знятий Леном Вайзманом. Нова версія твору з Коліном Фарреллом у головній ролі відрізняється напруженим екшеном, культом красивого кадру, незначними сюжетними змінами та ще більшою формульністю й віддаленістю від оповідання Діка, ніж у фільмі Верховена.

“Година розплати” (*Paycheck*, 2003) – спроба режисера Джона Ву поставити фільм за мотивами однойменного оповідання 1953 р., теж зосередженого на проблемах пам'яті та долі маленької людини в добу засилля корпорацій. Фільм, найбільш комерційний і найменш філософський із екранізацій Діка, насичений екшеном та мелодраматизмом, але позбавлений глибини переживань головного героя, якому вдається допомогти самому собі, передавши послання з майбутнього.

Коливання щодо ідентичності “Чужого” блискуче передано в оповіданні Діка “Друга різновидність / модель” (*Second Variety*, 1953), екранізованому Крістіаном Дюгуа під назвою “Крикуни” (*Screamers*, 1995). Якщо у книзі відповідальними за створення роботів-убивць є американці, які героїчно борються на Землі проти армії Євразії у війні майбутнього, то у фільмі відповідальність перекладається на землян взагалі (учених Альянсу), а місце дії переноситься на планету Сиріус бб, де протистоять війська корпорації НЕБ та Альянсу. У Діка у війну двох людських армій втручаються створені американцями абсолютно не антропоморфні механізми – “кігті” (claws), які потім самі починають виготовляти страшні моделі андроїдів-убивць: модель 1 – поранений солдат; модель 2, як з’ясовується лише у фіналі, – тендітна дівчина Тассо; модель 3 – хлопчик Девід із плюшевим ведмедиком; модель 4 – солдат Ді. Ці моделі, що слугують вдалою приманкою для ще здатних до співчуття людей, розпочинають війну й одна проти одної, наслідуючи своїх творців і не залишаючи майже жодного шансу для homo sapiens щодо виживання навіть у позаземних колоніях. Напружена атмосфера оповідання, яка ґрунтується передусім на невизначеності чужої ідентичності, у фільмі нагнітається додатковими звуковими та візуальними ефектами: “кігті” перетворюються на “крикунів”, оглушуючи і жертв, і глядача; модель 1 – не поранений солдат (кого зараз розчулиш пораненим солдатом!), а жахлива рептилія. Той факт, що події фільму відбуваються не на Землі, створює в глядача суміш страху з відносним відчуттям безпеки (в оповіданні Дік лякає нас сценами Землі майбутнього). Любовна лінія між протагоністом та моделлю 2, яка абсолютно відсутня в оповіданні (що є підказкою про нелюдську природу дівчини Тассо), у фільмі представлена як доказ, що андроїди здатні на олюднення, тобто є надія на happy end, яка суворо заперечується в оригіналі.

За екранізацію оповідання Діка “Особлива думка” (*Minority Report*, 1956) взявся ще один видатний режисер Стівен Спілберг (2002). Йому вдалося створити незабутню суміш фантастики, футурології, детектива та трилера, проте теж ціною відходу від друкованого першоджерела й повного заміщення

акцентів. У Діка основна ідея оповідання – прагнення створення справедливої системи попередження злочинів і готовність творця навіть ціною власного життя чи свободи відповідати за свою систему, об'єктивну до всіх. У центрі книги – Ед Андертон, немолодий творець і керівник системи “перед-злочинності”, яка, за допомогою трьох пророків-мутантів, провіщує потенційні порушення закону, що дозволяє ізолювати від суспільства майбутніх злочинців і звести майже до нуля реальні неpravові дії. Отримавши інформацію про вбивство, яке він має скоїти найближчим часом, Андертон спочатку намагається уникнути відповідальності, а згодом, розібравшись у складній соціально-політичній ситуації та намагаючись захистити свою систему від армійської верхівки, що прагне відібрати владу заради влади, виконує пророцтво, стріляючи у свого головного опонента-генерала. Фільм позбавлений цієї соціально-політичної лінії та максимально ідеалізує позитивних героїв: Андертон перетворюється на привабливого Тома Круза, а нещасні уродимі мутанти – на загадкових пророків. Герой Круза стурбований передусім власною долею, а не існуванням справедливої системи (він є не її творцем, а лише одним із керівників відділу), і коли в кінці фільму система “перед-злочинності” скасована, глядач сприймає це як happy end. Діківські теми свободи волі і детермінізму у фільмі збережені, проте спрощені до дещо формульного гуманізму: в обох творах, якщо третій із мутантів дає інформацію (особливу думку), відмінну від даних двох інших, офіційною стає думка більшості, але в оповіданні це породжує складний комплекс варіацій майбутнього, що залежать від вибору героя, тоді як у фільмі наголошується на тому, що саме третій варіант може бути правильним і тому система, що засуджує багатьох невинних, не має права на існування.

У фільмі Лі Тамахорі “Пророк” (*Next*, 2007) за мотивами оповідання “Золота людина” (*The Golden Man*, 1956) від твору Діка, на жаль, лишається тільки одна з формул: замість притчі про представника покоління homo superior, який може прийти на зміну людям – позбавленого душі та розуму, але наділеного здатністю виживати завдяки баченню недалекого майбутнього, –

маємо бойовик з елементами мелодрами про дрібного фокусника-провидця у виконанні Ніколаса Кейджа, котрий допомагає ФБР боротися з терористами. Але тут запозичені й окремі елементи з діківської прози, а саме з “Особливої думки”: факт знання майбутнього вже впливає на зміну наступних подій, тобто анулює відоме майбутнє, що водночас існує і не існує.

