

Татьяна Дашкова

Оправдание будущего

РАМОЧНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В СОВЕТСКОЙ КОСМИЧЕСКОЙ КИНОФАНТАСТИКЕ

Tatiana Dashkova

Justifying the Future: Narrative Frameworks in Soviet Space Science Fiction Cinema

Татьяна Дашкова

независимый исследователь; кандидат
филологических наук
dashkovat@mail.ru.

Tatiana Dashkova

independent researcher; PhD in Philology
dashkovat@mail.ru.

Ключевые слова: советские научно-фантастические фильмы, утопическое воображение, космический энтузиазм, оттепельная кинофантастика, подростковая кинофантастика, идеология жанра, сюжетная рамка, закадровый комментарий

Keywords: Soviet sci-fi films, utopian imagination, space enthusiasm, Thaw-era sci-fi, teenage sci-fi, genre ideology, narrative framework, voice-over commentary

УДК: 791.43.03

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_648

UDC: 791.43.03

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_648

Одним из ключей к пониманию специфики советских фантастических фильмов, который до сих пор не был в полной мере использован ее исследователями, являются «рамочные» сюжеты и персонажи, закадровый голос, комментарии экспертов, перформативные конструкции и т.д. Сквозь призму этих элементов мы обращаемся к изучению становления советской кинофантастики с конца 1950-х до начала 1980-х годов, стремясь раскрыть ее эмоциональную подоплеку. Такого рода анализ позволяет показать, что советская кинофантастика была не только глашатаем космического энтузиазма, но и искала способы обуздать этот утопический порыв.

One of the keys to understanding the distinctive nature of Soviet sci-fi films — which has not yet been fully utilised by researchers — lies in «framework» narrative and characters, voice-overs, expert commentary, performative constructs, and so on. Through the prism of these elements, we examine the development of Soviet sci-fi cinema from the late 1950s to the early 1980s, revealing its emotional foundations. This kind of analysis demonstrates that Soviet sci-fi cinema was not only a herald of space enthusiasm, but also sought ways to rein in its utopian impulse.

Советский фильм «Космический рейс» (1935), посвященный покорению космоса, начинается с показательного титра: «Это случилось в Москве, летом 1946 года, когда знаменитый астрофизик, академик Седых, решил лететь на Луну». Дата происходящих событий, десять лет после выхода картины на экран, неслучайна: именно на такой срок, от 10 до 20 лет, позволялось заглядывать в будущее советскому человеку. Желание помыслить будущее сразу попадало под подозрение, оно пресекалось, оставаясь прерогативой власти. Как отмечал Борис Дубин, в стране, провозгласившей себя утопией, воплощенной в жизнь, не оставалось места для утопии художественной¹. В непростые

1 См.: Дубин Б. Литература как фантастика: письмо утопии // Дубин Б. Слово — письмо — литература. Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 40–41. О проблематике советской утопии см. также:

1930-е годы полет творческой фантазии регламентировали представления, позднее названные «теорией ближнего прицела» (или «теорией предела»)². Негласные правила требовали от писателей-фантастов ориентироваться исключительно на близкое будущее, «завтрашний день», им строго рекомендовалось остановиться «на грани возможного». Это ограничивало выбор сюжетов, сужая круг проблем теми идеями, которые уже стояли на повестке дня в научных институтах или разрабатывались в исследовательских лабораториях. Исходя из этого, авторы отказывались от изображения загадочного и непредставимого — от далеких космических полетов и контактов с иными мирами³.

Причиной таких ограничений была борьба за *репрезентацию будущего*, монополию на которое присваивало себе государственная идеология с 1920–30-х годов. Неслучайно вопрос о фантастике и репрезентации будущего (а, по сути, об отношении искусства и действительности) оказался в центре дискуссий о соцреализме⁴. В рамках этих представлений «воплощенное» будущее — это некая материализация мира, который создает искусство, визуализация будущего в настоящем. Как отмечает Борис Гройс, в контексте соцреалистической теории «сам термин «реализм» означает <...> не столько мимезис внешней реальности (такой мимезис обычно осуждается как «натурализм»), сколько *готовность реализовать художественный идеал в самой действительности* (здесь и далее в цитатах курсив мой. — Т.Д.)»⁵. Эта установка касалась не только литературы, но и кино. Последнее, по мнению Олега Аронсона, было призвано сделать этот уже существующий в действительности

Геллер Л., Нике М. Утопия в России. СПб.: Гиперион, 2003. С. 216–225; Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Применительно к кинематографу эта проблематика обсуждается в недавней книге Натальи Майсовой. На настоящий момент это наиболее развернутое описание жанра советской космической фантастики, сделанное через анализ советской утопии и постсоветской ностальгии: Майсова Н. Советская кинофантастика и космическая эра. Незабвенное будущее. СПб.: Библиороссика, 2021.

- 2 Эта терминология возникает ретроспективно, в полемиках конца 1950-х — начала 1960-х годов. Об этом см.: Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Особенно глава «В пределах возможного: советская научная фантастика между “сталинизмом” и “оттепелью”». В книге подробно разбирается набор правил, прописанный в основополагающей для «теории предела» статье литературного критика С. Иванова «Фантастика и действительность» (1950). С. 124–126.
- 3 Если посмотреть на литературу того времени, то в 1920–1930-е годы внимание советской фантастики было больше сосредоточено не на Космосе, а на земле. В этот период создавал свои «земные» научно-фантастические романы один из самых интересных советских фантастов, «русский Жюль Верн», Александр Беляев («Голова профессора Доуэля», «Властелин мира», «Человек-амфибия», «Продавец воздуха» и др.). Его единственный текст, посвященный космической теме, — «реалистический» научно-популярный роман «Звезда КЭЦ» (Константин Эдуардович Циолковский), вышедший в 1936 году и полностью соответствующий постулатам «теории ближнего прицела».
- 4 Об этом, в связи с темой фантастики и «теорией предела», см.: Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 128–133.
- 5 Гройс Б. Борьба против музея, или Демонстрация искусства в тоталитарном пространстве // Советское богатство: Ст. о культуре, лит. и кино / Под ред. М. Балиной [и др.]. СПб: Академический проект, 2002. С. 47.

идеал *зримым*, осуществить его «сборку»: «Искусство соцреализма предполагает <...>: идеал уже есть, уже материализован в обществе, но не собран в сознании. Кино *собирает его в качестве образа*. Поэтому образы сталинского кино — это воплощение идеала в фигурациях настоящего, а не утопия будущего. *Будущее уже в настоящем*. Его надо лишь распознать и смонтировать»⁶.

Будущее мыслилось как важнейший идеологический ресурс, поэтому в публицистических и художественных текстах тех лет прямо или косвенно ставился вопрос о границах воображаемого и цензуре воображения. Как отмечает Евгений Марголит в своей статье о цензуре в кинематографе этого периода: «Будущее <...> становится единственной безусловной реальностью, в отличие от настоящего. Момент настоящего в этой системе как бы несущественен сам по себе: *будущее*, его нарождающиеся черты — вот что отыскивается в «текущем моменте»⁷. В силу этого «оценка фильмов <...> происходит не по их злободневности и выразительности, а *по соответствию идеальному будущему*». По версии исследователя, то, что может показаться цензурным произволом, было тестированием каждого конкретного фильма на соответствие/несоответствие *эталонной модели будущего*⁸.

