

*На правах рукописи*

Шестерик Ольга Викторовна

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ  
КИНОУТОПИЯХ И ДИСТОПИЯХ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2023

Диссертация выполнена на кафедре киноведения Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова

**Научный руководитель:** **Прожико Галина Семеновна**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры киноведения ВГИК

**Официальные оппоненты:** **Барабаш Наталия Александровна**  
доктор искусствоведения,  
член Союза писателей Москвы

**Старусева-Першеева Александра Дмитриевна**  
кандидат искусствоведения, доцент Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

**Ведущая организация:** ФГБ НИУ «Государственный институт искусствознания»

Защита состоится «27» ноября 2023 г. в 15.00 час. на заседании диссертационного совета 23.2.002.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Диссертационный совет.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 г. и размещен на сайтах:  
<https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>;  
<https://vak.minobrnauki.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета

доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Стремление к утопическому, как некоему идеалу, присуще мышлению человека и проявляет себя во всех областях человеческой деятельности: в искусстве, промышленности, политике, экономике и т.д. В искусстве жанр утопии, а позже – антиутопии, долгое время реализовывался лишь в литературной форме. Но с появлением и развитием кинематографа, часто заимствовавшего для драматургии готовые литературные модели, этот жанр получил дополнительные средства выражения. Однако до сих пор главным источником для изучения утопического остаются литературные художественные и философские тексты, тогда как исследование аудиовизуальных возможностей оказывается на втором плане. Исследование кинопроизведения, особенностей его структуры, которые становятся более заметными при обращении авторов кинокартин к жанру утопии, актуально одновременно и для киноведения, и для других гуманитарных наук (культурологии, философии, обществознания и др.).

Обращение к отечественным фильмам, созданным, в основном, в советский период, не случайно. Сама советская социалистическая система в ретроспективе может выглядеть как утопический проект (с разной степенью оценки его реализации), а современное состояние дел, соответственно, как постутопия. С этой точки зрения изучение духовной части советской культуры – это постижение того, как формировались и транслировались различные виды утопических идей (идеал, предостережение, отторжение), какие социальные, политические и общекультурные процессы оказывали влияние на их форму и содержание. Но подобный подход не ограничивается только рамками советского периода, поскольку утопизация (идеализация) прошлого – часто встречающееся общественное настроение. Его можно применить и в исследованиях, касающихся российского кино, унаследовавшего из предыдущей эпохи определенные темы и идеи.

**Степень разработанности темы.** Исследование утопии как жанра первоначально в науке проводилось в философской, исторической и литературной областях в разные периоды XX века.

В начале XX века, когда, с одной стороны, очевидно уже произошло окончательное разделение на литературно-художественную и философскую утопию, а с другой стороны, начали появляться примеры литературной отрицательной утопии, возникла необходимость в том, чтобы проследить эволюцию утопических концепций. Философско-исторический разбор утопических теорий от античности (Платон) до конца XIX века произвел А. Свентоховский<sup>1</sup>. Позже была издана обобщающая монография А. Мортон, посвященная английской утопии<sup>2</sup>. Хронологическая последовательность работ позволяла авторам выстраивать историческую концепцию по смене общественных формаций (разных степеней развития рабовладельческого, феодального и буржуазного общества), которую потом распространяли и другие исследователи, в том числе и на корпус российских утопий. Одна из основных идей этих трудов – трансформация утопических идей в зависимости от господствующего социально-экономического строя и от классовой принадлежности автора утопий. Данная традиция была позже продолжена Е. Харитоновым<sup>3</sup>, А. Чанцевым<sup>4</sup>.

Позже в литературоведении появились исследования, анализирующие поэтику утопических произведений. основополагающей в этом роде является монография Дарко Сувина «Метаморфозы научной фантастики», в которой он даёт структуралистское определение утопии<sup>5</sup>. Жанровое своеобразие на примере

---

<sup>1</sup> Свентоховский А. История утопий. От Античности до конца XIX века. М.: Издательство В.М.Саблина, 1910.

<sup>2</sup> Мортон А.Л. Английская утопия. М.: Иностранная литература, 1956.

<sup>3</sup> Харитонов Е.В. «Русское поле» утопий (Россия в зеркале утопий XX века) // Если, 2001, №6-8.

<sup>4</sup> Чанцев А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // НЛО, 2007, №4.

<sup>5</sup> Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven, London: Yale University Press, 1979.

отечественных и зарубежных произведений изучали Е. Ковтун<sup>6</sup>, Б. Ланин<sup>7</sup>, А. Тимофеева<sup>8</sup>.

В то же время ставится вопрос о фактической возможности философского моделирования утопии в «Духе утопии» Э. Блоха<sup>9</sup>. В отечественной философской науке изучение вопросов, связанных с утопией, в советский период было ограничено. В последующие за сменой строя десятилетия появились работы В. Чаликовой<sup>10</sup>, Е. Чертковой<sup>11</sup>, В. Шестакова<sup>12</sup>, актуализирующие проблемы утопического мышления с учётом российских реалий.

Для философского и культурологического понимания проблемы утопии важными оказались работы Фредрика Джеймисона «Геополитическая эстетика»<sup>13</sup> и «Археологии будущего»<sup>14</sup>, в которых он касается ограничений, связанных с формированием утопического мира, и вводит термин «советский магический реализм», относящийся к некоторым советским фантастическим фильмам 1970-1980-х годов, в которых присутствуют утопические элементы.

Т.к. жанровое кино находилось на периферии отечественного киноведения, то фактически базовой работой в этом вопросе является книга Ю. Ханютина «Реальность фантастического мира»<sup>15</sup>, посвященная проблемам классификации фантастического кино и утопиям в частности (глава «Предупреждение из будущего»). Хотя основной материал исследования – зарубежная кинофантастика, отмеченные автором характерные жанровые черты универсальны и не зависят от политической и социальной конъюнктуры.

