

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова»

*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)

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель

Прожико Галина Семеновна

доктор искусствоведения, профессор

Москва – 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	4
Глава 1. Особенности жанра утопии в литературе и кинематографе .....	12
1.1. Определение и эволюция жанра утопии .....	12
1.1.1. Определение художественной утопии. Разновидности жанра.....	13
1.1.2. Определение положительной и отрицательной киноутопии .....	21
1.1.3. Создание киноутопии: специфика отечественного опыта .....	28
1.2. Особенности художественной структуры киноутопии.....	37
1.2.1. Хронотоп утопии .....	38
1.2.2. Вертикальное время.....	41
1.2.3. Пространство художественного произведения .....	49
1.2.4. Особенности драматургии киноутопии .....	50
Глава 2. Время и пространство в положительной киноутопии .....	63
2.1. Базовый вариант хронотопа.....	63
2.2. Время в положительной киноутопии .....	70
2.2.1. Оценочное время.....	70
2.2.2. Идеологическое время .....	74
2.2.3. Историческое время .....	81
2.2.4. Сюжетное время.....	84
2.2.5. Предметное время .....	87
2.2.6. Эстетическое время.....	89
2.3. Пространство в положительной киноутопии .....	95
2.3.1. Событийное пространство.....	95
2.3.2. Экспрессивное пространство .....	101
2.3.3. Символическое пространство.....	104

Глава 3. Время и пространство в фильме-предупреждении и антиутопии.....	109
3.1. Хронотоп отрицательных киноутопий .....	109
3.2. Время в экранной антиутопии.....	114
3.2.1. Оценочное время.....	115
3.2.2. Идеологическое время .....	120
3.2.3. Историческое время.....	138
3.2.4. Сюжетное время.....	140
3.2.5. Предметное время.....	143
3.2.6. Эстетическое время .....	147
3.3. Пространство в экранной антиутопии .....	152
3.3.1. Событийное пространство.....	152
3.3.2. Экспрессивное пространство .....	164
3.3.3. Символическое пространство.....	167
Заключение.....	173
Библиография .....	176
Фильмография .....	184

## Введение

**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. Изучение кинопроизведения, особенностей его структуры, которые становятся более заметными при обращении авторов картин к жанру утопии, актуально одновременно и для киноведения, и для других гуманитарных наук (культурологии, философии, обществознания и др.).

Обращение к отечественным утопическим кинокартинам, созданным, в основном, в советский период, также не случайно. Сама советская общественная 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 одновременно и постижение того, как формировались и транслировались различные виды утопических идей (идеал, предостережение, отторжение) и 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. Свентховский. Позже была издана обобщающая монография А. Мортонна, посвященная английской утопии. 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, А. Чанцевым.

Позже в литературоведении появились исследования, анализирующие поэтику утопических произведений. основополагающей в этом роде является монография Дарко Сувина «Метаморфозы научной фантастики», в которой даётся структуралистское определение утопии. Жанровое своеобразие на примере отечественных и зарубежных произведений также изучали Е. Ковтун, Б. Ланин, А. Тимофеева.

В то же время в «Духе утопии» Э. Блоха ставится вопрос о фактической возможности философского моделирования утопии. В отечественной философской науке изучение вопросов, связанных с утопией, в советский период было ограничено. В последующие за сменой строя десятилетия появились работы

В. Чаликовой, Е. Чертковой, В. Шестакова, актуализирующие проблемы утопического мышления с учётом российских реалий.

Для философского и культурологического понимания проблемы утопии важными оказались работы Фредрика Джеймисона «Геополитическая эстетика» и «Археологии будущего», 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», 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.

Обзорная статья К. Разлогова «Утопия и антиутопия в мировом кинематографе», 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>1</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, Л. Кулешов, А. Базен, З. Кракауэр). Идею Эйзенштейна о вертикальном монтаже Н. Мариевская в работе «Время в кино» переносит на процесс создания полифоничного образа времени, складывающегося из синхронности различных времен, и на объемном практическом материале разрабатывает понятие «вертикального времени». Но материалом для её исследования служат наиболее распространенные жанры художественных произведений – драма, мелодрама, 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.

---

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

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-ст. 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 исследования.** Новизна работы заключается в стремлении изучить структуру редкого киножанра и тем, возможно, облегчить его понимание как для киноведов, 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.

Основные положения исследования изложены в публикациях автора в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Шестерик О.В. Проблема экранизации утопий в российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2017. №2. С. 54-62.
2. Шестерик О.В. Определение жанра утопии и антиутопии в отечественно кинематографе // Культурная жизнь Юга России. 2020. №2. С. 71-76.
3. Шестерик О.В. Противопоставление идеологии и контридеологии в антиутопиях отечественного кино // Человек и культура. 2021. №3. С. 18-31.

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.
2. Шестерик О. В. Вертикальное время в отечественной киноутопии // Образование и культурное пространство. 2020. №4. С. 74-80.

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 по проблеме «Кинематограф в системе наук» «Личность и социальные модели в кино: fiction и non-fiction», ВГИК, 24-26 марта 2022 г.