В связи с этим может быть поставлен вопрос о соотношении утвердившихся и отбракованных, нелегитимных способов показа будущего. Ярким примером такого рода тестирования стала судьба фильма Александра Медведкина «Новая Москва» (1938) с иконическим эпизодом, представляющим реконструкцию советской столицы. Несмотря на то что изображаемое на экране соответствовало генеральному плану, а другие элементы этого фильма — советским комедийным шаблонам, он был положен на полку. Причиной этого было не какое-то последовательное инакомыслие, но сам характер образности, явленной на экране, который подрывал статус действительности⁹. Эта миссия цензуры по контролю за границами воображаемого мира и определению того, что в них попадает или может попасть, а что этому миру инородно, сказала и на судьбе фантастики в сталинском кино. За немногими исключениями (такими, как сатирические фильмы о западном обществе, например «Гибель сенсации» (1935)), фантастика оказалась частично востребованной в так называемом *оборонном кино*, которое было призвано рассказывать о победе СССР в войне, ожидаемой в ближайшем будущем¹⁰. Космическая фантастика, если не считать упомянутый «Космический рейс», оказалась в области неснятого кино 1930-х годов.

6 Аронсон О. Сталинский кинематограф и искусство соцреализма // Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 319–320.

7 Марголит Е. Будем считать, что такого фильма не было // Марголит Е. Живые и мертвое. СПб.: Сеанс, 2012. С. 141. Задачи цензурирования кинематографа осуществлял Главрепертком РСФСР, а с 1933 года — кинокомиссия при Агитпропе ЦК, потом ГУКФ.

8 Там же. С. 144.

9 Об этом: Самутина Н. Остров Метрополис (рукопись).

10 Об «оборонном кино» см.: Марголит Е. Война священная // Марголит Е. Живые и мертвое. СПб.: Сеанс, 2012. С. 249–255.

Утопический аффект: фильм как воплощенное будущее

В своих работах о фантастике Фредрик Джеймисон отмечал фундаментальное противоречие фантастики как феномена современной культуры: будучи жанром, претендующим на изображение будущего, она все время обнаруживает свою принципиальную ограниченность в попытках его изобразить. Этот тезис стал одной из отправных точек для размышлений Натальи Самутиной о культурной значимости кинофантастики. Полемизируя с Джеймисоном, она указывает на то, что, несмотря на все ограничения кинофантастики, она тем не менее содержит утопический импульс и указывает на «неуловимую зону аффекта, то пространство десубъективации, где ощутима зрительская общность, притом что аффект в данном случае имеет конкретное качество: это общность в страстном желании “нового”»¹¹.

Любопытно, что эти рассуждения оказываются созвучны рассуждениям Джеймисона об утопии, когда он пишет о том, что утопию нужно схватить «как процесс, как энергию, как откровение и как продуктивность, и имплицитно или прямо отказаться от более традиционного и конвенционального взгляда на утопию как на чистую репрезентацию, на реализованное видение того или иного идеального общества или социального идеала»¹². В этой перспективе об утопической природе советской литературной фантастики размышляет Ирина Каспэ¹³. Говоря о персонажах предостережительной научно-фантастической литературы, она также фиксирует противоречие «между “законами развития”, которые всегда объективны и неотменимы (“Мечта воплощается в жизнь...”), и свободой воли (безусловной ценностью поступка и подвига)”¹⁴. Задаваясь вопросом о том, как в текстах компенсировалась эта «необходимость держаться в пределах», она говорит о «лихорадочной эйфории» научного подвига и «утопическом аффекте», сопровождающем великие открытия¹⁵. Подобным специфически-советским утопическим аффектом выступает *энтузиазм*. Как пишет Ирина Каспэ, «логика энтузиазма специфична тем, что, опираясь на декларативно рациональное целеполагание (“сугубая деловитость и практичность”), энтузиазм тут же его разрушает, вымывая из социального действия любую другую телеологию, кроме собственно аффективной...”¹⁶ Таким образом, энтузиазм, при всей своей советской нормативности, оказывается «территорией пер-

11 Об этом см.: Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 79.

12 Jameson F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London; New York: Verso, 2005.

13 Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Также о потенциале научной фантастики как провокаторе альтернативных прочтений пишет Матиас Шварц. См.: Шварц М. Чудеса с научным обоснованием. Заколдованные будни и расколдованная идеология в советской научной фантастике послевоенного периода // Международный интернет-семинар по русской истории. Челябинск; Базель. 2008. 3 ноября (URL: http://isem.susu.ac.ru/arch/Fantastik_ru).

14 Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 136.

15 Там же. С. 140.

16 Там же. С. 144.

сональной свободы». А значит, опознается внутри несвободной культуры «как стихия, которую следует контролировать, канализировать и ограничивать»¹⁷.

В этой перспективе я хотела бы рассмотреть советскую космическую кинофантастику. Фантастическое кино, запуская работу утопического воображения, активизирует его неподконтрольную аффективную природу — как на уровне персонажей (космический энтузиазм), так и на уровне зрительского восприятия (чувство свободы, выхода за пределы). Этому способствует природа кинематографа как медиума, который в силу своего временного характера, соприсутствия и соучастия смотрящих создает иллюзию переноса будущего в настоящее, осуществления его здесь и сейчас. Визуализация несуществующего (утопического) будущего — далекого, странного, эскапистского, — которое воспринимается как настоящее и разворачивается у нас на глазах, запускает не (до конца) подконтрольные эмоциональные процессы, очерчивает зоны внутренней свободы в несвободные времена.

Меня будет интересовать, в какие формы выливались попытки обуздать аффективную природу этого утопического воображения и как внутри жанровых схем искались способы его канализации. В советских фантастических фильмах эти функции, как мне кажется, выполняли и выполняют разнообразные *рамочные конструкции*. Они призваны подготовить читателя к встрече с неизведанным, которое, согласно известному выражению Станислава Лема, ожидает нас среди звезд. Эти конструкции определенным образом менялись — по мере того, как советская кинофантастика освобождалась от принципов, которые были обозначены как «теория ближнего прицела», и осваивала более конвенциональные жанровые конструкции, связанные с проблематикой иного. Обращение к фильмам 1950–1970-х годов позволяет посмотреть, как шла борьба между утопическими порывами и попытками ограничить их горизонтом сегодняшнего дня, между раскрепощением воображения и необходимостью привязать его к реальности и общественной пользе.

«Космический рейс» (1935) и идеология жанра

Несмотря на то что фильм «Космический рейс» (1935, реж. В. Журавлев) вышел в середине 1930-х годов, он задал параметры жанра на десятилетия вперед¹⁸. Картина оказала большое влияние на складывание идеологии советской космической кинофантастики: сформированные ею сюжетные схемы, типы конфликтов, особенности персонажей и стратегии их поведения в той или иной мере можно будет обнаружить с конца 1950-х, в советских фильмах уже космической эры.

¹⁷ Там же. С. 146.

¹⁸ Подчеркну, что «Космический рейс» (в отличие, например, от «Аэлиты» (1924)) задал стандарты именно научной фантастики с ее фиксацией на научной достоверности и доказательности. Неслучайно консультантом и соавтором сценария фильма был основоположник теоретической космонавтики, К.Э. Циолковский. О научном консультировании Циолковским фильма «Космический рейс» см.: *Первушин А.* Битва за Луну. Правда и ложь о лунной гонке. СПб.: Амфора, 2014. Показательно, что многие советские космонавты заявляли о своей любви к этому фильму и его влиянии на последующий выбор профессии. Неслучайно именно его больше всего «цитирует» Алексей Федорченко в своем блестящем мokyментари «Первые на Луне» (2005).

Сюжет фильма связан с подготовкой пилотируемой экспедиции на Луну¹⁹. В результате технических эксцессов и околонаучных интриг в Центре управления полетов в космос летят старик-профессор, девушка-лаборант и школьник-пионер, тайно пробравшийся на космический корабль. Далее показаны приключения космонавтов на борту звездолета, а затем на Луне.

