Нихель С.С.

Будущее уже здесь: особенности вымышленных миров в советской космической кинофантастике

Аннотация: Научная фантастика как жанр больше других склоняется к футуристическому дискурсу и критике реальности, что делает её плодотворным полем для изучения страхов и ожиданий людей конкретной эпохи. Научная фантастика СССР особенно примечательна в этом отношении, ведь государственная идеология достижения социализма-коммунизма преображалась на фоне экономических и политических реалий.

С ракурса сравнительно-исторического анализа в статье рассматриваются вымышленные миры в советском космическом кинематографе. На примере 12 фильмов из 4-х исторических периодов СССР — довоенного, оттепели, застоя и перестройки — разбираются устойчивые образы далёкого и близкого будущего, Земли и Космоса. Подборка фильмов включает «Аэлиту», «Космический рейс», «Небо зовет», «Планету Бурь», «Солярис», дилогию «Москва-Кассиопея», «Петлю Ориона», «Лунную радугу» и «Кин-дза-дза!». Визуальные образы и истории миров этих кинокартин полагаются либо на древность, либо на современность (относительно времени выхода). При этом фреймирование и тональность схожих сеттингов коррелирует с историческим периодом СССР. Детальный анализ устройства миров кинокартин позволяет выделить четыре основных типа отношения к космосу: как к месту возможностей и новых начал; как к не-дому, месту тоски и одиночества; как к опасности или угрозе; как к предостережению.

Ключевые слова: научная фантастика, кинофантастика, космофантастика, СССР, вымышленные миры, футуризм, космос

The Future Is Now: Imaginary Worlds of Soviet Space Science Fiction Cinematography

Abstract: Nauchnaya fantastika (Soviet sci-fi) as a genre is closely related to futuristic discourse and critique of the present, which makes it a fertile field for studying the fears and expectations of a given era. Science fiction of the USSR presents a particularly interesting case, as the state ideology of achieving socialism-communism was transformed against the backdrop of economic and political realities.

The article addresses imaginary worlds of Soviet space sci-fi cinematography through a comparative historical research framework. Using 12 films from four historical periods of the USSR — pre-Great Patriotic War, the Khrushchev thaw, Stagnation, and Perestroika — the paper examines enduring images of the distant and near future, Earth, and space. The selected films are “Aelita”, “Cosmic Voyage”, “Nebo Zovyot”, “Planeta Bur”, “Solaris”, “Moscow-Cassiopeia” diology, “The Orion Loop”, “Moon Rainbow” and “Kin-dza-dza!”. The visual imagery and stories of the worlds of these films rely on either antiquity or modernity (relative to the time of their release). At the same time, the framing and tone of similar settings correlate with the historical periods of the USSR. A detailed analysis of the structure of the films’ imaginary worlds allows us to identify four main types of attitudes toward space: as a place of opportunity and new beginnings; as a non-home, a place of melancholy and loneliness; as a danger or threat; and as a warning.

Keywords: Soviet science fiction, sci-fi, USSR, imaginary worlds, futurism, space

Начиная свой путь с переводных зарубежных новелл, научная фантастика (далее — НФ) проникает в Российскую Империю и позже в СССР через приключенческие журналы, из-за чего вскоре приобретает статус беллетристики среди литературных

критиков. Однако уже в 1930-е гг. под влиянием советской повестки прогрессивизма и соцреализма за жанром закрепляется дидактический элемент: направленная на молодёжь фантастика должна быть познавательной и знакомить читателя с ближайшими технологическими открытиями и достижениями[1]. Среди них на первом месте по важности стоял полёт человека в космос. Он же во многом политизировал жанр ещё сильнее — нередко научно-технические достижения Советов в космосе контрастируют с США; звучит идея о моральном превосходстве советских людей («Планета бурь», «Небо зовёт»). Некогда сугубо развлекательный и детский жанр[2] стал пространством для продвижения определённой идеологии.