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

## Глава 1. Особенности жанра утопии в литературе и кинематографе

### 1.1. Определение и эволюция жанра утопии

История и теория жанра – один из сложнейших вопросов поэтики. Для кинематографа жанровое определение фильма важно как минимум на двух этапах. Первый – это процесс создания, его начальный период, во время которого определяется концепция произведения. Сценарная основа зачастую уже ориентирована на некий жанровый образец, созданный ранее в литературе канон. Он задает структурные особенности произведения – сюжетные ходы, набор персонажей, тему повествования. И по тем же жанровым представлениям о фильме судят на втором этапе – после выхода картины, когда в дело вступают критический анализ и зрительская оценка: насколько полно соблюден канон или задействованы только его элементы, что авторского привнесла в известную схему съемочная группа и другие вопросы подобного рода. В любом случае должно быть базовое определение жанра, исходя из которого, выводятся и оценочные суждения, и критический разбор.

После получения базового определения следует новый уровень уточнения – с учётом кинематографической специфики жанра, когда найденная формулировка включается в более общую жанровую группу. Корректировка зависит от того, какое влияние оказывает общая группа на узкое направление (например, стилистическое воздействие).

Когда определены характерные признаки жанра и чётко установлен круг исследуемых произведений, конкретно для утопии ещё одной проблемой становится изучение неравномерности проявлений утопического жанра в кинематографе. Надо понять суть внутрижанрового дисбаланса и основные внешние (социокультурные) и внутренние (структурные) причины, оказывающие влияние на подобную специфическую репрезентацию жанра.

### 1.1.1. Определение художественной утопии. Разновидности жанра

Когда речь заходит о положительной киноутопии, сложность начинается в самом поиске определения жанра. Сначала надо обратиться к обозначениям, предлагаемым философией и литературоведением, поскольку именно в этих двух областях утопия развивалась на протяжении веков (соответственно, в виде философского трактата и художественного произведения).

Перевод слова «утопия» с греческого двойственен: «место, которого нет» и «совершенное место». Философы видят в ней «обозначение вымышленной страны, призванной служить образцом общественного устройства», чьи главные функции заключаются в постижении социального совершенства, социальной критике, частично – в эскапизме и стремлении предугадать будущее человечества<sup>2</sup>. А литературоведы предлагают рассматривать утопию как «жанр эпической прозы... его структура определяется задачей изобразить идеальное государство»<sup>3</sup>. Общим в этих определениях является приравнивание утопии к общественному образцу, идеалу.

В общепринятом понятии под идеалом подразумевается «высшая степень ценного или наилучшее, завершённое состояние какого-либо явления»<sup>4</sup>, в эстетическом – прекрасное. В целом понятие идеала формируется из соотношения между идеей и действительностью<sup>5</sup>. Действительностью, от которой отталкиваются создатели утопии, является объективное для авторов общественное устройство, в котором существуют неравенство, несправедливость, социальная дисгармония. Идеалом соответственно является справедливый, с точки зрения автора, социум.

Можно выделить два противоположных способа создания социального идеала. Первый – это идеализация уже существующего общества, в котором, при

<sup>2</sup> Шестаков В.П. Эсхатология и утопия: (Очерки русской философии и культуры: Учеб. пособие). М., Ленанд, 1995. С. 35.

<sup>3</sup> Козьмина Е.Ю. Утопия // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. М., Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 276.

<sup>4</sup> Апресян Р.Г. Идеал // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2. М., Мысль, 2010. С. 71.

<sup>5</sup> См. Лосев, А.Ф., Шестаков, В.П. История эстетических категорий. М., Искусство, 1965. С. 294-326.

сохранении всех известных автору социальных связей, устранены сопутствующие им недостатки. Причём устранение происходит не в результате социальных изменений (реформ или революций) – негативным факторам просто отказывают в праве на существование. В советском кинематографе есть значительная часть картин, в которых происходит именно социальная идеализация. Подобной категорией фильмов, например, являются оптимистические драмы и музыкальные фильмы 1930-1950-х годов, от «Чудесницы» А. Медведкина до «Кавалера Золотой Звезды» Ю. Райзмана, от «Волги-Волги» Г. Александрова до «Кубанских казаков» И. Пырьева. Экранный мир лучше зрительского «здесь и сейчас» – нелегкого быта первых пятилеток и тяжелой послевоенной реальности. Но он лучше не потому, что предлагает прогрессивный вариант реальности, в своем устройстве хоть в чём-то отличающийся от существующего. Происходит активное ретуширование уже данного настоящего, идет его облагораживание, не требующее социальных перемен. Идеализация – фиктивное достижение идеала, потому что как такового достижения, а именно действия, изменения, в действительности не происходит.

Другой способ создания – предложение утопической программы. В ней действие приобретает конкретику, дополняется авторами соответствующей схемой устройства или предписаниями для выполнения, а главное – демонстрирует альтернативу ныне существующим порядкам.

Однако, для понимания культурных процессов и форм представляется важным обозначить разграничение, которое проводят философ Эрнст Блох, а вслед за ним культуролог Фредрик Джеймисон, между утопической программой и утопическим импульсом. Последний, встречаемый повсеместно, связан со всем, «что ориентировано на будущее в жизни и культуре, и охватывающее все: от игр до патентованных лекарств, от мифов до массовых развлечений, от иконографии до технологий, от архитектуры до Эроса, от туризма до шуток и бессознательного»<sup>6</sup>. Любое новшество (техническое, научное, социальное или

---

<sup>6</sup> Jameson F. Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London, New York, Verso. 2005. P. 2.

культурное) на короткий промежуток времени становится утопическим – поскольку предстает решением прежде существовавших проблем и противоречий.

Представления о кинематографе на раннем этапе также обладали утопическим импульсом. Можно обратиться к «Фотогении» (1920) Луи Деллюка: его теория предлагает готовые элементы для создания образцового фильма (от цвета глаз актеров до выбора определенного ритма картины). Кроме того, Деллюк описывает и возможности создания оптимального кинопроизводства (глава «Студия»)<sup>7</sup> с необычным подходом к пластической подготовке актеров, с новаторской студией и условиями для технических сотрудников.