В «Космическом рейсе» сразу наметился ряд мотивов и тенденций, которые будут появляться в советских научно-фантастических фильмах с конца 1950-х до середины 1980-х годов. Так, для этого типа кинематографа характерно отношение к Космосу как к понятию, наделяемому особой символической значимостью. Для персонажей важен сам факт полета к звездам, ими движет желание улететь в космос любой ценой, часто вопреки безопасности и здравому смыслу (кроме «Космического рейса» (1935), это картины «Я был спутником Солнца» (1959), «Москва — Кассиопея» (1973) и др.). Космонавты чужды наживы, а цель полета всегда носит научно-исследовательский гуманистический характер: открытие новых планет, оказание помощи. Самым распространенным в рамках этого жанра является *мотив спасения* терпящих бедствие астронавтов («Небо зовет» (1959), «Планета бурь» (1962), «Мечте навстречу» (1963)) или другой планеты («Отроки во Вселенной» (1974), «Через тернии к звездам» (1980)).

Не является случайным и странный состав участников экипажа «Космического рейса». Старики в космос в дальнейшем летать не будут²⁰, хотя возрастные космонавты еще появятся в оттепельных фильмах («Небо зовет» (1959), «Туманность Андромеды» (1967)). А вот женщины и дети станут важными персонажами космических фильмов: именно они по большей части будут отвечать за аффективную составляющую космического энтузиазма. Женщины на корабле в критических ситуациях руководствуются исключительно этическими принципами, действуют импульсивно и эмоционально, пытаются помочь членам экипажа любой ценой, часто вопреки задачам полета, логике и здравому смыслу (например, героини фильмов «Планета бурь» (1962), «Туманность Андромеды» (1967), «Отроки во Вселенной» (1974))²¹.

А дети и подростки в позднесоветский период вообще станут главными героями фантастических фильмов²². В рамках этого детского киномира важную роль в сюжете играют предполетные события: дружеские контакты, тайны, взаимоотношения с родителями («Космический рейс» (1935), «Москва — Кассиопея» (1974), «Большое космическое путешествие» (1974)). Подростки ничего не боятся и уверены в успехе своей миссии, готовы идти на риск и жертвовать собой («Отроки во Вселенной» (1974), «Большое космическое путешествие» (1975)). Опасности и технические неполадки на корабле компенсируются энту-

19 «Космический рейс» до поры до времени оставался одним из немногих примеров фантастического фильма, где сюжет выходил за пределы Земли, — до этого самыми известными были «Путешествие на Луну» (1902) Жоржа Мельеса и «Аэлита» (1924) Якова Протазанова. О фильме «Аэлита» см.: *Игнатенко А. Аэлита: Первый опыт создания блокбастера в России*. М.: Директ-Медиа, 2014.

20 Старик-ученый остался только в «Полете на Луну» (реж. В. Брумберг, З. Брумберг), мультипликационном ремейке «Космического рейса», снятом в 1953 году.

21 О гендерной проблематике в советской кинофантастике см.: *Майсова Н.* Советская кинофантастика и космическая эра... Особенно с. 120–124.

22 Об особенностях советской подростковой фантастики см.: *Майсова Н.* Советская кинофантастика и космическая эра... С. 110–129.

зиязмом и верой в свои силы. С этим, кроме всего прочего, связано и появление мотива «зайца»²³ — персонажа, тайно проникшего на борт звездолета. Начиная с «Космического рейса», мы видим, что «зайцев» достаточно легко признают членами экипажа и в дальнейшем они играют важную роль в развитии сюжета («Москва — Кассиопея» (1974) и «Через тернии — к звездам» (1981)).

Однако уже «Космический рейс» показал, что необходимость оставаться в границах представимого плохо сочетается с основной категорией, определяющей поведенческие стратегии (советских) покорителей Космоса *порывом*. В желании вырваться за пределы Земли героями движут не рациональные соображения, а жажда неизведанного. Порыв включает внерациональный, аффективный способ действия персонажей, который более характерен для молодых людей и детей. Возможно, в связи с этим на произведения с фантастическим сюжетом стали накладывать рамку приключенческого жанра, пытаясь удержать действие в границах жанровых конвенций: занимательный динамичный сюжет, счастливый финал, четкое разделение на «хороших» и «плохих», «своих» и «чужих».

Ориентация на подростковую аудиторию еще и позволяла направлять в нужное русло систему воспитательных ценностей, главной из которых в советском варианте жанра являлась готовность рисковать собой ради великой цели²⁴. Только в данном случае этой целью была не гибель на войне или в неравной схватке с внутренним врагом, а освоение далекого Космоса. И тут мы сталкиваемся противоречием советской фантастики: готовность и жажда продвижения направляется не на конкретные действия или врагов, а конвертируется в утопическое желание «вырваться за пределы», в жажду контакта с иными мирами. Абстрактность и аффективность целеполагания превращали (кино)-фантастику в некую саморазвивающуюся систему, запускающую неподконтрольные эмоции, фантазирование и освобождение.

Такие предпосылки обуславливали и двойственное отношение советской кинофантастики к *спецэффектам*. В фильмах о далеком Космосе они полагались как атрибут жанра: их ждут зрители, а их наличие является залогом успеха фантастического произведения²⁵. При этом спецэффекты стимулируют тот самый порыв, запускают утопическое воображение, дают возможность переживать красоту и возвышенность других миров здесь и сейчас. Невероятные картины звездного неба, гигантских космических станций, пейзажей иных планет задействуют внерациональную природу зрелища, напрямую подклю-

23 Надо отметить, что это достаточно устойчивый жанровый элемент. Он, например, присутствовал уже в фильме Фрица Ланга «Женщина на Луне» (1929) и вообще характерен для фантастики — вспомним тайно пробравшегося на звездолет священника из «Пятого элемента» (1997) Люка Бессона.

24 Эта ориентация на молодежь и педалирование воспитательной ценности, вероятно, отличает советские фантастические фильмы от иностранных.

25 В советской кинофантастике подспудно присутствовало представление о том, что зрелище должно быть красивым, хотя на это не всегда выделялось финансирование. Так, например, за отсутствие красочных панорам планеты критиковали фильм Андрея Тарковского «Солярис» сразу после его выхода. См.: Дашкова Т., Степанов Б. Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер» // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. / Сост. и научн. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 311–344.

чая зрителя к происходящему на экране²⁶. То есть в логике советской идеологии располагают к ненужному фантазированию. Возможно, по этой причине советское фантастическое кино, в отличие от голливудского, не пошло по пути развития спецэффектов, а сосредоточилось на воспитательных функциях космического энтузиазма и реалистическом показе «производственных моментов» будущих космических экспедиций.

Оттепельная кинофантастика: от «ближнего прицела» к «дальному Космосу»

После двух десятилетий затишья²⁷ во второй половине 1950-х годов на советском экране вновь начинают появляться фильмы про покорение Космоса. В этот период над жанром все еще продолжает довлеть инерция «теории ближнего прицела»: это заметно по желанию авторов картин оставаться в границах представимого, озабоченности научной достоверностью и приверженности сюжетам, связанным с ближним Космосом (не дальше Солнечной системы). Долгожданный прорыв, произошедший в оттепельной кинофантастике, несомненно, явился следствием как политического раскрепощения, так и энтузиазма космических свершений. Оживление интереса к жанру стимулировали судьбоносные события: запуск первого искусственного спутника Земли в 1957 году, первый полет в космос Юрия Гагарина в 1961, запуски пилотируемых кораблей, затем — вывод на орбиту космической станции, выход космонавтов в открытый космос²⁸. Для возрождающегося научно-фантастического кинематографа новым и непростым вопросом стала тема далекого Космоса и контакта с иными мирами. Чтобы ослабить потенциал смелеющего утопического воображения и подготовить зрителя к новым необычным сюжетам, потребовались особые художественные приемы: в фильмах начали использовать *сюжетную рамку* и *закадровый комментарий*. Эти приемы очень характерны для советского оттепельного кино, но в кинофантастике они получают дополнительную идеологическую нагрузку. Остраивающая рамочная конструкция как бы берет в скобки основное содержание фантастического фильма, указывая на вымышленную, сконструированную природу показанного на экране; а всеведущий авторский голос разъясняет происходящее, расставляет нужные идеологические акценты, дает характеристику событиям и персонажам. Рамочная конструкция в советской кинофантастике может принимать форму «текста в тексте» (например, фильм есть содержание книги, которую пишет «рамочный» автор); закадрового комментария (авторского или

26 Так, Скотт Бьюкатман отмечал, что спецэффекты направляют зрителя «за пределы рационального, в пространство по ту сторону бесконечности». Об этом см.: Бьюкатман С. Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 255.