Тем не менее на протяжении всего существования СССР отношение к космической научной фантастике — как в литературе, так и в кинематографе — было двояким. Отнесённая к юношеским и посредственным произведениям, НФ в то же время представляла опасность из-за политической подоплёки конструирования будущего, а также неоднозначности оценки технического прогресса. Согласно словенской исследовательнице Н. Майсовой, эта особенность дала НФ относительную свободу комментировать и рассуждать о современности, что для других жанров было практически невозможно[3].

Политическая лиминальность НФ, в частности, выражалась в вымышленных мирах кинокартин[4]. Вымышленный мир — структурный элемент художественного произведения, определяющий его онтологию[5] и фундамент всего нарратива[6]. По М.Л. Райан, для мира НФ характерны продвинутые технологии, сбыточность происходящего, строгое следование логике и внеземной сеттинг в будущем[7]. При этом немаловажно уделять внимание архитектуре, одежде и нравам представленных обществ для формирования полноценного образа вымышленного мира. В случае кинематографа, эти характеристики возможно вывести, опираясь на аудиовизуальные повествовательные инструменты. Звуковое оформление, закадровый голос (или интертитр в немых фильмах), а также непосредственно визуальное оформление — дизайн персонажей, декораций, цветокоррекция — позволяют раскрыть вымышленный мир в отрыве от сюжетных событий и действий персонажей.

Принимая во внимание зависимость жанра НФ от внешней и внутренней политики государства[8], интересным представляется сравнительно-исторический анализ вымышленных миров фильмов разных периодов СССР. За почти 70 лет существования Советского союза космофантастические фильмы не снимались разве что в сталинское «малокартинье» и раннюю оттепель. Запуск Спутника-1 на орбиту и начало космической гонки привели к всплеску популярности космического сеттинга: в 60-е и 70-е гг. космофантастических фильмов выходило больше всего.

Здесь стоит кратко описать характерные для довоенного времени, оттепели, застоя и перестройки представления о роли НФ в культурной жизни общества. Если до 1930-х гг. этот жанр не воспринимали всерьёз, то уже к выходу «Космического рейса» в 1936 г. НФ становится каналом трансляции идей технооптимизма на юношескую аудиторию. Фантастика призвана вызвать у молодёжи интерес к развитию науки, а также помочь узнать о технологиях ближайшего будущего.

С началом оттепели в середине 1950-х гг. и запуском Спутника-1 НФ становится центром внимания государства, а вместе с тем дополнительным пространством проведения космической гонки США и СССР. Явно политический характер космофантастики сдвигает целевую аудиторию на взрослых зрителей, тогда как дидактическая функция сохраняется разве что в молодёжных фильмах Ричарда Викторова («Москва-Кассиопея», «Отроки во вселенной», «Через тернии к звёздам»).

В период застоя космическая гонка СССР и США окончательно переносится на экраны, и, чтобы не допустить отставания, государству требуются качественные

отечественные приключенческие картины. Для успешной конкуренции с голливудскими блокбастерами советская киноиндустрия нуждается в экспериментах, однако из-за политических изменений государство вновь усиливает цензуру и тематический надзор над содержанием картин. В результате научной фантастике приходится маневрировать между стремлениями к массовости и коммерциализации и избеганием неудобных политических тем[9].

Наконец, к 1980-ым гг. жанр космической научной фантастики распадается: ранее объяснимые наукой события сплетаются с мирами сказок («Лиловый шар», 1987), утопический пафос прошлых картин становится объектом сатиры («Кин-дза-дза!», 1986). Космическая тема сама по себе сходит на нет на фоне отсутствия новых крупных достижений в покорении космоса.

Ниже представлены результаты анализа 12 фильмов советской НФ, а именно «Аэлиты», «Космического рейса», «Небо зовёт», «Планеты Бурь», «Соляриса», дилогии «Москва-Кассиопея» — «Отроки во вселенной», «Петли Ориона», «Лунной радуги» и «Кин-дза-дза!».