Элементы утопического импульса присутствуют и в более общем видении сути кинематографа, как у Андре Базена. В его теории запечатления реальности импульс заложен в предположении, что все искусства пытались зафиксировать реальность, но только фотография и кино «окончательно удовлетворяют навязчивое стремление к реализму». Кроме того, по мнению теоретика, «стало возможным полностью удовлетворить нашу потребность в иллюзионном сходстве посредством механического репродуцирования, из которого человек исключен»<sup>8</sup>. «Окончательно» и «полностью» – определенно утопические понятия, подразумевающие совершенное и универсальное разрешение волнующей автора эстетической проблемы.

Репрезентация утопического импульса чаще происходит в виде общих представлений (идея справедливости, идея бессмертия и т.д.). И, даже получив определенную конфигурацию, например, словесную в виде текста или аудиовизуальную в виде фильма, он остается всего лишь прообразом действия. Наличие утопического импульса (или мотива) в художественном произведении не является жанрово определяющим.

А вот в утопической программе есть не только предельно общее (идея), но и частное – конкретные воплощения и вероятностные пути их достижения. К

---

<sup>7</sup> Деллюк Л. Фотогения. М., Новые вехи, 1924. С. 51-73.

<sup>8</sup> Базен А. Что такое кино. М., Искусство. 1972. С. 43.

утопическим программам, например, Джеймисон относит текст («письменные упражнения в литературном жанре»), революционные практики («нацеленные на создание совершенно нового общества»), интенциональные сообщества (коммуны) и эстетику города («попытки проектировать новые пространственные цельности»)<sup>9</sup>. Утопический текст может эволюционировать – от философского трактата до художественного произведения (написанного, преимущественно, в жанре научной фантастики), но и от литературного творения до кинематографического, в тех случаях, когда в основе фильма – сценарий, содержащий утопическую программу.

Кинематограф может стать способом изложения утопической программы, однако следует понять, какая именно это должна быть программа. Для этого нужно обратиться к определению литературной положительной утопии, поскольку именно она, а не более ранний философский тип произведения, стал инвариантом кинематографической утопии. Наиболее детально к формулировке интересующего нас понятия подошел социолог литературы Дарко Сувин: «Утопия – вербальная конструкция конкретного квазичеловеческого сообщества, где социально-политические институты, нормы и индивидуальные отношения организованы согласно более совершенному принципу, чем в авторском сообществе, и эта конструкция основана на отчуждении, возникающем из альтернативной исторической гипотезы»<sup>10</sup>.

В приведенном определении есть три главных признака, по которым следует выделять художественные утопии. Во-первых, «сообщество», что обозначает главную тематику утопического произведения – социальную. Всё остальное кажущееся многообразие утопий (моральная, экологическая или эстетическая) является следствием социальных изменений и невозможно без них.

Во-вторых, речь идет об «отчуждении» (*estrangement*). Сувин уточняет, что литературная утопия не трансцендентна в религиозном смысле, ее нет на привычных для нас картах, но она находится в этом мире. Это значит, что она

---

<sup>9</sup> Jameson F. *Archaeologies of the Future*. P. 3.

<sup>10</sup> Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven, London, Yale University Press, 1979. P. 49.



подчинена определенным правилам, известным нам законам логики. Но сам факт альтернативного развития делает ее другим миром, и разница обозначается через границу-отчуждение. Оно может быть временным, пространственным или и тем и другим одновременно. Граница непременно должна присутствовать, иначе мы снова будем иметь дело с утопизмом – приукрашиванием уже существующей действительности.

В-третьих, речь идёт об исторической альтернативе, которая создаётся, как правило, благодаря изъятию из социально-экономической структуры одного или нескольких элементов и заменой их более прогрессивными, по мнению автора утопии, например, отменой денежной системы или смены социальной иерархии. Изменение в базисе неизменно приводит к трансформации надстройки (культуре, идеологии, семейных отношениях и т.д.). Реформирование одной части без реформирования другой лишает утопию цельности и отражает игнорирование автором прогностической функции утопии.

Отталкиваясь от определения положительной утопии, можно рассмотреть следующий за ним в жанровом развитии термин отрицательной утопии (или антиутопии, или дистопии, как принято обозначать этот поджанр в англоязычных источниках; далее эти термины будут употребляться как синонимы).

Отрицательную утопию принято характеризовать как «изображение опасных, пагубных и непредвиденных последствий, связанных с построением общества, соответствующего тому или иному социальному идеалу»<sup>11</sup>. В подобном определении антиутопия представляется как коррелят, не обязательно сатирический, сдержанный ответ на излишне восторженный взгляд на будущее. Появление отрицательных утопий было обусловлено рядом определенных процессов, относящихся ко второй половине XIX века: это и завершение промышленного переворота в наиболее развитых европейских странах и в США, и качественный скачок в развитии точных и естественных наук. Авторы антиутопий остужали пыл технократов, делая упор на развитии двух тем:

---

<sup>11</sup> Муравьев В.С. Антиутопия // Литературный энциклопедический словарь. М., Советская энциклопедия, 1987. С. 29.

негативные последствия как от общих тенденций развития науки и техники, так и от конкретных экспериментов в этих областях («Восстание машин» В. Брюсова); социальные изменения в технократическом обществе («Республика Южного Креста» В. Брюсова; «Вечер в 2217 году» Н. Федорова). Постепенно авторы антиутопий отходили от критики исключительно технократических идей. В социальных антиутопиях и экологических романах-предупреждениях авторы начинают обдумывать существование длительных тоталитарных режимов, гуманитарные и экологические катастрофы.