27 Про ситуацию в литературе, которая была значительно лучше, см.: Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 121–205.

28 О советском космическом энтузиазме см.: Into the Cosmos: Space Exploration and Soviet Culture / Ed. by Andrews J.T., Siddiqi A.A. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011; Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies / Ed. by Maurer E., Richers J., Rütters M., and Scheide C. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

персонажного), извне объясняющего происходящее на экране; комментарии эксперта (ученого, космонавта), который вставлен в начале или в конце фильма и интерпретирует его с метапозиции. Для зрителя фантастики, которой внезапно «разрешили» будущее, эти усложнения жанровой конструкции были призваны зафиксировать внимание на фикциональности повествования, подчеркнуть, что все происходящее — лишь художественная фантазия, не отрывающаяся от действительности. Кино проецировало успехи советской космической программы в неопределенное будущее — то ли далекое, то ли близкое.

«Дорога к звездам» (1957): будущее уже сегодня

Неожиданным стартом для оттепельной кинофантастики стал фильм Павла Клушанцева «Дорога к звездам»²⁹. Картина, выпущенная вскоре после запуска первого спутника, получила международную известность и оказалась частью феномена, названного впоследствии *sputnik shock*³⁰. Таким же неожиданным был переход внутри фильма повествовательных фрагментов в плоскость фантастики. Он начинался как повествование об истории космонавтики: обзор великих научных открытий прошлого, рассказ о российской и советской традиции космических исследований, показ постановочных эпизодов из жизни Циолковского с пояснениями о принципах конструирования космических аппаратов. Затем шел небольшой фрагмент, посвященный запуску спутника, доснятый уже после того, как фильм был завершён³¹. После этого происходит *переключение повествовательного модуса*. Голос от автора произносит: «Заглянем в будущее. И вот уже десятки кораблей отправляются в межпланетное пространство. Они доставят в Космос материал и людей для постройки там, в пустоте, постоянной внеземной станции...» Дальнейшее начинает восприни-

-
- 29 Режиссер снимал новаторские научно-популярные картины с элементами анимации и постановочными эпизодами и был создателем спецэффектов очень высокого уровня. Среди его самых известных картин: «Тайна вещества» (1956), «Луна» (1965), «Марс» (1968), «Видю землю!» (1970) и один художественный фильм «Планета бурь» (1962). См. публикацию дневников Клушанцева с фотографиями и чертежами его приспособлений для спецэффектов: *Клушанцев П.* В стороне от больших дорог. СПб.: Сеанс, 2015. Пережив годы запретов и забвения, режиссер вошел в историю как один из величайших специалистов по спецэффектам доцифровой эпохи. Во многом этому поспособствовал интерес к его наследию знаменитого американского постановщика спецэффектов Р. Скотака. Комментарий Скотака к спецэффектам Клушанцева см.: ТЕРМИНАТОР 2: Жидкий Т-1000 и Ядерный взрыв / Как снимали Роберт Скотак и Павел Клушанцев (URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=HCTDKzb_8_k&t=1093s).
- 30 «Спутниковым кризисом» называют начало «космической гонки» — цепи событий, последовавших после запуска 4 октября 1957 года Советским Союзом первого искусственного спутника Земли.
- 31 История этого фильма заслуживает отдельного исследования. Эпизод про искусственный спутник был добавлен в картину сразу после его реального запуска в 1957 году — такая скорость и актуальность вызвала сенсацию у мировой общественности. А показ пилотируемого полета во всех деталях был снят за несколько лет до реального старта Юрия Гагарина в 1961 году. Об этом см. запись телепередачи «Очевидное — невероятное» за 1985 год: Очевидное — невероятное. Сегодня мы смотрим старые filmy. 1985 г. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jO4Emjl5ei4&t=952s>).

маться нами как происходящее в настоящем времени, здесь и сейчас. То есть в силу перформативного комментария, «вшивания» зрителя и временного характера киноповествования, мы воспринимаем дальнейший текст закадрового автора как рассказ не о будущем, а о *настоящем*. В спокойной манере документального репортажа нас знакомят с происходящими «на наших глазах» героическими стройками в открытом Космосе. Вначале нам показывают бригады монтажников-пустолазов, возводящих в невесомости околоземную орбитальную станцию. Затем закадровый голос подробно описывает устройство этого внеземного сооружения, работу и быт его обитателей. Нам показывают ее внутренний вид, который очень напоминает подводную лодку с отсеками, герметически задраиваемыми дверями-люками и пультами управления, при этом пол в коридоре застелен красной ковровой дорожкой, характерной для советских государственных учреждений. Жилой отсек на борту космической станции напоминает каюту парохода с двухэтажной койкой. Пространство наполнено «земными» вещами: дачное кресло, фотографии на стене, букет цветов в вазе, кошка, сидящая на столе, телевизор, показывающий балет «Лебединое озеро»...

«Небо зовет» (1959): текст в тексте

Первый игровой фантастический фильм «Небо зовет» (1959, реж. А. Козырь, М. Карюков), несмотря на свою визуальную изощренность в сюжетном плане, наследует «теории ближнего прицела». В прологе показывается, как писатель-фантаст собирает материал для книги о космических путешествиях, а сотрудники Ракетного института проводят для него экскурсию, демонстрируя макеты спутников и орбитальных станций.

В следующей сцене писатель задумывается над рукописью и видит космодром и участников космического полета. Далее разворачивается история героического спасения советскими космонавтами американских астронавтов, попытавшихся обогнать «наших» в космической гонке за Марс. В финале фильма действие перемещается в настоящее время и оказывается, что показанная история — это и есть сюжет книги, описывающий события, происходящие в далеком будущем, в котором уже есть межпланетные перелеты³². Писатель, завершив чтение своей рукописи сотрудникам института, спрашивает их мнение и получает ответ от заслуженного ученого: «Мы только разведчики Космоса. Но пройдет немного времени, и человек овладеет Космосом! В добрый путь, юное поколение!». Такие приемы, как закольцовывание рамки, демонстрация того, что история о далеком Космосе — это содержание книги, призваны еще раз подчеркнуть, что мы имеем дело с вымышленным приключенческим сюжетом, и снизить яркое впечатление от картин далекого будущего: потрясающей стартовой платформы на орбитальной станции, не-

32 Интересно, что в купленном и перемонтированном американцами пиратском «ремейке» советского фильма «Небо зовет» — картине «Битва за пределами Солнца» (*Battle Beyond the Sun*, 1962, режиссер Р. Корман, ассистент Ф.Ф. Коппола) — также вводится сюжетная рамка и закадровый комментарий. Только в ней действие перенесено в будущее, в котором Земля после ядерного конфликта разделена на две сверхдержавы — «Север» и «Юг», находящиеся на разных полушариях.

обыкновенных космических пейзажей, видов Марса со спутника³³. А обращение к «юному поколению» еще раз подчеркивает слегка назидательный характер посылы³⁴.

«Я был спутником Солнца» (1959): подвиг, двойная рамка, закадровый голос героя

Более сложный вариант рамочной конструкции можно обнаружить в другом фильме, который вышел в том же 1959 году, — «Я был спутником Солнца» (1959, реж. В. Моргенштерн) — приуроченном к запуску первого искусственного спутника Солнца — станции Луна-1. Ключевым элементом этой конструкции становится закадровый комментарий, который сопровождает зрителей большую часть фильма. Он позволяет соединить разнородные части повествования: наряду с фантастической историей здесь присутствуют научно-популярные и анимационные фрагменты, а также живописные (нарисованные) картины иных миров.