<sup>6</sup> Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999.

<sup>7</sup> Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // *Общественные науки и современность*, 1993, №5. С.154-163.

<sup>8</sup> Тимофеева А.В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века: автореф... дис. кан. фил. наук: 10.01.01. М.: 1995.

<sup>9</sup> Блох Э. Принцип надежды // *Утопия и утопическое мышление*. М.: Прогресс, 1991. С. 49-78.

<sup>10</sup> Чаликова В.А. Утопия и свобода. М.: Весть-ВИМО, 1994.

<sup>11</sup> Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала // *Идеал, утопия и критическая рефлексия*. М.: РОССПЭН, 1996. С. 156-187.

<sup>12</sup> Шестаков В.П. Эсхатология и утопия: (Очерки русской философии и культуры: Учеб. пособие). М.: Ленанд, 1995.

<sup>13</sup> Jameson F. *The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*. London: BFI Publishing, 1995.

<sup>14</sup> Jameson F. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, New York: Verso, 2005.

<sup>15</sup> Ханютин Ю. *Реальность фантастического мира*. М.: Искусство, 1977.

Обзорная статья К. Разлогова «Утопия и антиутопия в мировом кинематографе»<sup>16</sup>, с одной стороны, показывает неиссякаемый интерес кинематографистов к утопиям различного вида на протяжении всего прошлого столетия, а с другой стороны, дает представление о недостаточной проработке терминологии, неопределенности границ жанра утопии в современном российском киноведении. Эта же проблема характерна для специального, «утопического», номера журнала «Сеанс» (№59-60), в котором журналисты, культурологи, историки кино обсуждают вопросы различных проявлений утопического в искусстве и жизни, придерживаясь достаточно вольных трактовок и пониманий основополагающего термина.

Кроме исследований, посвященных жанру утопии, для нашей работы важными являются труды, в которых изучается пространственно-временные параметры художественного произведения. Термин «хронотоп», введенный М. Бахтиным в литературоведение, как замечает В. Познин, отличается от кинематографического хронотопа тем, что «в экранном произведении зритель получает семантическую и эстетическую информацию в виде *конкретных* зримых образов и звуков»<sup>17</sup>, а также тем, что время и пространство неравноценны и одна из категорий будет несомненно преобладать над другой. Обе части хронотопа рассматривались теоретиками и практиками кино (С. Эйзенштейн<sup>18</sup>, Л. Кулешов<sup>19</sup>, А. Базен<sup>20</sup>, З. Кракауэр<sup>21</sup>). Идею Эйзенштейна о вертикальном монтаже Н. Мариевская в работе «Время в кино»<sup>22</sup> переносит на процесс создания полифоничного образа времени, складывающегося из синхронности различных времен, и на объемном практическом материале разрабатывает понятие «вертикального времени». Материалом для исследования служат наиболее распространенные жанры художественных произведений – драма, мелодрама,

<sup>16</sup> Разлогов К.Э. Утопии и антиутопии в кинематографе // Международный журнал исследований культуры, 2012, №4 (9). С. 112-115.

<sup>17</sup> Познин В. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 9, no. 1 (2019). С. 95.

<sup>18</sup> Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964.

<sup>19</sup> Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. М.: Госкиноиздат, 1941.

<sup>20</sup> Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

<sup>21</sup> Кракауэр З. Природа фильма. М.: Искусство, 1974

<sup>22</sup> Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

комедия. Опираясь на собранный исследователями обширный фактографический материал и сделанные ими теоретические выводы, в нашей работе мы обращаемся к конкретному жанру киноутопии, стремясь выявить в нём универсальные обобщения: жанровое своеобразие, место в системе жанров, эволюцию жанра отечественной киноутопии.

### **Цель и задачи работы:**

Цель данной работы – установить и проанализировать особенности художественных времени и пространства отечественных киноутопий.

Поставленная цель требует решения следующих задач:

- проследить общую эволюцию жанра утопии в литературе и кинематографе;
- рассмотреть наиболее важные элементы поэтики жанра утопии;
- проанализировать особую роль элементов вертикального времени в раскрытии основополагающих функций жанра;
- изучить виды художественного пространства, используемые в хронотопе отечественных киноутопий.

Всё это позволит нам сделать ещё один шаг в изучении киноутопии как жанра.

**Объектом исследования** выступают художественные фильмы, снятые в СССР и России в период 1935-2013 гг. и попадающие под определение киноутопии и кинодистопии. Это «Строгий юноша» А. Роома, «Последний жулик» Я. Эбнера и В. Масса, «Туманность Андромеды» Е. Шерстобитова, «Бегство мистера Мак-Кинли» М. Швейцера, «Через тернии к звездам» Р. Викторова, «Письма мертвого человека» и «Посетитель музея» К. Лопушанского, «Дни затмения» А. Сокурова и «Трудно быть богом» А. Германа. Также при формулировке и уточнении терминов киноутопия и кинодистопия мы исследуем ряд отечественных кинолент того же периода.

**Предметом исследования** является хронотоп (синтез пространства и времени) в художественных произведениях, его специфическая жанровая структура.

**Методологическая основа исследования.** Методологической основой данного исследования являются:

1. *Системно-исторический метод*, позволяющий рассмотреть кинематограф с точки зрения поведения сложной динамической системы.
2. *Культурно-исторический метод*, позволяющий считать различные исторические данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры.
3. *Художественно-эстетический метод*, позволяющий изучать образную природу художественных произведений.

В процессе работы применяется анализ источников, описание, сравнение, аналитическое рассмотрение фактов и т. д.