Неверно было бы утверждать, что связь между утопией и антиутопией заключается в том, что в последней отрицаются принципы или существенные характеристики утопии. Один из самых известных литературных примеров отрицательной утопии – роман О. Хаксли «О дивный новый мир» – написан с использованием многих приемов положительной утопии. Приставка «анти-» говорит о том, что при сохранении одной композиционной формы (описание альтернативного общества) жанры различаются идейно. Социум в антиутопии далек от идеала и подвергается не восхвалению, а критике.

Модель мира, которая создаётся отрицательной утопией, отвергает положительную утопию, но, одновременно с ней, ставит под сомнение уклад современной жизни. Отличие между двумя основными жанрами утопий заключается в принципе отбора жизненных явлений для создаваемой фантастической модели мира. В антиутопии возникают предупреждающие мотивы, которые начинают играть сюжетообразующую и жанрово определяющую роль, когда автор прибегает к приему экстраполяции или аналогии, что для утопического жанра в целом не характерно.

Если положительная утопия содержит в себе утопическую программу – конструкт изменений, ведущих к прогрессу общества, то отрицательная утопия несёт в себе антипрограмму, каждый этап которой приводит к социальному регрессу.

Соотношения между действительностью и идеалом в антиутопии более сложные. С одной стороны, объективная и знакомая автору общественная действительность остаётся отправной точкой при формировании негативной картины социума. Но, с другой стороны, общественным идеалом для автора может быть как правильно реализованная положительная утопия (неосуществленная в настоящем идея), так и сама объективная действительность (реализованная в настоящем идея), не лишенная недостатков, но, по сравнению с антиутопией, сохраняющая социальные достоинства.

Антиутопии разнообразны по темам, но их классификация требует отдельного изучения. Так писатель и футуролог С. Лем, обобщая антиутопии второй половины XX века, разделил их на три тематических блока: 1) альтернативно-исторические, в которых поворотным пунктом становится победа Германии во Второй мировой войне; 2) постапокалиптические; 3) «компьютерократии»<sup>12</sup>. Эта тематическая классификация условна и неполна. Достаточно даже взглянуть на первый пункт: если для польского фантаста наибольшим общественным злом является нацистская диктатура, то для других писателей – советский авторитаризм («Скотный двор» Д. Оруэлла) или планетарный коммунизм («Звезды – холодные игрушки» С. Лукьяненко). Но это разнообразие частных взглядов можно объединить в тему «наиболее нежелательное социальное будущее». В целом же перечисленные Лемом темы до сих пор являются жанровыми маркерами антиутопий как в литературе, так и в кинематографе.

В литературоведении продолжают исследования системы утопических жанров. Так Е. Ковтун хоть и говорит о положительной и отрицательной утопии, но проводит между ними лишь тематическое различие, не затрагивая структуру и функциональность<sup>13</sup>. М. Шадурский предлагает дополнительно делить антиутопические жанры на квазиутопию, дистопию и какотопию, причем

---

<sup>12</sup> Лем С. Фантастика и футурология. М., АСТ, Ермак, 2004. С. 485-487.

<sup>13</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. С. 76.

главным отличием последней он считает «встроенный в сюжетную канву мотив катастрофы»<sup>14</sup>. Представляется, что термин «какотопия», введенный Д. Бентамом в 1818 г. («В качестве противопоставления утопии (как выдуманного места наилучшего правительства) подразумевается, что какотопия (как выдуманное место наихудшего правительства) уже открыта и описана»<sup>15</sup>) вернее будет использовать как превосходную степень антиутопии, потому что если высший орган управления не отвечает своему назначению, то такими же деструктивными будут и подчиненные или взаимодействующие с ним институты. Эта трактовка относительна, поскольку представления о наихудшем существовании исторически изменчивы так же, как и представления о наилучшем.

Степень несоответствия общества идеалу позволяет вводить градацию внутри антиутопии. Произведение, в котором описывается представление о наихудшем во всех смыслах обществе, – это какотопия (как «Град обреченный» братьев Стругацких); если имеется ухудшение только по одному социальному параметру, то произведение получает статус «предупреждения» (в «Бегстве мистера Мак-Кинли» Л. Леонова это угроза ядерной войны). Здесь также следует внести уточнение в терминологию. В литературоведении до сих пор сложно найти конкретное определение «романа-предупреждения», но при этом связь этого жанрового образования с антиутопией кажется несомненной исследователям, занимающимся фантастикой<sup>16</sup>. На наш взгляд, роман-предупреждение – это частный, более узкий вариант отрицательной утопии. Антиутопия всегда будет предупреждением – по своей функции. Но не всегда предупреждение будет антиутопией – рассматриваемые изменения затрагивают только один аспект жизни, не претендуя на резкую трансформацию всего строя. Произведение, содержащее предупреждение, менее фантастично. Его художественный мир и

<sup>14</sup> Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли. М., ЛКИ, 2007. С. 82.

<sup>15</sup> Bentham J. Plan of parliamentary reform : in the form of a catechism, with reasons for each article, with an introduction, shewing the necessity of radical, and the inadequacy of moderate, reform. Clark, New Jersey. The Lawbook Exchange Ltd., 2004. P. 73.

<sup>16</sup> Брандис Е., Дмитриевский В. Тема «предупреждения» в научной фантастике //Вахта «Арамиса». Л., Лениздат, 1967. С. 440-471.