Однако, в отличие от научно-популярных фильмов, в которых традиционно используется этот прием, здесь комментарий является внутренним голосом рассказчика. Он принадлежит главному герою картины, космонавту Андрею, который записывает для своего друга-писателя историю своей жизни. Однако эта история рассказывается уже из будущего, в котором полеты на Луну и видеофоны в квартирах стали обыденным делом³⁵. Ее отправной точкой становится ситуация, когда герой узнает, что его отцом был ученый, погибший в ходе эксперимента по созданию искусственных спутников Солнца. Повзрослев, сын повторяет подвиг отца, но ему удается благополучно вернуться на Землю. Так, фантастическая история, повествующая о научном достижении, не вырывается за рамки научно-популярного кино. Драматическая ситуация проходит ряд опосредований: она берется в двойные рамки, что снижает ее аффективный накал, и одновременно закадрово комментируется в ретроспективном рассказе. Из этой системы опосредований выбивается один эпизод, который ненадолго придает повествованию трагическое измерение. Это история о подопытной обезьянке, всеобщей любимице, которая получила смертельную дозу радиации, совершая полет на ракете в опасных условиях далекого Космоса. Смерть этой обезьянки воспринимается и учеными, и нами, зрителями, очень болезненно: не просто как неизбежная заместительная жертва, а как маленький научный подвиг, который не был заключен в острающую рамку, поэтому провоцирует сильное непосредственное переживание.

33 Именно эти яркие картины далекого будущего из фильма «Небо зовет» были оставлены при монтаже в американских пиратских вариантах советской кинофантастики: кроме уже упомянутой «Битвы за пределами Солнца» еще и в «Кровавой королеве» (*Queen of Blood*, 1966) — ремейке картины «Мечте навстречу» (1963).

34 Позднее, в фильме «Туманность Андромеды» (1967), этот воспитательный посыл будет редуцирован до рамочного пролога с посвящением «Вам, живущим, в XX веке, в первом веке коммунистической эры».

35 Впрочем, это единственная футуристическая деталь в повседневности фильма.

«Мечте навстречу» (1963): песни, инопланетяне, перформативный контакт

В фильме «Мечте навстречу» (1963, реж. М. Карюков, О. Коберидзе) можно наблюдать обновление арсенала приемов, используемого для создания жанровых конструкций, хотя картина по-прежнему привязана к успехам советской космической программы. В начале закадровый голос произносит: «Вы все помните тот августовский день 1962 года, когда два сына Земли подняли к звездам ее песню». На фоне песни «На пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы» — две ракеты, параллельно летящие на фоне звездного неба. Тот же закадровый голос сообщает: «Песня эта, как радиомаяк, повела вас за собой, юные мечтатели и романтики! Вам и посвящается этот фантастический фильм!»³⁶ Однако сюжет этого фильма связан не только с покорением космоса. В центре повествования — история о состоявшемся контакте с иной цивилизацией, в которой на экране впервые *показаны* сами инопланетяне³⁷. Эта история начинается в научном городке, где живут исследователи космоса, он представляет собой образ нового, коммунистического быта. Среди молодых сотрудников научного центра юноша, который демонстрирует любимой девушке действие сконструированного им прибора — кристаллофона, из которого раздается песня «И на Марсе будут яблони цвести»³⁸. На этом моменте в повествование включается закадровый голос, который при помощи перформативного высказывания утверждает осуществление контакта с инопланетной цивилизацией: «И преодолев неизмеримые космические дали, земная песня долетела до планеты Центаурия. И произошло самое прекрасное во Вселенной — люди одной планеты услышали голос другой!» Таким образом, сама возможность контакта задается не отсылкой к научным данным, а чисто фикционально, через песенный сюжет, и оказывается зарифмована с первой рамочной конструкцией.

Инопланетяне не просто становятся пассивными получателями сигнала, но решают отправиться к Земле. Подготовка к полету представляет собой серию эффектных кадров, далеких от какой-либо технической точности³⁹. Мож-

36 Имеется в виду запуск корабля «Восток-3» с Байконура под управлением Андрияна Николаева 11 августа 1962 года и, через сутки, ракеты «Восток-4» с космонавтом Павлом Поповичем. Между двумя космическими кораблями впервые была установлена радиосвязь. Этот фрагмент с закадровым голосом до титров встречается не во всех версиях фильма. Например, его нет в отреставрированной версии для немецкого проката.

37 Это был первый советский фильм, где инопланетяне показываются и история о них является частью сюжета. До этого, в картине «Планета бурь» (1962), о них только *говорят*: космонавты, прилетевшие на Венеру, периодически упоминают о них и даже выдвигают гипотезу об инопланетном происхождении жизни на Земле. А в финале зрители на мгновение *видят* (а персонажи — нет) в небольшом водоеме перевернутое отражение прекрасной незнакомки в развевающихся белых одеждах, которую землянам так и не удалось встретить на Венере.

38 Все три песни, прозвучавшие в этом фильме, стали очень известными в СССР: «Заправлены в планшеты / Космические карты» (музыка О. Фельцмана, текст Вл. Войновича), «Я — Земля», «И на Марсе будут яблони цвести» (музыка В. Мурадели, текст Е. Долматовского).

39 Визуально это напоминает знаменитую голливудскую «Запретную планету» (*Forbidden Planet*, 1956).

но услышать «инопланетные» электронные звуки⁴⁰, увидеть в полутьме профиль неземной женщины в балахоне, с высокой прической, — за ней стоят еще трое красивых людей, возможно, инопланетных ученых, — затем доступным взглядом становится старт шарообразного инопланетного корабля, который жители Центурии запускают к Земле. Далее по сюжету земные ученые получают сигналы из Космоса и из найденного бортового видеожурнала узнают о крушении инопланетного звездолета на Марсе. На помощь потерпевшим бедствие направляется космический корабль. Преодолев огромные трудности и рискуя жизнью, земляне спасают единственную уцелевшую женщину с Центурии⁴¹. После спасения прекрасную инопланетянку в белых одеждах показывают на огромных экранах в разных точках Земли. В конце, через заблюдривание кадра, вводится последняя сюжетная рамка: зрителей возвращают к начальной сцене с двумя молодыми влюбленными и песней из кристаллофона и дают понять, что все произошедшее лишь привиделось «юным мечтателям и романтикам».

Таким образом, используемая здесь рамочная конструкция отсылает к историческим реалиям, но вместе с тем носит фикциональный, сутобо условный характер. Она акцентирует *вымышленность* сюжета о встрече с инопланетянами, чтобы хоть как-то оправдать подробный показ их ошеломляюще красивого мира⁴².

Подростковая кинофантастика 1970-х: полет «за пределы бесконечности» с последующим разоблачением

Кинофантастика 1970-х годов стала результатом более целенаправленной, хотя и не во всем последовательной, политики руководства советской кинематографии. Закат эпохи космического энтузиазма в конце 1960-х и утрата первенства в космической гонке побудили кинематографистов обратить внимание на Космос и на фантастику как на средство его популяризации. Результатом этого стал переход фантастических фильмов в юрисдикцию центральных киностудий (в частности, «Мосфильма» и «Киностудии им. М. Горького»), что в первой половине десятилетия привело к появлению таких разных фильмов, как «Солярис» (1972) А. Тарковского, «Молчание доктора

40 Это первое в советском кино использование электронной музыки для создания «инопланетного» звучания. Его создал на фотоэлектронном синтезаторе звука АНС композитор Эдуард Артемьев, впоследствии написавший музыку к фантастическим картинам Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979).

41 Появление инопланетянки в советском кино не осталось незамеченным на Западе. Картину «Мечте навстречу» купили, повторно смонтировали и дополнили новыми эпизодами, сделав из нее американский фильм ужасов «Кровавая королева» (*Queen of Blood*, 1966). По его сюжету спасенная землянами инопланетянка оказывается вампиром. Она постепенно выпивает кровь из членов экипажа. Ее убивают, но она успевает отложить яйца в разных уголках корабля, летящего к Земле с этой инопланетной заразой.