**Научная новизна диссертации.** Новизна работы заключается в стремлении изучить структуру этого редкого киножанра и тем, возможно, облегчить его понимание как для киноведа, так и для кинематографистов. Ранее утопии обсуждались в свете либо идеологии, либо эстетики. Мы же считаем, что следует сфокусировать внимание на роли композиции в фильмах-утопиях как на основе, влияющей на иные элементы формы кинокартин. Исследуя хронотоп как часть композиции, а именно элементы вертикального времени, имеющие определяющее значение именно для жанра киноутопии, и различные виды художественного пространства, мы стремимся выявить как типично жанровые, так и специфические культурные и национальные особенности киноутопий, снятых в России.

**Теоретическая и практическая значимость** работы заключается в структурном подходе к жанру киноутопии, ранее не применявшемся в киноведческих исследованиях, и распространению его на другие «низкие» жанры.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. В хронотопе киноутопии фактор времени становится важнее фактора пространства, поскольку именно он отвечает за идеологическую составляющую произведения.



2. Время в киноутопии – вертикально, состоит из нескольких слоев. Их количество и специфика содержания определяется жанром произведения и художественной формой.
3. В вертикальном времени возможно доминирование одного из временных слоев.
4. Хронологический вектор фильма определяется суммой векторов временных слоев и может не совпадать с жанровым вектором.
5. Жанрово определяющая функция киноутопии больше соотносится с сюжетным пространством, индивидуальная – с символическим.
6. Композиция киноутопии строится преимущественно на основе принципов дедраматизации.

### **Степень достоверности и апробация результатов**

Все результаты и выводы, сформулированные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения фильмов отечественных режиссёров, исторических, киноведческих и художественных источников.

Положения исследования сформулированы в автореферате и научных публикациях, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК. Диссертация была обсуждена на заседании кафедры киноведения ВГИКа и рекомендована к защите.

По теме диссертационного исследования были прочитаны следующие доклады:

1. «Поэтика утопического жанра в отечественном кинематографе» на научной конференции аспирантов ВГИК «Актуальные проблемы аудиовизуальной культуры», 25-27 мая 2016 г.
2. «Гармоническая связь человека и природы (экологические катастрофы в советских фильмах-предупреждениях)» на конференции «Вопросы экологии и кинематограф», ВГИК, 22 мая 2017 г.
3. «Идеологическое время в советской киноутопии». XI международная научно-практическая интернет-конференция (Киев, 11 декабря 2020).

4. «"Дни затмения" А. Сокурова: странное в обыденном» на VIII научно-практической конференции «Скучное, странное, примитивное, а также... страшное и смешное», ВГИК, 29-30 апреля 2021 г.

5. «Экранизация романа И. Ефремова "Туманность Андромеды": поиск идеала человека в прошлом и будущем» на III Международной молодежной научно-практической конференции «Личность и социальные модели в кино: fiction и non-fiction», ВГИК, 24-26 марта 2022 г.

**Соответствие паспорту специальности.** Данное исследование полностью соответствует требованиям паспорта специальности 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства). В область исследования входит: исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества (пункт 2); исследование эстетических и социокультурных аспектов киноискусства в разрезе его отдельных видов (игровой, документальный, анимационный кинематограф) и жанров (пункт 3); изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства (пункт 4).

**Структура работы:** работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, фильмографии. Общий объем диссертации составляет 186 страниц.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **введении** обосновывается актуальность исследования, степень разработанности проблемы, цели и задачи диссертации, методологические основы работы, научная новизна и положения, выносимые на защиту.

**Глава 1., «Особенности жанра утопии в литературе и кинематографе»,** состоит из двух параграфов, в которых исследуется специфика жанра положительной и отрицательной художественной утопии в разных видах искусства.

В **параграфе 1.1. «Определение и эволюция жанра утопии»** происходит поиск формулировки жанра киноутопии, а также исследуется эволюция жанра от

положительной утопии к отрицательной и роману-предупреждению на основе литературных примеров и фильмов международного и отечественного кинематографа. Развитие жанра связывается как с разными стадиями человеческого мировосприятия (мифологическое, рационалистическое), так и с изменениями в общественных сферах (отрицательная утопия становится ответом на развитие точных и естественных наук и завершение промышленного переворота в развитых странах). Внутрижанровые различия, постепенно сформировавшиеся в литературе, использовались в готовом виде в кинематографе как жанровые образцы.

Параграф 1.1 делится на три подпараграфа, в которых рассматриваются сначала общие, а потом и частные, внутрижанровые, определения утопии, сформулированные изначально для исследования литературных текстов, а потом получающие уточнения для анализа кинопроизведений. После теоретического построения определений следует переход к изучению практики отечественного киноопыта, имеющего социальную и художественную специфику.

В подпараграфе 1.1.1. – *«Определение художественной утопии. Разновидности жанра»* – за основу определения берется обозначение литературной утопии, предложенное Д. Сувиным<sup>23</sup>, с акцентом на трёх признаках: социальная тематика, художественное отчуждение (и связанные с ним границы времени и пространства) и историческая альтернатива (из социальной структуры изымаются некоторые элементы и заменяются более прогрессивными). Отсутствие одного из признаков приводит к созданию утопизма – идеализации уже известного общества. Отрицательная утопия демонстрирует возможные негативные последствия как от реализации прогрессивной утопической программы, так и от тенденций, объективно присущих современному автору обществу. Разнообразие отрицательных утопий зависит от степени несоответствия общества идеалу: если по одному параметру, то произведение имеет статус «предупреждения»; если описывается наихудшее общество, то это какотопия.

---

<sup>23</sup> Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven, London, Yale University Press, 1979. P. 49.