фантастическое допущение, приводящее к драматическому конфликту, крайне близки к условиям объективной реальности.

В итоге мы можем сказать, что в науке имеется чёткое представление о жанре художественной утопии. Она обладает тремя характерными признаками: в ней идёт речь о людском сообществе, о необходимом отчуждении от авторской реальности и о предлагаемой автором альтернативе. Эти признаки характерны как для положительной, так и для отрицательной утопии. В последней степень выраженности отчуждения и альтернативности могут отличаться в зависимости от того, насколько широкий спектр общественных проблем выбирает автор антиутопии.

### **1.1.2. Определение положительной и отрицательной киноутопии**

Связь между литературными и киноутопиями можно проследить в общеэстетическом и типологическом плане. Определение литературной утопии, предложенное Сувиным, требуется скорректировать для нужд киноведения. Отсутствие точного термина на практике приводит к случаям упоминания исследователями фильмов, которые утопиями не являются (например, К. Разлогов в своей статье «Утопия и антиутопия в мировом кинематографе» причисляет к выбранному жанру «Аэлиту» Я. Протазанова)<sup>17</sup>.

Для начала требуется выбрать родовую принадлежность утопии. В литературной форме утопия может встречаться как в философской литературе, так и в художественной (начиная с Нового времени и особенно – в XX веке). В кинематографе же утопические программы могут декларироваться как в игровых, так и в документальных фильмах. Художественная утопия как произведение, обладающее вымышленным сюжетом, реализуется в игровых картинах.

Если же говорить о принадлежности к определенной жанровой группе, то наиболее близкой к осуществлению задач утопии можно считать группу научно-

---

<sup>17</sup> Разлогов К.Э. Утопия и антиутопия в мировом кинематографе // Международный журнал исследований культуры. 2012. №4. Издательство «Эйдос». С. 112.

фантастических фильмов с одним из её тематических направлений, а именно – «положение человека в изменившихся условиях будущего»<sup>18</sup>. Альтернативное социальное развитие человечества и есть необходимое для жанра фантастическое допущение, а перенос действия в будущее соответствует необходимому процессу «отчуждения» между вымыслом и реальностью.

Заметим, что передвижение границы осуществления утопии в будущее в художественном произведении – это прогрессивный шаг для отделения более совершенного мира от реального. Ранние (народные) представления о «рае на земле» либо не обладали временными характеристиками, либо относили его в далекое прошлое, «золотой век». Это различные формы «райского мифа» и поэмы о стране Кокейн, которые, как отмечает М. Элиаде, вообще были одной из главных мифологем в представлениях разных народов мира<sup>19</sup>. Грядущие, уже литературные утопии, начали появляться в XIX веке и связывались, прежде всего, с достижениями технического прогресса, которые должны были решить не только промышленные, но и социальные проблемы. Также в XIX веке формируется представление о научно обоснованной (во всяком случае, для ее создателей) форме совершенного устройства – коммунизме. И уже в XX веке в советской идеологии образ коммунистического общества, к которому ведут все исторические сдвиги, становится ясной целью прогресса в отдельно взятой стране. Реализация этой программы виделась вполне вероятной уже в первой половине XX века (Ленин считал, что коммунизма можно достичь к 1930-1940-м годам)<sup>20</sup>, а более поздними советскими политиками ставилась цель создать для нее хотя бы подходящую материальную базу (что и было закреплено в третьей программе КПСС 1961 года).

Перенос действия в будущее, в область, принадлежащую одновременно и фантастике, и утопии, позволяет создателям киноутопий стилистически наделять

<sup>18</sup> Михалкович В.И. Научно-фантастический фильм // Кино: Энциклопедический словарь /Гл. ред. С.И.Юткевич. М., «Советская энциклопедия», 1986. С. 290.

<sup>19</sup> Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М., Ваклер, 1996. С. 62.

<sup>20</sup> Ленин В.И. «Задачи союзов молодёжи» // Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодёжи 2 октября 1920 года. ПСС. Том 41. М., Издательство политической литературы, 1963. С. 317.

их элементами, присущими массовому научно-фантастическому кино. Техническая атрибутика (средства передвижения, научные и бытовые приборы и т.п.), подчеркнутый нестандартный внешний вид персонажей или необычные визуальные решения в кадре не обязательны для выражения социальной сути жанра киноутопии. Но любой из этих элементов способен усилить инаковость мира будущего для зрителя.

Найдя наиболее близкую кинематографическую жанровую форму для утопии, мы можем выразить обозначение художественной положительной киноутопии – это жанр научно-фантастического кино, в котором показано более совершенное общество сколь угодно далекого будущего, альтернативное обществу автора.

Несмотря на конкретное описание сути положительной киноутопии, есть опасность весьма широкого применения предложенного нами определения. Для его конкретизации можно обратиться к фильмам, которые обладают обозначенными нами характеристиками (действие происходит в будущем или показано общество более совершенное), однако не все из них можно отнести к утопическому жанру.

Например, действие фильма происходит в будущем. В первой серии «Через тернии к звездам» (1980) Р. Викторова сюжет разворачивается в XXIII веке. В данном случае хронологическая удаленность позволяет оправдать различные формы показанной действительности – на Земле будущего построен коммунизм. Новые социальные условия сформировали новый тип людей, к которому принадлежит семья профессора Лебедева – это учёные-гуманисты. Их поступки важны для развития сюжета фильма.