42 О художнике фильма Юрии Швеце, который ранее также делал фильм «Небо зовет» (1959), см.: Советская космическая эстетика в фильме «Мечте навстречу» (1963) (URL: <https://selyanka1.livejournal.com/513676.html>).

Ивенса» (1973) Б. Метальникова, «Москва-Кассиопея» (1973) и «Отроки во Вселенной» (1974) Р. Викторова, «Большое космическое путешествие» (1975) В. Селиванова, а также фильма об истории советской космической программы «Укрощение огня» (1972) Д. Храбровицкого. Интересно, что отделение фантастики от научно-популярного кино сопровождалось институционализацией науки о космосе и космической отрасли в целом. В большинстве фильмов, начиная с «Таинственной стены» (1967) И. Поволоцкой и М. Садковича, присутствовала фигура публичного консультанта из числа ученых (Н. Кардашев, И. Шкловский) или космонавтов (А. Леонов, Г. Гречко, Г. Береговой и др.).

Как было показано в предыдущем разделе, и в сталинское время, и в эпоху «оттепели» пафос освоения Космоса в кино связывался с темой молодости. Однако именно в 1970-е годы жанр советской кинофантастики начинает адресоваться детской и подростковой аудитории. Эти фильмы позволяют проследить, как менялся характер рамочных конструкций, которые становились отличительной чертой фильмов о Космосе. Специфическая условность детских фильмов вкупе с назидательностью предполагают, что работа с темой космического энтузиазма и регулирование границ космического воображения требуют новых приемов.

В этот период практически все научно-фантастические фильмы о Космосе имели рамочные конструкции. Они вводились для того, чтобы подчеркнуть фикциональный характер киноповествования, особенно если в картинах присутствовала тема далеких полетов и контакта с иными мирами, а также, чтобы ослабить аффективный потенциал фантастического зрелища.

Следует отметить, что для позднесоветского периода, за некоторыми исключениями, было характерно упрощение сюжетных рамок. К простым рамочным конструкциям можно отнести реплики экспертов перед началом «истории», показанной в фильме. В этих случаях выступления космонавтов или ученых вроде бы уже являются частью фильма, но на самом деле они оценивают этот фильм с определенных позиций, то есть выполняют «рамочные» функции — упреждают и комментируют историю, которую только *предстоит* увидеть.

Так, характерным примером может служить фантастическая картина «Петля Ориона» (1980) В. Левина, которая посвящена контакту членов космической экспедиции с инопланетным разумом. Она начинается с титра: «Съемочная группа благодарит академика Р. Сагдеева, летчиков-космонавтов СССР А. Леонова и В. Севастьянова, членов-корреспондентов АН СССР И. Шкловского и Н. Кардашева за участие в обсуждении проблемы внеземных цивилизаций». После этого показывается нарезка из коротких высказываний этих людей, ученых и космонавтов, о проблемах контакта с иным разумом. Последним выступает Алексей Леонов. Он говорит следующее: «Кто они, эти разумные существа?.. Откуда они прилетят — можно лишь только фантазировать... Живопись, искусство, кино позволяют материализовать нашу фантазию. И вот этот фильм, который мы с вами сейчас увидим, это одна из попыток рассказать человечеству, как это все произойдет. Поживем — увидим!» «Реальные» ученые и космонавты в качестве «рамочных комментаторов» делятся своим экспертным взглядом на фантастический сюжет, таким образом, акцентируя его вымышленный футуристический характер и нивелируя экзотизм. Отмечу, что во многих фантастических фильмах космонавты становятся консультан-

тами, легитимируя своим присутствием реалистичность и научную фундированность зрелища⁴³.

«Большое космическое путешествие» (1974): рамка-обманка

Одним из самых неудачных случаев применения «рамочной конструкции» можно считать детский фантастический фильм «Большое космическое путешествие» (1974, реж. В. Селиванов) об опасном путешествии на космическом корабле трех одиннадцатилетних школьников. В момент наивысшего сюжетного напряжения и сопереживания юным героям, летящим к неизведанным мирам и при этом рискующим своими жизнями, в корабле открывается люк, и персонажи выходят на простую советскую улицу. Героическое приключение юных космонавтов оказывается фикцией, тренировкой на симуляторе, о котором не подозревали ни зрители, ни сами участники⁴⁴. Чтобы хоть как-то «пригасить» разочарование, в конце действия на экране появляется «рамочный» персонаж. Обаятельный космонавт Алексей Леонов в очередной раз это обращается к зрителям: «Возможно, многие из вас, ребята, расстроились, что не увидели в фильме настоящего космического путешествия. Его не было. Но это только пока. Каждый из нас, космонавтов, прежде чем полететь в Космос, сделал ой какую сложную работу! Полет требует всех твоих сил, знаний, умений. Я находился в открытом космосе всего лишь 12 минут, но сейчас могу сказать, что каждая моя минута нахождения в космосе требовала годовой подготовки на земле. Но я уверен, ребята, что скоро наступит такое время, когда вы если захотите, то полетите в космос. Я в это верю!» После этого показывается звездное небо, в котором летит *настоящий* звездолет⁴⁵.

Финальное появление Леонова, кроме необходимости «подсластить» сюжетную «пилюлю», было призвано еще и «подбросить дров» в топку угасающего космического энтузиазма. В рамках идеологии советской (кино)фантастики огонь этот нужно было поддерживать, но не давать ему разгораться.

43 Например, все тот же А. Леонов в эксцентричном школьном фильме «Если верить Лопотухину» (1983), рассказывающем о (возможном) контакте с инопланетянами. Научный консультант должен был своим присутствием зафиксировать связь с Космосом, достаточно неочевидную в этой картине.

44 Хотя в конце выясняется, что один из участников все-таки знал, точнее, случайно узнал о симуляции, но посчитал нужным молчать для чистоты эксперимента.

45 Надо заметить, что примерно в это же время тема фальсификации космического полета появляется и в американском кинематографе. Возможно, это является отголоском конспирологической теории о том, что США инсценировали полет на Луну. Так, в версию научно-фантастического фильма «Ангар 18» (1980), подготовленную для проката в СССР, в соответствии с особенностями советской кинофантастики, было вставлено *вступительное слово* космонавта Георгия Гречко. Также из картины вырезали несколько эпизодов — вероятно, для того, чтобы максимально «обезопасить» для зрителей сюжет с летающей тарелкой и пришельцами.

Космическая диалогия Ричарда Викторова: жанровые формулы и фантастические допущения

Наиболее интересную и сложно устроенную систему рамочных конструкций можно наблюдать в картинах «Москва — Кассиопея» (1973) и «Отроки во Вселенной» (1974)⁴⁶.

Первая «рамка» — жанровая: сюжет этих фильмов последовательно реализует формулы подросткового приключенческого кино. Он представляет собой рассказ о подготовке школьников к космической экспедиции и об их полете к планете в созвездии Кассиопеи, откуда поступают сигналы бедствия. Приключенческий сюжет строится вокруг характерного центрального мотива — истории героического *спасения* инопланетян из другой галактики. Особенностью этой истории является то, что участники экспедиции и главные герои — это школьники 13–14 лет, — что позволяет добавить в жанровую схему элементы «школьного» фильма. Особенно это заметно в «Москве — Кассиопее», большую часть действия которой занимают предполетные события: это и совместное заседание ученых и пионеров-исследователей, посвященное полетам в далекий Космос; и личные отношения, влияющие на подбор экипажа; и история с любовной запиской, автора которой не удалось выяснить до полета, школьные уроки, которые продолжаются и в космосе, надпись на доске «Миша + Катя = любовь» с последующим выяснением отношений... Реалистичность повествования, его включенность в повседневные домашние и школьные практики, подробно построенные отношения персонажей позволяют говорить о картине как об интересном миксе приключенческого жанра и «школьного» фильма.