Для фильмов космической НФ характерно своеобразное двоемирие: космос и Земля не представляют единого континуума. Они сравниваются и противопоставляются, но никогда не становятся единым целым. В этой дихотомии Земля сохраняет за собой статус привычного и безопасного мира — в том числе тогда, когда события кинокартин разворачиваются преимущественно в космосе.

Главной особенностью Земли из фильмов космофантастики является то, насколько сильно облик планеты похож на современность. В 11 из 12 рассматриваемых фильмов (все, кроме «Туманности Андромеды») мода и быт соответствуют времени выхода картины. Едва ли меняются доступные технологии, не считая связанных с космическими путешествиями. Так, маркером будущего становится непосредственно возможность далёких космических перелётов или же окончательная победа социализма — вопросы гендерного и экономического неравенства разрешены или же представляются разрешимыми. Такой оптимизм присущ преимущественно юношеским и оттепельным кинокартинам («Космический рейс», «Небо зовёт», «Планета бурь», «Туманность Андромеды», все фильмы Ричарда Викторова). В них архитектура социалистического будущего представлена прежде всего футуризмом — масштабными и минималистичными зданиями в светлых тонах.

В ином случае маркерами будущего на Земле выступают небоскрёбы. Они символ будущего более мрачного и лишённого пафоса социалистической утопии. В «Небо зовёт» небоскрёбы и мегаполисы синонимичны антиутопии американского капитализма и противопоставляются советским реалиям. Тем не менее в «Лунной радуге» и «Солярисе» такие здания уже повсеместны и не несут столь ярко выраженной негативной окраски.

Наконец, есть и альтернативная Земля будущего — с зелёными полями и мирной сельской жизнью. Этот образ нередко сосуществует с другими внутри одного вымышленного мира. Пасторальные образы Земли выступают в качестве противопоставления высокотехнологичной реальности полётов в космос и свершающихся научных открытий. Они обращаются к мифу о простом беззаботном прошлом и органичном сосуществовании с природой. Пасторальная Земля — объект ностальгии. В «Отроках во вселенной», «Солярисе», «Через тернии к звёздам» и «Петле Ориона» герои, вспоминая о доме, обращаются именно к этому образу.

Космос внутри вымышленных миров научно-фантастического кинематографа вернее будет называть «внеземельем». Как оказалось, космосу или другим планетам уделяется столько же внимания, как и жизни на борту космических станций и кораблей. Так или иначе, внеземелье всегда является как бы зеркалом Земли и человечества. Оно может

выступать как в качестве маркера достигнутого технологического прогресса, так и места столкновения земных держав или человека с его собственными страхами.

Инопланетные цивилизации во внеземелье фигурируют только в половине рассмотренных фильмов. Кроме того, все они или оказываются на грани краха, или уже пребывают в упадке из-за социальных, экологических и техногенных катастроф («Аэлита», фильмы Ричарда Викторова и «Кин-дза-дза!»). В иных кинокартинах от инопланетных обществ остаются только руины и артефакты («Планета бурь», «Петля Ориона», «Туманность Андромеды»). В отдельную категорию стоит отнести инопланетные формы жизни, сильно отличные от человека и почти недоступные ему для понимания («Туманность Андромеды», «Солярис» и «Лунная радуга»).

Визуально внеземелье представлено пустынными и опасными просторами с максимально неприветливой для человека средой. Иные планеты погружены во мрак, в котором скрываются невидимые и смертельно опасные существа («Туманность Андромеды», «Лунная радуга»).

Однако всё же основным местом действия чаще всего выступает борт корабля или космической станции. Если в ранних картинах интерьер космического аппарата был предельно утилитарен, то уже к 60-м гг. он всё больше походит на дом. Появляются растения, библиотеки, личные каюты членов экипажа. Тем не менее, выходя за их пределы — на мостик и в коридоры — космонавты будто возвращаются к утилитарным истокам интерьера.