В подпараграфе 1.1.2. – «*Определение положительной и отрицательной киноутопии*» – дается уточнение, учитывающее, что в кинематографе, в отличие от литературы, утопия близка не к философскому размышлению, а к жанру научно-фантастического повествования. Исходя из этого, выводится определение положительной киноутопии (жанр научно-фантастического кино, в котором показано более совершенное общество сколь угодно далекого будущего, альтернативное обществу автора) и отрицательной киноутопии (жанр научно-фантастического кино, в котором критически показано общество с негативно развивающимися тенденциями, альтернативное обществу автора) – или иначе антиутопии, или дистопии (последнее определение характерно для англоязычной традиции; все три обозначения являются синонимичными). Жанровая градация внутри отрицательной киноутопии соответствует литературной: произведение, в котором описывается представление о наихудшем во всех смыслах обществе, – это какотопия («Трудно быть богом» А. Германа); ухудшение только по одному социальному параметру – «предупреждение» (в «Бегстве мистера Мак-Кинли» М. Швейцера это угроза ядерной войны).

Также в подпараграфе отмечаются феномены, схожие с киноутопией по некоторым признакам, но не являющиеся ею: утопизм – черта, характерная для ряда отечественных кинокартин 1930-1950-х годов, а также футуристичность – перенос времени действия в будущее. Оба признака не имеют отношения к художественной утопии, если не предполагают альтернативный взгляд на общественное устройство.

В подпараграфе 1.1.3. – «*Создание киноутопии. Специфика отечественного опыта*» – фиксируется наблюдение за неравномерным представлением жанра на киноэкране: отрицательные киноутопии преобладают над положительными. При изучении причин такой ситуации на примерах из отечественного киноопыта были выделены следующие социокультурные особенности: закрепление в 1930-х годах одновариантной утопической программы (построение коммунизма) на официальном уровне, что уменьшало возможности моделирования художественных утопических миров; провозглашение соцреализма ведущим

методом в искусстве, что декларировало фиксацию на проблемах современности, без прогнозирования и создания социальных образцов. Изменения в обществе в период «оттепели» – появление доступных тем и новых художественных средств – оказались для кинематографа недостаточными. Новые политические и социокультурные условия оказались второстепенными по сравнению с сугубо жанровыми, структурными особенностями. Радикальные трансформации в российском обществе в 1980-1990-е годы, приведшие к полной смене политической и социальной картины мира, привели к увеличению числа отрицательных утопий в кино (в основном в форме фильмов-предупреждений).

В параграфе 1.2. «**Особенности художественной структуры киноутопии**» анализируются такие элементы структуры утопического произведения как время, пространство и драматургия. Параграф делится на четыре подпараграфа, каждый посвященный отдельному элементу художественной структуры.

В подпараграфе 1.2.1. – «*Хронотоп утопии*» – анализируются связи между временем и пространством в утопии. Общество классической литературной утопии существовало в трехмерном физическом пространстве реального мира и имело естественные и искусственные границы. Отсутствие развития во времени было одним из признаков утопического идеала и одной из характеристик сюжета в целом. Авторы начинают вводить точные указания на место и время в последней трети XVIII века, чтобы придать большую достоверность описываемым событиям. Вектор времени присутствовал в утопиях, обнаруживавших идеал в далеком прошлом, или, напротив, выстраивающих его как проект в будущем.

В подпараграфе 1.2.2. – «*Вертикальное время*» – вводится понятие вертикального времени произведения, т.е. согласования нескольких хронологических пластов, каждый из которых обладает своей темпоральностью. Далее обозначаются те пласты, которые входят в вертикальное время киноутопии: это оценочное, идеологическое, историческое, сюжетное, предметное и эстетическое времена.

Оценочное время определяется хронологической принадлежностью восприятия зрителя (из настоящего времени) морально-этической составляющей художественного произведения. В одном случае точка зрения может быть только внутренней, когда в картине нет персонажей, принадлежащих времени зрителя, разделяющих его аксиологическое мировосприятие. В другом случае в композицию вводится внешняя точка зрения, близкая времени аудитории. Это время имеет драматургическую и визуальную природу.

Идеологическое время устанавливается по периоду, к которому принадлежат транслируемые авторами картины идеологические взгляды. Даже в тех случаях, когда они определяются более широкими терминами (например, т. н. «общечеловеческие» взгляды), можно обнаружить их принадлежность к конкретным продолжительным культурно-историческим отрезкам (классическая античность, эпоха Возрождения и т. п.). Структурные элементы идеологии выражаются в фильмах вербально и выявляются при анализе драматургии. В картине может быть представлено несколько идеологических времен, и конфликт между ними определяет развитие и исход сюжета.

Историческое время следует разделять на две части: частное – эпоху, в которую происходит действие; общее – концепцию исторического времени, частью которого является демонстрируемый период. Выбор частного исторического времени зависит от жанра: в положительной утопии – это сколь угодно удаленное будущее, в отрицательной утопии, чаще всего – ближайшее автору настоящее. Общая концепция времени (историческое оно или логическое) формулируется автором фильма из причинных связей, объединяющих время зрителя и время фильма. Историческое время определяется либо по соответствующим сценарным отсылкам, либо по отдельным визуальным решениям (предметное наполнение кадра).

Сюжетное время выражается в последовательности развития драматургического конфликта в произведении. Развитие конфликта положительной утопии идет по мере расширения сопоставлений: чем многообразнее демонстрируемый утопический мир, тем больше критических,

драматичных сравнений может провести зритель. В антиутопии сюжетное время достаточно близко к традиционному подходу, когда весь ход действия нужен для того, чтобы объяснить мотивы решающего морального выбора героя. Для анализа сюжетного времени требуется обращение к сценарию кинокартины и к его финальному воплощению на экране.

Предметное время обозначается тем историческим временным периодом, к которому можно отнести предметное наполнение кадра: условное, если речь идет о будущем; конкретное, если в предметах считываются отсылки к уже известному прошлому. Оно может быть представлено не только бытовыми вещами или техническими устройствами, но и одеждой персонажей или деталями интерьера.

Эстетическое время фильма определяется по применению в художественном решении фильма конкретных историко-культурных ссылок. Его воплощение не ограничивается только набором предметов, принадлежащих определенной эпохе, но распространяется и на визуальное решение композиции кадра. Однако в некоторых случаях частью эстетики может стать и тематика фильма, как это происходит в отечественных антиутопиях 1980-х годов.