Но перенесение действия в будущее не означает автоматического придания сюжету утопического импульса или наделение его утопической программой. В «Космическом рейсе» (1935) В. Журавлева или «Гостье из будущего» (1984) П. Арсенова часть действия происходит в Москве грядущих времен (1946 и 2084 годов соответственно). Однако в этих картинах хронологическое допущение

служит лишь фоном для главной, приключенческой линии. При этом допущение, к которому прибегают авторы этих картин, в основном техническое, а не социальное, оно призвано усилить динамику происходящего. Возможные социальные изменения будущего не отражены в сюжете фильмов. Потенциал и достижения Алисы Селезневой (знание нескольких языков, путешествия, выдающиеся физические данные) формально можно приписать к явным и безусловным последствиям жизни при коммунизме, но, как показало время зрителей, а не время авторов, весь этот набор вполне достижим и при не таком совершенном строе.

Следует быть внимательным при анализе фильмов, содержащих другую важную характеристику утопии – когда в действии будущего всё же явно прослеживается социальный след, как в «Аэлите» (1924) Протазанова. В одноименном романе А. Толстого утопический мотив действительно есть – в поучительном рассказе Аэлиты о древних атландах, которые «любили науки, искусства и роскошь» и обладали невероятными философскими и техническими знаниями, позволившими им покорить Землю и улететь на Марс<sup>21</sup>. Это характерный взгляд в прошлое, в вымышленный «золотой век» землян. В фильме эта сюжетная линия отсутствует. Однако в кинокартине определенно есть идеи, принадлежащие к социальной сфере, и они помогают продвижению сюжета: речь о личном и классовом конфликте между землянами и правителями Марса и об идее мировой революции. Красноармеец Гусев, призывающий к восстанию по примеру Земли, говорит о самой возможности и необходимости выступления, но не о его вероятных, в перспективе, положительных социальных итогах (что могло бы придать его речи утопический импульс). Эта сцена предлагает не взгляд на совершенное общество, а способы низложения знакомого несовершенного социума. Марсианское будущее социально равнозначно земному настоящему, пусть и выглядит необычно в конструктивистских декорациях. Это не утопия (не

---

<sup>21</sup> Толстой А. Аэлита. Улан-Удэ, Бурятское книжное издательство, 1977. С. 75-83.



альтернатива и не программа), а дублирование знакомых зрителю общественных конструкций.

Альтернативная социальность в сюжете кинокартины важнее хронологической дистанции между временем произведения и временем зрителя. Именно социальность обуславливает новые отношения между людьми, обнаруживает незнакомые ранее для зрителей связи между общественными институтами. Можно сравнить две картины, сюжетное время которых отстоит недалеко от времени зрителя: «Строгого юношу» (1935) А. Роома и «Кубанских казаков» (1949) И. Пырьева. В одной авторы подходят к действительности с утопической программой, в другой стремятся идеализировать действительность. Разница заключается, среди прочего, в демонстрации социальных взаимосвязей. В фильме Пырьева этой репрезентации нет. Общественные взаимоотношения в картине изображены достаточно ограничено (на уровне жизни двух аграрных хозяйств), а кроме того абсолютно знакомы зрителю. В представленных героях и ситуациях, в которых они задействованы (начальник – подчиненный; влюбленные и их ухаживания; спортивное соревнование; демонстрация достижений и т.д.), легко считываются стандартные для послевоенного периода модели поведения. И комический эффект в перипетиях достигается, в том числе, благодаря узнаванию.

По-другому обстоит ситуация в картине Роома. Во-первых, персонажи представляют разные социальные группы (студенчество, интеллигенция, домохозяйка, туняец), т.е. делается попытка продемонстрировать срез общества. Во-вторых, интрига сюжета основывается на попытке героев соответствовать принципам нового морального кодекса. Дело касается не только психологических метаний во внезапно возникшем любовном треугольнике (разрешение которых происходит тоже не в традиционном духе воспитательной драматургии), но и социальных взаимоотношений «хозяин – приближенный», «выдающийся человек – рядовой», «лидер – последователи».

Экспериментальность этих связей вызвала у зрителей и критиков того времени резкую реакцию, даже неприятие образов. Сейчас же «Строгого юношу»

можно изучать в качестве первой утопии в советском кинематографе, авторы которой попробовали, пусть и безуспешно, заглянуть в ближайшее будущее. Для зрителя XXI века альтернативность сюжета в том, что он так и не сбывается. В этом заключается одна из особенностей пребывания альтернативности в кинематографической утопии. Ведь вариативность, которую она предполагает, может принадлежать как минимум трем точкам зрения: автору-писцу (сценаристу или писателю, если речь идет об экранизации), автору-режиссёру и зрителю. Первые две точки зрения могут и совпадать и расходиться между собой, в зависимости от принадлежности авторов к одному поколению, социальной группе, национальности. А вот зрительская точка зрения постоянно динамична: представления об утопии, о самой ее возможности и ее формах, меняются от поколения к поколению.

Разобрав определение положительной киноутопии, следует перейти к её отрицательному варианту. Отрицательной киноутопией или кинодистопией следует назвать такой жанр научно-фантастического кино, в котором критически показано общество с негативно развивающимися тенденциями, альтернативное обществу автора.