Представленная дихотомия Земли и внеземелья позволяет выделить четыре типа соотношения этих пространств между собой.

1. Космос как место возможностей и новых начал («Аэлита», «Космический рейс», «Небо зовёт», «Планета бурь», «Петля Ориона») — он позволяет иначе взглянуть на мир, найти общий язык с инопланетной цивилизацией или земным государством;

2. Космос как не-дом, место тоски и одиночества («Солярис», кинодилогия «Москва — Кассиопея», «Туманность Андромеды», «Лунная радуга») — герои, оказавшись в космосе, определяют его через утрату земного, невозвратимого. Они остро ощущают невозможность выйти на контакт — как с Землёй, так и с другими цивилизациями;

3. Космос как опасность или угроза («Петля Ориона», «Солярис», «Лунная радуга») — он представляет экзистенциальную угрозу человеку, так как способен кардинально изменить понимание человеческого бытия или буквально уничтожить цивилизацию;

4. Космос как предупреждение (кинодилогия «Москва — Кассиопея», «Через тернии к звёздам», «Кин-дза-дза!») — человечество способно само разрушить свою планету, если будет злоупотреблять её благами.

Эти проекции будущего, порой, пересекаются друг с другом внутри одной кинокартины, что отражает многогранность отношения к будущему среди советских людей. При этом нельзя вывести единого архетипичного вымышленного мира под каждый исторический период, ведь, например, отголоски довоенного и оттепельного оптимизма встречаются и под конец застоя. Это, однако, не умаляет общей тенденции на возрастание критического отношения к научно-фантастическому будущему. На место коммунистической идиллии приходит предвосхищение упадка. Так, вымышленные миры научно-фантастических фильмов отражают трансформацию государственной идеологии в реальном мире.

Примечания:

[1] Schwartz M. How Nauchnaia Fantastika Was Made: The Debates about the Genre of Science Fiction from NEP to High Stalinism. Slavic Review 72. 2013. №. 2. Pp. 224–246.

[2] Луппол И.К., Розенталь М.М. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. М.: Художественная литература, 1934. С. 716. [Электронный ресурс] URL: https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01006511623?page=1&rotate=0&theme=black

[3] Майсова Н. Советская кинофантастика и космическая эра. Незабвенное будущее. СПб: Библиороссика, 2021. С. 177–207.

[4] Разными зарубежными авторами используются понятия imaginary/fictional worlds, storyworlds, а также world building — для обозначения процесса построения мира. Следуя сложившейся русскоязычной переводной традиции, в настоящей работе «вымышленные мир» используется в качестве обобщения англоязычных терминов.

[5] Лем С. Сравнительная онтология фантастики. Фантастика и футурология. Книга 1. [Электронный ресурс] URL: https://fil.wikireading.ru/50896

[6] Ryan M.L. Transmedia Storytelling and Transfictionality. Poetics Today 34. 2013. №. 3. Pp. 361–388.

[7] Ryan M.L. Ontological Rules. The Routledge Companion to Imaginary Worlds. NY: Routledge, 2018. Pp. 74–81.

[8]Худяков А.В. Исторические циклы коммунистической идеологии на примере СССР. Весці БДПУ. Серыя 2, Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Культуралогія, 2025. № 1. С. 5–9

[9] Майсова Н. Советская кинофантастика и космическая эра. Незабвенное будущее. СПб: Библиороссика, 2021. С. 147–177.

Сведения об авторе: Нихель Сидда Сергеевна, студент бакалавриата факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ (Москва, РФ)

E-mail: wackoindistress@gmail.com

Information about the author: Sidda S. Nikhel, faculty of creative industries bachelor student, HSE University (Moscow, Russia)

E-mail: wackoindistress@gmail.com