Выделение данных слоев вертикального времени, определение их хронологических векторов, установление художественной основы для анализа – в этом заключается новизна предложенной автором исследования методики.

В подпараграфе 1.2.3. – *«Пространство художественного произведения»* – пространство утопических фильмов изучается с различных ракурсов, определенных Н.А. Агафоновой: оно может быть событийным, экспрессивным и символическим<sup>24</sup>.

Событийное пространство характеризует место действия. Сюжетная перемена локализаций, их дифференцированность связаны с жанровыми особенностями произведения, со специфическими социальными представлениями о пространстве в утопии и антиутопии, а также с сюжетным временем произведения.

---

<sup>24</sup> Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, Тесей, 2008. С. 16-17.

Экспрессивное пространство передаёт внутреннее настроение героя. Это пространство взаимосвязано с оценочным временем, наиболее персонализированным среди других временных слоев. В данном исследовании устанавливается жанровая закономерность в передаче особых состояний для утопии и антиутопии.

Символическое пространство – пространство авторских образов и идей. В его создании большую роль играет использование ракурсов и деталей. При их помощи через созданные художественные образы передается основной мотив произведения. Это пространство зачастую синхронизируется с идеологическим временем фильма.

В подпараграфе 1.2.4. – «*Особенности драматургии киноутопии*» – акцентируется специфика сюжетно-образного построения киноутопии. По своим структурным особенностям оно согласуется с основными принципами дедраматизации, предложенными В. Деминим: преобладание сюжета над фабулой; предпочтение повествовательного конфликта, а не драматического; использование внефабульных элементов (описаний, деталей)<sup>25</sup>. Драматургия, основанная на антиутопической предпосылке более динамична, главным образом, за счёт мировоззренческого конфликта, возникающего между активным, критически настроенным восприятием героя/героев и тенденциями общества.

В следующих главах последовательно анализируется хронотоп положительных и отрицательных отечественных киноутопий. **Глава 2., «Время и пространство в положительной киноутопии»**, состоит из трех параграфов, в которых рассматриваются инвариант хронотопа положительной киноутопии, её вертикальное время и все виды пространства.

В параграфе 2.1., «**Базовый вариант хронотопа**», уточняются основные временные и пространственные характеристики, присущие в целом художественной литературной утопии и некоторые сугубо национальные черты. Изначально пространство художественной утопии характеризуется изолированностью, как географической, так и политической (утопия

---

<sup>25</sup> Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966.



изображается как остров). Наличие границы требуется для усиления критической функции утопии. Однако отечественной традиции свойственен отказ от изоляции и перенос утопических государств в уже известное и доступное географическое пространство. В XX веке утопии приобретают планетарный масштаб.

Также в параграфе отмечаются другие важные характеристики утопического пространства: оно рационально (все части структурно связаны между собою и доступны) и общественно (больше внимание уделяется описанию научных учреждений, органов власти, центров досуга т.п.).

Для этого типа хронотопа определяющей становится концепция времени, когда историческое время заменяется на логическое: автором утопии отсекается хаотичность реальных исторических фактов, вводится принцип упорядоченного автором долженствования. Время имеет начало, совпадающее не с реальными датами, а с моментом наступления общественной гармонии, и не имеет конца. Особенность вертикального исторического времени в советской утопии – наличие одновариантного коммунистического будущего.

**Параграф 2.2., «Время в положительной киноутопии»**, делится на шесть подпараграфов, в каждом из которых изучается направление хронологического вектора определенного слоя вертикального времени и его взаимосвязь с другими временами в выбранном жанре.

В подпараграфе 2.2.1. – *«Оценочное время»* – анализируется время, задающее аксиологическое восприятие утопии зрителем. Зрителю предлагается как панорамная (когда в разных сценах действие совершается и осознается разными героями), так и фокусированная (принадлежащая исключительно одному герою) точка зрения. Также в «Строгом юноше» и «Туманности Андромеды» представлена внутренняя точка зрения (все герои принадлежат условному будущему), а в «Последнем жулике» и в первой серии «Через тернии к звездам» – внешняя (для некоторых героев утопический мир также нов, как и для зрительской аудитории). В оценочном времени в советских утопиях преобладает вектор будущего времени. Даже если изначально один из героев принадлежит прошлому или настоящему, в итоге он переходит на новый оценочный уровень.

Такое использование оценочного времени согласуется с прогностической и воспитательной функцией жанра утопии.

В подпараграфе 2.2.2. – *«Идеологическое время»* – исследуются хронологические отсылки к различным мировоззренческим концепциям. Это античные представления о калокагатии, европейский гуманизм, воспитательные положения 1920-1930-х гг., политические дискуссии 1950-х. Таким образом становится ясно, что вектор идеологического времени в советских киноутопиях направлен в прошлое разной степени отдаленности (от античности до середины XX века н.э.). Ключевыми являются взгляды философов на должное развитие человека в период классической античности и в эпоху Возрождения. Но реализация набора выбранных образцовых качеств относится исключительно ко времени будущего и напрямую связано с ожидаемыми благоприятными экономическими и социальными изменениями в обществе.

В подпараграфе 2.2.3. – *«Историческое время»* – рассматриваются модели выстраивания значительных событий. Историческое время в советских утопиях однозначно соотносится с будущим, только если рассматривать его в ракурсе частного времени. Общее же историческое время, во всех картинах принадлежащее к единой концепции одновариантного будущего, в единичных случаях (*«Туманность Андромеды»*, *«Через тернии к звездам»*) предлагает варианты циклического развития. Повторение уже пройденного цикла говорит о застое в развитии утопического общества. Формальное обращение к будущему времени, которое возникает закономерно и без какой-либо борьбы, или даже возврат по шкале исторического развития лишают утопический импульс средств для мотивировки зрителя.