Найбільш діківським фільмом, на нашу думку, разом із “Крикунами”, є галюциногенне “Затьмарення” (*A Scanner Darkly*, 2006) Ричарда Лінклейтера, де роман 1977 р. з аналогічною назвою втілюється на екрані за допомогою техніки ротоскопіювання – стилізації гри акторів під анімацію. Творці фільму дуже обережно обійшлися з авторським текстом, де “ігри розуму” героїв пов’язані з проблемою наркоманії та тотальною несправедливістю. Ротоскопіювання допомагає передачі сприйняття світу психічно хворими, відчуття ілюзорності буття та навіть вічної теми письменника – болю за маленьку людину в сучасному чи майбутньому суспільстві, адже намальовані фігурки героїв передають і їх тендітність, і порожнечу, в яку веде не тільки наркоманія, а й уся Система, що її породжує та підтримує.

Таким чином, короткий огляд фільмів за мотивами творів Філіпа Діка показує, що майже всі ці екранізації мають головні спільні риси: 1) режисер віддаляється від оригіналу; 2) ролі протагоністів виконують відомі й привабливі актори – сильні особистості, не схожі на “маленьких людей” Діка; 3) напружений сюжет розвивається в напрямку вирішення головним героєм філософсько-психологічних проблем, пов’язаних у першу чергу зі своєю чи чужою ідентичністю або свободою волі чи детермінізмом; 4) вводиться любовна лінія; 5) події відбуваються в уявному антиутопічному суспільстві майбутнього, де панують корпорації; 6) додаються елементи трилера. Лише третя та п’ята особливості є власне діківськими, але вони зовсім не вичерпують його різнопланової творчості.

Філософська та психологічна проблема сприйняття реальності як джерело динаміки фантастичного сюжету на тлі антиутопічного суспільства – ось провідна формула Діка, яка тепер годує цілі кінокорпорації. У цілому можна

виснувати, що кінематограф розробляє лише твори письменника “першого”, за словами С. Лема, рівня (тобто ті, що більш-менш знаходяться в рамках масової наукової фантастики), насамперед оповідання, не ризикуючи братися за романи, а особливо за “високу” філософську фантастику, що ставить більш глибокі онтологічні проблеми: “Три стигмати Палмера Елдріча”, “Убік”, “Валіс” та ін.

Звернімо увагу, що названі вище спільні риси екранізацій відповідають потребі у втечі від стандартних комплексів, які вписуються в трикутник ідентичності для масового глядача (“тіло, психіка, кар’єра”): страху втрати й руйнування власного тіла, страху смерті чи божевілля та страху втрати демократичного суспільства. Коливання між співчуттям до героїв та самозаспокоєнням, що фільм не пов’язаний із реальним світом, створює у глядачів особливі інтенсивні переживання. Згадаємо, що формульна культура за природою експансивна, бо змушена захоплювати нові простори в пошуках постійного оживлення стереотипів та створення їх варіацій. На сьогодні значній частині глядачів уже не так цікавий звичайний детектив чи вестерн, як півстоліття тому, їй потрібні сильніші емоції. Коли виникає культурна група зі спільними інтересами та фантазіями, вона приймає якусь формулу і стає її споживачем. І тому фантастичний доробок Діка, вельми антиформульний за своєю природою, позаяк він розхитує традиційне західне поняття про світобудову й не знімає, а підсилює напругу та неясність, знаходить свою культурну групу інтелектуальних споживачів – породження руху “лівих” у буремні 1960-і – і дає життя новій психоделічній формулі, яка працює на глибокі ціннісні зміни у традиційному конструкті уяви і стає все більш масовою.

Дік був правий: із початку 1970-х років світ змінився – він став нагадувати його романи. Відчайдушна спроба письменника прорватися в іншу реальність до нового сприйняття виправдовує ті огріхи, яких не позбавлена його унікальна творчість, але цей прорив лише допоміг експансії формули, що продовжує ряд культурних продуктів для живлення масової свідомості, хоча й

більш складної за рівнем, ніж до Діка: “Світ майбутнього для мене не місце, а подія... конструкт, у якого немає автора й читачів, а є багато героїв у пошуках сюжету” [6, с. 205].

У подальших розвідках вважаємо перспективним розглянути екранізації творів А. та Б. Стругацьких, С. Лема, А. Азімова, Р. Бредбері та інших провідних фантастів з метою визначення місця оригіналів і фільмів за їхніми мотивами на мапі канонів сучасної культури.

### Література

1. Кавелти Дж. Изучение литературных формул / Джон Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–65.
2. Лем С. Фантастика и футурология в 2 кн. / Станислав Лем. – М. : ООО “Издательство АСТ”, 2004. – (Philosophy) Книга 1. – 2004. – 591 с.
3. Фролова М.А. Массовая культура как культура экрана: (американское кино) / М.А. Фролова, Е.В. Савенкова, Е.А. Иваненко // Mikstura verbonim 99: онтология, эстетика, культура.– Самара : Изд-во Самар. гуманит. акад., 2000. – С. 31–45.
4. Davis E. Interview : Speaking with the Dead, Philip K. Dick / Erik Davis [Electronic resource]. – Online at : [newmediafix.net/daily/?p=391](http://newmediafix.net/daily/?p=391).
5. Dick Ph. In Pursuit of Valis : Selections from the Exegesis / Philip Kindred Dick [ed. Lawrence Sutin]. – Novato, CA : Underwood-Miller, 1991. – 278 p.
6. Dick Ph. The Shifting Realities of Philip K. Dick : Selected Literary and Philosophical Writings / Philip K. Dick [ed. Lawrence Sutin]. – NY : Vintage Books, 1995. – 350 p.
7. Palmer Ch. Philip K. Dick : Exhilaration and Terror of the Postmodern / Christopher Palmer. – Liverpool, England : Liverpool University Press, 2003. – 259 p.