Одновременно с этим включение в научно-фантастическое кино школьной темы создает и серьезную проблему — полет в космос детей требует легитимации. Уже нельзя просто взять ребенка на борт звездолета, как это было в «Космическом рейсе» только потому, что он «рвется в Космос» — в середине 1970-х это уже требует обоснования и объяснения. В фильме «Москва — Кассиопея» они достаточно развернуты и разнопорядковые. Упор делается на научной целесообразности: лететь до Кассиопеи очень далеко — и дети, в отличие от взрослых, точно смогут долететь. Персонажи-подростки обоего пола, в силу возраста и личного «космического энтузиазма», рвутся в полет, несмотря на то что это опасно и может занять всю жизнь. Чего не скажешь о взрослых, которые отнюдь не готовы на такое расставание: так, в фильме упоминается бабушка одной из претенденток, которая не дает своего согласия на полет внучки⁴⁷. Также несколько раз проговаривается вопрос о «неокрепшем организме» юных астронавтов и о необходимости «психологической совместимости» на борту, залогом которой считаются школьная дружба и любовь.

46 Я намеренно не касаюсь еще одного известного и любимого зрителями фильма Ричарда Викторова «Через тернии к звездам» (1980), поскольку в нем, в отличие от подростковой диалогии, нет острающих рамок. Отмечу только, что картина весьма интересна за счет использования новых для своего времени тем инопланетной телесности и экологии.

47 Проблема уговоров и согласия родителей на космический полет их несовершеннолетних детей еще более подробно показана в фильме «Большое космическое путешествие» (1975).

За «психологическую несовместимость» и «здоровый хаос» в картине отвечает персонаж-трикстер, Лобанов (Лоб): он привносит в приключенческий сюжет элемент авантурной комедии. Лоб показан эдаким изобретателем-самоучкой, который постоянно «шалит» — его непредсказуемое и неподконтрольное поведение раздражает «серьезных» одноклассников, которые позиционируются как «легитимные» молодые изобретатели и ученые. При этом именно Лоб является главным двигателем приключенческого сюжета: вопреки запрету он пробирается «зайцем» на корабль, случайно вылетает в открытый космос, затем его спасают, а позднее, благодаря сообразительности и изобретательности, он выручает своих товарищей на далекой и опасной планете... Но самое главное — именно Лоб задает главный поворот сюжета, с размаху сев на пульт управления⁴⁸. В результате этого космический корабль превышает скорость света и вырывается «за пределы бесконечности», то есть в короткий срок преодолевает расстояние, на которое, по замыслу ученых, требовалось 27 лет.

Вторая «рамка» дилогии «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» устроена еще более необычно и прихотливо: в сюжет вводится «рамочный персонаж», который активно участвует в действии. Фильм «Отроки во Вселенной» начинается с космических звуков, потом появляется загадочный человек в строгом пиджаке с манишкой. Он представляется как ИОО (Исполняющий Особые Обязанности) и, разрушая границу экрана, смотрит в глаза зрителям и вкрадчивым голосом говорит: «Прошу, глубокоуважаемые зрители, простить меня за то, что я появился несколько преждевременно. Но коль скоро это произошло, я сочту своим долгом кое о чем вас предупредить. Вам, видать, не раз приходилось встречать надпись на экране, уведомляющую о том, что всякое совпадение с реально существующими людьми и подлинными событиями случайны и не предусмотрены замыслом. Я, со своей стороны, хочу довести до вашего сведения, что все действующие лица нашего фильма выведены под собственными именами. А события, свидетелями которых вы станете, действительно имели место летом будущего года. Я не оговорился. Ну вот собственно и все, что я могу вам сказать... Ах да, я не представился: я в нашем фильме исполняю особые обязанности, так сказать, ИОО, Исполняющий Особые Обязанности». После этого начинаются вступительные титры.

Появление ИОО обладает очень важной идеологической нагрузкой: он выполняет функции «закадрового комментатора», введенного в кадр, *внутрь сюжета*. Он не просто «запускает» повествование и комментирует действие, но и активно в него вмешивается, формирует повестку. На протяжении дилогии он будет появляться из ниоткуда и решать различные проблемы⁴⁹. Медиальное положение ИОО, необъяснимый характер его перемещений между двумя мирами — подробным миром советской повседневности и фантастическими пейзажами другой планеты — позволяет действию постоянно балансировать между «реалистическим повествованием» и «волшебной сказкой».

48 Возможно, это отголосок архетипического хулиганского сюжета о «валенке, брошенном на пульт управления», взятого из околонульного фольклора. В позднесоветское время он нашел отражение в песне об «отвертке в электрошлите», исполнявшейся на мотив «Все хорошо, прекрасная маркиза...».

49 Что подвигло позднесоветских зрителей интерпретировать персонажа ИОО как вездесущего и всеведущего «агента КГБ».

ИОО оказывается «чудесным помощником», отвечающим за «ядерные» функции сюжета⁵⁰: он возвращает командиру корабля Вите Середе выброшенную любовную записку; вдруг появляется на праздновании дня рождения Паши Козелкова и объясняет его постаревшим родственникам, что в результате космических метаморфоз их мальчик повзрослел всего на год; превращает портсигар в телеэкран и показывает ученым на земле встречу юных космонавтов с инопланетянами... В конце фильма этот *deus ex machina* решает вопрос о возвращении «отроков» с далекой планеты на Землю, находящуюся в трех десятилетиях полета. ИОО просто возникает на планете и из своей «надсюжетной» позиции передает им конверт с секретным посланием: «А не пора ли на Землю, друзья?» Так, рамочная конструкция, «прошивающая» всю космическую диалогию, в финале окончательно переводит повествование в сказочный модус.

Фильмы «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» уже на момент выхода обладали огромным утопическим потенциалом, что впоследствии стало поводом для формирования их культового статуса⁵¹. В диалогии (особенно в «Отроках во вселенной») впервые была подробно показана ситуация контакта с внеземным: герои общаются и с антропоморфными инопланетными обитателями, посылавшими на землю просьбу о помощи, и с коварными роботами, захватившими власть на одной из планет. Сам прорыв юных космонавтов в неизведанное под берущую за душу песню «Я возьму этот большой мир...» (Музыка — Вл. Чернышёв, текст — Р. Рождественский), завораживающие пейзажи и пугающие белоснежные коридоры, в которых роботы хотят превратить плененных подростков в себе подобных, — все это оказывало на зрителей сильное и неподконтрольное эмоциональное воздействие. Мне представляется, что сложная двойная сюжетная рамка была призвана максимально ослабить мощный «эффект фантастического» и нивелировать противоречие между реалистичностью подросткового «сюжета спасения» и экзотичностью истории о далеком Космосе.

«Гостя из будущего» (1984) и закат космического энтузиазма

Рассмотрение идеологии рамочных конструкций в советском кино я закончу краткими заметками о телесериале «Гостя из будущего» (1984): он находится на периферии заданной проблематики, в зоне, где происходит переход к чему-то принципиально иному. Значимость этой картины огромна, особенно для поколения людей, чье детство пришлось на позднесоветское время⁵². История

50 См.: Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 387–422.

51 О культовости диалогии и о сформировавшихся вокруг них фанатских сообществах см.: Stepanov B. «If I Forget Anything at All, It's Unlikely the Stars Will Accept Us...»: Sci-Fi Fan Communities, Post-Soviet Nostalgia and Contemporary Cinematic Experience // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2021. Vol. 15. № 1. P. 70–90.

52 О значимости этого фильма свидетельствуют его многочисленные сиквелы и ремейки: «Лиловый шар» (1987), «Приключения Алисы. Пленники трех планет» (2009) и совсем недавний «Сто лет тому вперед» (2024).