В подпараграфе 2.2.4. – *«Сюжетное время»* – разбирается временной отрезок, формирующийся композицией повествования. Направленность сюжетного времени в советских киноутопиях в большинстве случаев нацелена в будущее и совпадает с вектором направленности общего исторического времени. Жанровый вектор усиливается, когда к общему времени действия добавляется частное устремление. Действия героя обусловлены в драматургии не просто

новыми обстоятельствами, диктуемыми утопическим обществом, но и персональными задачами. Их достижение не должно быть полностью оформлено в рамках произведения, если требуется продемонстрировать модель развивающейся утопии («Строгий юноша»). В противном случае полное завершение действий героя будет проецироваться и на образ общества, достигшего своей цели и остановившегося в развитии («Последний жулик»).

В подпараграфе 2.2.5. – «*Предметное время*» – сосредотачивается внимание на присутствии в кадре предметов из определенных эпох. В большинстве анализируемых фильмов предметное время реализовано не в полной мере. Оно либо очень близко к настоящему зрителя, либо формально относится к будущему. И в том, и в другом случае из-за этого происходит частичное уменьшение утопического импульса в общем вертикальном времени кинокартины. Пример фильма Викторова «Через тернии к звездам» показывает, что предметное время не должно быть исключительно нацелено на вектор будущего, но допускает умелое сочетание нескольких временных направлений.

В подпараграфе 2.2.6. – «*Эстетическое время*» – отмечаются указания на художественные стили, цитируемые в киноутопиях. Эстетическое время в советской утопии либо ориентируется на настоящее («Через тернии к звездам»), либо направлено в прошлое (в «Строгом юноше» есть отсылки к античности, рубежу веков и экспрессионизму), следовательно, противоречит тем временам, которые обращены в будущее. Появляется проблема формирования эстетического будущего (так же как и идеологического). Развитие представлений о красоте приостанавливается или, в лучшем случае, происходит возрождение интереса к былым эстетическим установкам. В эстетическом времени чаще, чем в других видах времен, используемых в утопии, встречается противостояние нескольких временных слоев. Оно сочетается с конфликтом идеологий в картине (утопической и современной) и является частью социокультурной характеристики персонажа.

В исследованных фильмах характеристики идеологического, предметного и эстетического времен определяют мировоззренческую разницу между

художественным произведением и объективной реальностью. Степень расхождения позволяет определить уровень жанровой утопичности кинокартины: от минимального в «Последнем жулике» до значительного (но не полноценного) в «Через тернии к звездам». Небольшое динамическое развитие, связанное, в том числе, с окончательным принятием общечеловеческих ценностей, даёт основания для формального причисления этого фильма к современному типу утопий.

В результате исследования можно констатировать, что общий хронологический вектор вертикального времени в советской положительной киноутопии обращен в прошлое. Сюжетное время может относиться к будущему, но если при этом идеологическое время относится к прошлому (как это происходит во всех рассмотренных нами примерах) и поддерживается таким же ориентированным на прошлое эстетическим временем, то обращение к будущему становится формальным.

В параграфе 2.3., «Пространство в положительной киноутопии», состоящем из трех подпараграфов, исследуются различные уровни художественного пространства.

В подпараграфе 2.3.1. – «Событийное пространство» – анализируется разнообразие локаций, в которых разворачивается сюжет. Событийное пространство в советских киноутопиях воплощает утопический импульс в демонстрации единого по устройству и разнообразного по функциональности художественного пространства. Прослеживается тенденция в изменении взглядов на возможное устройство жизни в городе и вне его (представления о неурбанизированном экологически сбалансированном будущем в «Через тернии...»). Отличием от базового варианта хронотопа является репрезентация частного пространства («Строгий юноша») и условное отображение общественных локаций («Туманность Андромеды»).

В подпараграфе 2.3.2. – «Экспрессивное пространство» – проводится исследование эмоциональной выразительности ключевых мест. В советских положительных киноутопиях экспрессивное пространство должно подчеркивать взаимосвязь между набором положительных эмоций и устройством общества

(общественный парк в «Последнем жулике»). Пространство утопии должно вызывать ассоциации только с позитивным настроем, свидетельствующим об индивидуальной и коллективной гармонии. Полная включенность персонажа в такое пространство (Нийи в «Через тернии...», Дачникова в «Последнем жулике») говорит о принятии им новых утопических ценностей.

В подпараграфе 2.3.3. – «Символическое пространство» – анализируется особое условное выражение в пространстве понятий и явлений. Символическое пространство используется для создания и выражения разных образов (гармония, дом). Образ решается через особую композицию кадра и движение главного героя в нем (Петя Дачников или Нийя). Персонажи проходят путь от нарушения пространственных условий существования до полного согласия с ними. Взаимодействие с пространством происходит в подчеркнуто нестандартном движении героев, результатом же является замедление, почти статика, что согласуется с одним из жанровых принципов утопии (статичность, стабильность).

Пространство советской киноутопии отличается от литературного канона по принципам формирования и по особому вниманию к отдельным факторам. Особенность событийного пространства заключается в том, что кинематографистов меньше интересует макропространство. Экспрессивное и символическое пространство киноутопий служит одновременно и для создания психологических портретов персонажей, и для визуализации характерных черт утопии: гармонии и единства. Положительность советской утопии акцентируется не только временными действиями (социальными преобразованиями), но и передачей через пространство чувства особого душевного подъема.

**Глава 3., «Время и пространство в фильме-предупреждении и антиутопии»**, состоит из трех параграфов, цель которых – изучить инвариант хронотопа отрицательной киноутопии, особенности вертикального времени и различных видов пространства.

В параграфе 3.1. – «Хронотоп отрицательных киноутопий» – обобщаются временные и пространственные характеристики жанра отрицательной утопии, сложившиеся в литературе.