В отличие от положительной утопии, в определении кинодистопии отсутствует указание на время. В самом деле, действие отрицательных киноутопий может происходить в любом временном диапазоне относительно времени автора, иногда даже полностью совпадая с ним. Это может стать проблемой при анализе произведения. С одной стороны, чем точнее хронологическое совпадение, тем актуальнее проблематика произведения. Но, с другой стороны, тем быстрее она устаревает для зрителей последующих поколений, после чего произведение превращается в исторический источник, для восприятия и анализа которого требуются знания о реалиях соответствующего периода. Так максимально приближенное ко времени выхода действие картины А. Сокурова «Дни затмения» (распадающееся общество, теряющее внутренние социальные связи; год выхода картины – 1988) – это предчувствие скорого краха

знакомой режиссёру и зрителю советской общественной системы. Но для аудитории последующих поколений или носителей иного культурно-исторического багажа, мало знакомой с советскими проблемами 1980-х годов, в первую очередь в фильме будет заметно «приглушение жанровых признаков» и «"обмирщение" научно-фантастического повествования»<sup>22</sup>.

В кинодистопии допустимо даже перемещение сюжета в прошлое время. Художественным настоящим в фильме «Трудно быть богом» (2013) Алексея Германа становится прошлое с аллюзиями как на средневековье, так и на европейские события 1920-1930-х годов, более знакомые зрителю, чем главному герою, человеку будущего.

Градация антиутопических произведений в кинематографе соответствует жанровому соотношению, признанному нами в литературе. Крайняя негативная степень упадка общества, отображающая абсолютный регресс по отношению к обществу автора, – это какотопия («Трудно быть богом» Германа). На другом полюсе – фильм-предупреждение, изображающее современный автору социум с одной-двумя негативными тенденциями развития («Бегство мистера Мак-Кинли» Швейцера).

Допустимое в антиутопии временное слияние между объективной реальностью и художественным миром, а иногда и ретроспективный взгляд на общество, может ввести в заблуждение при жанровом определении того или иного фильма. Однако мы уже знаем, что следует выделять не схожесть используемых кинематографистами приемов (перенесение действия в ближайшее будущее) или выносимых оценок (критика общества), а альтернативность изображаемой социальной сферы. Не является антиутопией рефлексия по историческому прошлому России: кинокартины, повествующие о негативных событиях первой половины XX века («Замри-умри-воскресни!» В. Каневского или «Хрусталева, машину!» А. Германа), – это лишь обратное движение культурного маятника, ответ на художественно приукрашенные произведения,

---

<sup>22</sup> Jameson F. The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system. London, BFI Publishing. 1995. P. 181.

рассказывающие о том же периоде. Альтернативность здесь присутствует только в художественном взгляде на общество, суть которого остается той же.

С этой же точки зрения следует рассматривать и кинокартины с сюжетом из ближайшего будущего, например, «Мишень» (2010) А. Зельдовича, в которой часть действия происходит в высокотехнологичной России 2020 года, находящейся под сильным влиянием Китая. Временами социум автором высмеивается (особенно сатирически показаны СМИ), но по своим основным типам взаимосвязей он идентичен современной картине мира, а связь с Китаем проявляется лишь в эстетическо-философском ракурсе и не затрагивает социальной базы.

В советский период, когда существовало ограничение на критику существовавшего общественного строя и тем более выявление тенденций, которые могут привести к его кризису, альтернативность достигалась путём переноса действия в условный «западный», капиталистический мир. При этом для рассмотрения выбирались тенденции, носящие глобальный характер и, следовательно, в перспективе затрагивающие и социалистический мир.

Удачное кинематографическое обращение к положительной утопии и антиутопии зависит от понимания главных характеристик этих жанров. Ими являются социальность и альтернативность изображаемого художественного мира. Вторая характеристика приводит к появлению в драматургии утопических произведений таких элементов, которые бы более наглядно показывали разницу между существующим и возможным, т.е. фантастических элементов. Благодаря им авторы (а вслед за ними и зрители) допускают само возникновение новых социальных ситуаций и взаимоотношений. Это объясняет, почему развитие жанра утопии и антиутопии в отечественном и мировом кинематографе зачастую происходит в рамках жанра научной фантастики.

### **1.1.3. Создание киноутопии: специфика отечественного опыта**

Создание киноутопий возможно двумя путями – путём сотворения оригинального сценария или экранизации уже имеющегося литературного источника. В большинстве случаев кинематографисты выбирают второй вариант. Это можно объяснить тем, что создание художественного мира в утопическом жанре требует искусства тщательной детализации и умения видеть сложную взаимосвязанную структуру социальных связей.

Кинематографу не потребовалось повторять многовековой путь литературы в развитии утопических жанров. К тому времени, когда новые технические достижения стали применять не только для ярмарочных развлечений и документирования различных событий, а непосредственно для создания значимых художественных произведений, жанровая триада «утопия – антиутопия – предупреждение» уже вполне сложилась. Каждый из видов утопии имел определенную литературную тематическую и стилевую традицию, но слепо копировать их в кинематографе не было нужды, а иногда и возможности.

Однако если сравнивать количество в мировом и отечественном кинематографе утопий и других фильмов научно-фантастического жанра, то мы заметим, что число киноутопий гораздо меньше, несмотря на наличие большой литературной базы и популярность этих произведений у читателей (особенно антиутопий) на протяжении всего XX века.

До Второй мировой войны в европейском кинематографе было снято не более десятка киноутопий (в самом обобщающем смысле этого термина, включающего как положительные, так и отрицательные утопии), в числе которых были «Метрополис» Ф. Ланга и «Облик грядущего» У. Мензиса. После войны утопии стали чаще появляться на зарубежном экране. Это были и высокобюджетные блокбастеры («Бегство Логана» М. Андерсона, «Разрушитель» М. Брамбиллы, «Матрица» сестер Вачовски), и примеры авторского кино («ТНХ 1138» Д. Лукаса, «Альфавиль» Ж.-Л. Годара).