о школьнике Коле Герасимове, попавшем на «сто лет тому вперед», в прекрасную Москву Будущего, — до сих пор самый любимый зрителями и почитаемый фанатами советский научно-фантастический фильм⁵³. В центре картины — сюжет с перемещением во времени, но эта «рамка» не носит остраняющего характера, наоборот, она призвана сблизить прошлое и будущее, где будущее — это всего лишь проекция настоящего, в которое добавлены технологии, но вынесен за скобки Далекий Космос. Характерно, что через сто лет новая Москва выглядит почти также, как Москва 1980-х, только в ней уже появились летающие машины, мудрый антропоморфный робот Вертер, Космопорт, похожий на обычный аэропорт, из которого отправляются к другим планетам, зоопарк с необычными животными и прибор Миелофон, способный переводить на русский любые языки в галактике, и, конечно, прекрасная девочка Алиса Селезнева, та самая Гостья из Будущего, осуществляющая медиацию между временами и знающая о том, каким будет «прекрасное далеко» у ее новых друзей из прошлого. Картина фиксирует важный и болезненный разрыв. Она одновременно несет в себе и кризис советского утопического воображения, и ностальгию по этому утраченному «чувству Космического». Нам будто предъявили Будущее, которого мы были достойны, но которое мы потеряли...

В этой статье я проанализировала роль рамочных конструкций и закадрового комментария в практике обуздания утопического воображения в советской космической кинофантастике⁵⁴. Дальнейшие исследования будут отвечать на ряд важных вопросов: в какой мере практика появления рамочных конструкций была сознательной позицией (прежде всего, для создателей фильмов)? Кто или что стимулировало их появление (исторические события, институции, идеологические установки авторов)? Кто следил за их осуществлением (роль цензуры и самоцензуры)? Очень надеюсь, что об этом еще удастся поговорить в будущем.

А в настоящем следует помнить, что хорошее кино — это большая и действенная сила, что творческая энергия прорывается сквозь любые рамки, что эмоциональный потенциал утопического воображения способен оказывать поддержку в темные времена, а наука помогает помнить о прошлом и создавать будущее. В общем, как продолжает звучать на волне нашей памяти: «Если что-то я забуду, вряд ли звезды примут нас!»

53 У «Гостьи из будущего» также есть внушительная сеть фанатских сайтов. Наиболее известный из них — Миелофон.

54 Ряд фильмов и сюжетов остался за границами этого исследования. Так, отдельного рассмотрения заслуживают «земные» картины о космическом энтузиазме: «На Луну с пересадкой» (1934), «Улица космонавтов» (1963), «Петька в Космосе» (1973), «Если верить Лопотухину» (1983), «Граждане вселенной» (1984), «Летние впечатления о планете Z» (1986). Тем более, что как раз сейчас мы можем наблюдать попытки вновь разжечь этот энтузиазм, например, в недавнем фильме «Космос засыпает» (2025). Также было бы интересно посмотреть на сюжетные рамки в авторском кино в таких картинах, как «Тайнственная стена» (1967), «Солярис» (1972), «Сталкер» (1979), «Отель “У погибшего альпиниста”» (1979), «Кин-дза-дза» (1986) и др., где эти «рамки» не только гораздо сложнее и необычнее, но и устроены по совсем другим принципам.

Библиография / References

- Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (Aronson O. Kommunikativnyj obraz (Kino. Literatura. Filosofija). Moscow, 2007.)
- Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 387–422.
- (Bart R. Vvedenie v strukturnyj analiz povestvovatel'nyh tekstov // Zarubezhnaja jestetika i teorija literatury XIX-XX vekov. Moscow, 1987. P. 387–422.)
- Бьюкатман С. Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 233–256.
- (B'jukatman S. Iskusstvennaja beskonechnost'. O specjeffektah i vozvyshennom // Fantasticheskoe kino. Jepizod pervyj. Moscow, 2006. P. 233–256.)
- Геллер Л., Нике М. Утопия в России. СПб.: Гиперион, 2003.
- (Geller L., Nike M. Utopija v Rossii. Saint Petersburg, 2003.)
- Гройс Б. Борьба против музея, или Демонстрация искусства в тоталитарном пространстве // Советское богатство: Ст. о культуре, лит. и кино / Под ред. М. Балиной [и др.]. СПб.: Академический проект, 2002. С. 37–51.
- (Grojs B. Bor'ba protiv muzeja, ili Demonstracija iskusstva v totalitarnom prostranstve // Sovetskoe bogatstvo: St. o kul'ture, lit. i kino / Ed. by M. Balinoj et al. Saint Petersburg, 2002. P. 37–51.)
- Дашкова Т., Степанов Б. Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер» // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. / Сост. и научн. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 311–344.
- (Dashkova T., Stepanov B. Fantasticheskoe v fil'mah Andreja Tarkovskogo «Soljaris» i «Stalker» // Fantasticheskoe kino. Jepizod pervyj: Sb. st. / Ed. by N. Samutina. Moscow, 2006. P. 311–344.)
- Дубин Б. Слово — письмо — литература. Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- (Dubin B. Slovo — pis'mo — literatura. Oчерki po sociologii sovremennoj kul'tury. Moscow, 2001.)
- Игнатенко А. Аэлита: Первый опыт создания блокбастера в России. М.: Директ-Медиа, 2014.
- (Ignatenko A. Ajelita: Pervyj opyt sozdaniya blok-bastera v Rossii. Moscow, 2014.)
- Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (Kaspje I. V sojuze s utopiej. Smyslovyje rubezhi pozdnesovetskoj kul'tury. Moscow, 2018.)
- Клушанцев П. В стороне от больших дорог. СПб.: Сеанс, 2015.
- (Klushancev P. V storone ot bol'shih dorog. Saint Petersburg, 2015.)
- Майсова Н. Советская кинофантастика и космическая эра. Незабвенное будущее. СПб.: Библиороссика, 2021.
- (Majsova N. Sovetskaja kinofantastika i kosmicheskaja jera. Nezabvennoe budushhee. Saint Petersburg, 2021.)
- Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012.
- (Margolit E. Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov. Saint Petersburg, 2012.)
- Первушин А. Битва за Луну. Правда и ложь о лунной гонке. СПб.: Амфора, 2014.
- (Pervushin A. Bitva za Lunu. Pravda i lozh' o lunoj gonke. Saint Petersburg, 2014.)
- Самутина Н. Остров Метрополис (рукопись).
- (Samutina N. Ostrov Metropolis (rukopis'))
- Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 66–80.
- (Samutina N. Fantasticheskoe kino i problema inogo // Fantasticheskoe kino. Jepizod pervyj. Moscow, 2006. P. 66–80.)
- Шварц М. Чудеса с научным обоснованием. Заколдованные будни и расколдованная идеология в советской научной фантастике послевоенного периода // Международный интернет-семинар по русской истории. Челябинск; Базель. 2008. 3 ноября (URL: http://isem.susu.ac.ru/arch/Fantastik_ru/).
- (Shvarc M. Chudesa s nauchnym obosnovaniem. Zakoldovannye budni i raskoldovannaja ideologija v sovetskoj nauchnoj fantastike poslevoennogo perioda // Mezhdunarodnyj internet-seminar po russkoj istorii. Chelyabinsk; Basel. 2008. November 3 (URL: http://isem.susu.ac.ru/arch/Fantastik_ru/).

Into the Cosmos: Space Exploration and Soviet Culture / Ed. by Andrews J.T., Siddiqi A.A. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.

Jameson F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions, London; New York: Verso, 2005.

Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies / Ed. by Maurer E., Richers J., Rüthers M., and Scheide C. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Stepanov B. «If I Forget Anything at All, It's Unlikely the Stars Will Accept Us...»: Sci-Fi Fan Communities, Post-Soviet Nostalgia and Contemporary Cinematic Experience // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2021. Vol. 15. № 1. P. 70–90.