Для литературных антиутопий характерен временной разрыв с сохранением пространственной идентичности. Консервация места действия позволяет максимально придерживаться принципа историзма и не нарушать причинно-следственную связь между тенденциями, актуальными для аудитории, и их художественной проекцией.

Для развития исторической концепции существует определенный «поворотный момент» отрицательного характера в общем течении исторического процесса (убийство крупного политика, война или экологическая катастрофа). Он становится катализатором имевшихся ранее социальных негативных тенденций. Также в этой концепции обнаруживается новая функция цикличности – выявление несогласных с существующим положением вещей.

Больше внимания отводится личному времени персонажа. В отрицательной утопии действия одного лица (или группы лиц, некоего Сопротивления) подрывают или ставят под угрозу всю систему. Время субъективируется, что приводит к изменению количества ведущих героев в произведении, к появлению характеристик нового типа и иных приемов, раскрывающих персонаж (в том числе – через повышенный интерес к частному пространству).

Изменения пространственных параметров связаны с затруднением при пересечении границы антиутопического участка, перемещение внутри его также подлежит контролю. Противостояние с доминирующей системой в пространственном плане выражается в появлении утопических анклавов, внутри которых функционируют особые культурные нормы и правила, не совпадающие с базовыми нормами и правилами антиутопии.

**Параграф 3.2., «Время в экранной антиутопии»**, состоит из шести подпараграфов, в которых анализируются все выбранные слои вертикального времени.

В подпараграфе 3.2.1. – *«Оценочное время»* – при выявлении вектора оценочного времени обнаруживается тенденция к сокращению разницы между точкой зрения зрителя и персонажей кинодистопии. Она принадлежит настоящему, может быть совершенно минимальна, вплоть до идентичности

временного отрезка («Дни затмения» Сокурова). Более близкой и понятной для зрителя является внутренняя точка зрения («Бегство мистера Мак-Кинли», «Письма мертвого человека»). Это сближение достигается драматургическими средствами, концентрирующими зрительское внимание на личности одного персонажа, на его психологическом портрете, на его мотивах и системе ценностей.

В подпараграфе 3.2.2. – *«Идеологическое время»* – вводится разделение на идеологическое и контридеологическое время и анализируется возникающий между ними конфликт. Идеологическим является время тех взглядов, которые отстаивает протагонист (Румата в «Трудно быть богом») или группа персонажей (Ларсен и пастор в «Письмах мертвого человека»), контридеологическим – мировоззренческое время, отстаиваемое антагонистами. Но иногда и один герой может колебаться между двумя временами (мистер Мак-Кинли в картине Швейцера).

Точка отсчёта для идеологического времени главных героев в рассматриваемых отрицательных утопиях идет из прошлого героев. Прошлое утопизируется. При этом возникает противоречие: если то прошлое привело к катастрофе в настоящем, значит, оно не было таким идеальным, в нем уже были заложены предпосылки нынешних проблем. Контридеологическое время имеет разные корни, но они так же все относятся к прошлому (середина XIX века, критика капитализма в картинах Лопушанского) или к близкому для зрителя настоящему (философия распадающегося советского государства в «Днях затмения»). Основной конфликт возникает между гуманистическим мировоззрением и идеологией меркантильно развивающегося общества (вне зависимости от того, капиталистическое оно, как в «Посетителе музея» или квазисредневековое как в «Трудно быть богом»).

В подпараграфе 3.2.3. – *«Историческое время»* – исследуются частное и общее историческое время. Элемент катастрофы (война, начало экологического бедствия) выносится за рамки сюжета («Через тернии к звездам») или возвращается фрагментарно в качестве флэшбека («Письма мертвого человека»).

Частное историческое время советских антиутопий приближено к настоящему времени зрителя, что позволяет кинематографистам обращаться к животрепещущим проблемам, но одновременно ставит под вопрос историзм общего исторического времени. Оно имеет только начало (данную зрителю современность), но не имеет конца – не происходит перехода к следующей исторической формации. Авторы картин также не следуют концепции логического времени, потому что это означало бы усиление показанных антиутопических тенденций, а это противоречило бы провозглашаемым гуманистическим убеждениям.

В подпараграфе 3.2.4. – «*Сюжетное время*» – изучается мотив преодоления героем границ, которые могут не относиться к локальным рубежам (для мистера Мак-Кинли это хронологические границы, для Посетителя музея – духовные). Также при анализе сюжетного времени в антиутопии отмечается, что целеполагание героя может как совпадать с ним (сюжетное время будет завершено – в «Бегстве мистера Мак-Кинли» и «Через тернии к звездам»), так и значительно расходиться («Дни затмения», дистопии Лопушанского). Совпадение происходит в тех случаях, когда окончательное доминирование идеологического времени не ставится авторами картин под сомнение. Когда же авторские позиции нейтральны, то финал для героев будет регрессирующим.

В подпараграфе 3.2.5. – «*Предметное время*» – отмечается, что данный вид времени в кинодистопиях создается за счёт вещей, установленных и приемлемых во времена создания фильма или же взятых из хорошо известного прошлого. Предметное время почти полностью синхронизируется с историческим временем дистопий и создаёт дополнительный контекст для идеологической составляющей произведений. Кроме этого, отмечается оригинальное предметное «умолчание», к которому прибегает К. Лопушанский в «Посетителе музея» – этот прием позволяет режиссёру избежать при описании Музея отсылок к конкретным культурным и идеологическим вехам и сформировать предметное время умоглядно.



В параграфе 3.2.6. – «*Эстетическое время*» – отмечается, что выбор эстетического времени для кинокартины мог меняться на протяжении десятилетий: для 1970-1980-х характерно обращение к узким стилевым художественным представлениям (как фантастически может выглядеть антиутопия – мир Дессы у Викторова), для «перестроечного» кино – к общим кинематографическим тенденциям (введение элементов «чернухи», использование нетрадиционных визуальных художественных приемов – черно-белый, «пыльный» кадр в «Днях затмения»). В отечественных антиутопиях эстетическое время больше связано с историческим временем, чем с идеологическим.

Выводы этого параграфа заключаются в признании доминирующим в отечественных антиутопиях обращенного в прошлое идеологического времени (с ним связаны изменения и во всех других временах). Конфликт главных персонажей реализуется не в столкновении внутренних качеств, а в противоборстве нескольких идеологий.

В параграфе 3.3., «**Пространство в экранной антиутопии**», в трех подпараграфах анализируются отличительные черты разных типов пространств в отрицательных утопиях.

В подпараграфе 3.3.1. – «*Событийное пространство*» – исследуется возрастающая значимость, по сравнению с положительной утопией, этого типа экранного пространства. Оно подчинено идеологическому времени фильма, обретает дополнительную моральную нагрузку: переход границ пространства связан с мотивом жертвенности, с выбором героями моральной стороны. К тому же, часто показываются места, незначительные для общего сюжета, но содержащие в себе важные жанровые признаки: замкнутость, децентрализацию, отображение дисбаланса системы.

В подпараграфе 3.3.2. – «*Экспрессивное пространство*» – акцентируется внимание на том, что спектр эмоций, поддерживаемый данным типом пространства, больше всего тяготеет к негативу: уныние, разочарование, страх, отвращение. Как будто отрицательную утопию следует воспринимать

отрицательно не только разумом, но и чувствами. Изменение пространства, связанное с преодолением или трансформацией негативной направленности, происходит лишь во второй серии «Через тернии к звездам», но оно предопределяется действием предшествующей утопической серии.

В подпараграфе 3.3.3. – «Символическое пространство» – исследуются системы мотивов (бегства в «Мистере Мак-Кинли», наблюдателя в «Днях затмения» и «Трудно быть богом»), через которые раскрываются причины поступков героев. В этом плане данный тип пространства в антиутопии выглядит настолько же целостным, как и символическое пространство утопии. Однако, как и экспрессивное пространство, оно концентрирует в себе проявление негативных настроений, преимущественно отторжения.

В **заключении** сформулированы основные выводы исследования. В отечественной кинематографии жанр киноутопии прошел различные этапы становления и выработки специфических приемов, методов кинематографического воплощения утопических идей и образов – с постепенным переходом от утопичного, идеалистического взгляда на общество будущего к критическому осмыслению социума настоящего. Этот процесс нашел свое отражение и в развитии такой важной части композиции жанра как хронотоп.

Фактор времени в структуре киноутопии оказывается важнее фактора пространства, потому что создателям картин важно донести идеологическое послание, образцовую или предостерегающую установку. Идеология же в своей традиционности, опоре на конкретные ценности предполагает обращение к какой-то временной длительности. Возможно, если бы кинематографисты постарались создать подлинно независимую идеологию, временной и пространственный факторы были бы уравновешены.

При анализе времени как в положительной, так и в отрицательной киноутопии следует помнить, что это не просто монтажная длительность (метрическая и сюжетная), а сложное составное понятие. Вертикальное время кинокартины передает образ времени, характерный и для определенного фильма, и для целого жанра. Зафиксировать тот или иной слой времени можно благодаря

анализу драматургии (как это происходит с идеологическим и оценочным временами) или визуальной составляющей кадра (в случае эстетического и предметного времен). Здесь требуется анализ не только первоначальной драматургической основы, но и окончательного аудиовизуального решения фильма.

В исследовании выделены шесть значимых для киноутопии временных слоёв, однако их количество может быть больше и их внутренняя иерархия может быть иной в другом жанре. В ходе исследования мы определили, что в советской киноутопии доминирующим является идеологическое время, другие же времена являются вспомогательными. В антиутопиях важным становится противостояние идеологического и контридеологического времен. Оно созвучно борьбе массового и единичного, конформистского и бунтарского. Для показательного противопоставления идеологий в рассмотренных нами фильмах используются разнообразные приемы дедраматизации (в том числе, повествовательный конфликт). Заранее определенные приоритеты авторов картин не гарантируют окончательную победу выбранного времени (что означало бы или возврат в идеализируемое прошлое или закрепление паритета настоящего).

Особенности хронотопа отечественных киноутопий напрямую связаны с историческим контекстом и с тенденциями развития сначала советской, а после и российской культуры. Перспектива дальнейших научных исследований в этой области раскрывается в сравнении уже изученных нами систем с теми, что были созданы на иной социокультурной почве (в Западной Европе и Америке), с последующим выявлением более общих закономерностей их создания.

## **СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

**Публикации по теме диссертации в научных рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

1. Шестерик О.В. Проблема экранизации утопий в российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2017. №2 (32). С. 54-62. (0,45 а.л.)

2. Шестерик О.В. Определение жанра утопии и антиутопии в отечественном кинематографе // Культурная жизнь Юга России. 2020. №2. С. 71-76. (0,37 а.л.)

3. Шестерик О.В. Противопоставление идеологии и контридеологии в антиутопиях отечественного кино // Человек и культура. 2021. №3. С. 18-31. (0,81 а.л.)

#### **Другие публикации по теме диссертации:**

1. Шестерик О. В. Поэтика утопического жанра в отечественном кинематографе // Актуальные проблемы аудиовизуальной культуры: тезисы докладов на научной конференции аспирантов ВГИКа 25-27 мая 2016 г. / А. Брежнева [и др.]. — М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 2016. – С. 30-32. (0,15 а.л.)

2. Шестерик О. В. Вертикальное время в отечественной киноутопии // Образование и культурное пространство. 2020. №4. С. 74-80. (0,41 а.л.)

Общий объем опубликованных работ по теме исследования составляет 2,19 а.л.