Сложно сказать, есть ли определенные тенденции, спады и пики популярности у жанра. Многие фильмы всего лишь используют антиутопическую

атрибутику в сюжете (авторитарное общество, ухудшение экологии, опасность новых технологий и т.п.), но относятся в целом к иному жанру: приключения (серия фильмов «Голодные игры»), драма («Дитя человеческое» А. Куарона). Но то, с какой настойчивостью прокатчики добавляют в жанровое определение картин термин «антиутопия», как будто только одно обещание дистопической атмосферы может повлиять на судьбу проката, говорит о популярности жанра у массовой аудитории.

Подавляющее большинство зарубежных киноутопий снято в духе дистопии или фильма-предупреждения (или с их атрибутами). Эта диспропорция отмечена и в обзорах исследователей кино. Киновед Ю. Ханютин в своей книге «Реальность фантастического мира» (1977) в главе, посвященной зарубежным киноутопиям, приводит в пример только одну зарубежную положительную утопию, снятую в XX веке, – «Облик грядущего» (1936)<sup>23</sup>. Среди примеров «чистой» утопии в статье К. Разлогова «Утопия и антиутопия в мировом кинематографе» также нет позитивных вариантов<sup>24</sup>.

При этом если попытаться подойти к фильму У. Мензиса со стороны определения жанра, то мы увидим уже на уровне драматургии, что картина представляет собой последовательную репрезентацию трёх жанров. Сценарист (а им был Герберт Уэллс) разбил фабулу на следующие части: «оборонная фантастика» (действие происходит в начале 1940-х годов), постапокалиптическая антиутопия (1966-1970) и технократическая утопия (середина XXI века). Как видно, и здесь положительной утопии отдана лишь одна из частей сюжета.

Примерно такая же картина наблюдалась и в кинематографе Советского Союза. До Великой Отечественной войны в ограниченный прокат вышла положительная утопия «Строгий юноша» А. Роома, а также был фильм с элементами предупреждения – «Гибель сенсации» А. Андриевского. В число утопий мы не включаем произведения особенно популярной в довоенный период

---

<sup>23</sup> Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. М., Искусство, 1977. С. 214-218.

<sup>24</sup> Разлогов К. Утопия и антиутопия в мировом кинематографе. // Международный журнал исследований культуры, №4 (9), 2012. С. 112-115.

так называемой «военной утопии» или «оборонной фантастики» («Если завтра война...» Е. Дзигана, «Эскадрилья №5» А. Роома). Это были фильмы о подготовке к грядущей войне и о технических инновациях, обеспечивающих легкую победу над противником. Отметим, что здесь тоже не обошлось без литературного влияния: в 1920-30-е годы вышла целая серия романов, посвященных военному столкновению социалистического государства с будущими врагами («Танк смерти» В. Левашева, «Может быть завтра...» А. Скачко и пр.). Это была не исключительно советская тенденция, а, скорее, частное следование целому европейскому направлению, сформировавшемуся после очередной политической трансформации карты Европы (как отмечает исследователь «военной утопии» И. Кларк: «С 1871 г. не проходило и года без того, чтобы в Англии, Франции или Германии не появилась очередная история о будущей войне»<sup>25</sup>). С подобными романами в «Облике грядущего» и спорил Уэллс. Но, как и в названных книгах, задача кинематографистов была не предупредительная, а агитационная, и не об идеологической утопии здесь приходится говорить, а об утопизме в самом его негативном смысле.

После войны интерес к утопии возрождается уже во второй половине 1960-х («Последний жулик» Я. Эбнера и В. Масса, «Туманность Андромеды» Е. Шерстобитова), а в 1970-80-х появляются фильмы предупреждения и антиутопии («Бегство мистера Мак-Кинли» М. Швейцера, «Письма мертвого человека» К. Лопушанского и т.д.). Как и в зарубежном опыте примеров положительных утопий в советском кинематографе относительно немного, а в период «перестройки» они и вовсе сходят на нет, тогда как количество дистопий увеличивается. Такая тенденция продолжается и в наши дни.

Причину такого одностороннего подхода к жанру можно было бы искать, например, в отсутствии оригинальных положительно утопических, социально значимых идей, которые легли бы в основу драматургии. Однако это предположение не верно, поскольку художественные положительные

---

<sup>25</sup> Кларк И.Ф. Фантазии о будущих войнах // Бумажные войны: Военная фантастика 1871-1941 (Фантастическая литература: Исследования и материалы. Том 1). Б.м., Salamandra P.V.V., 2015. С. 9.

утопические концепции, продолжали появляться на протяжении всего XX века. И после Второй мировой войны утопические произведения возникали по обе стороны «железного занавеса», хотя авторы их в качестве идеала выбирали совершенно разные ориентиры. Пробуддистский «Остров» О. Хаксли и анархический «Обездоленный» У. Ле Гуин концептуально не оспаривали коммунистические романы С. Снегова (трилогия «Люди как боги») и братьев Стругацких («Полдень, XXII век»), а лишь описывали иные возможные пути развития земного сообщества.

Также можно предположить, что при выборе экранизаций антиутопий сказался свежий политический опыт: утопия дискредитировала себя, и авторы не считали нужным более обращаться к этому жанру. В данном случае мы вправе говорить лишь об определенных формах утопии, например, о крахе социалистического видения мира, наступившего после развала СССР и распада Варшавского блока. Однако эта гипотеза хоть и льстит тем, кто считает социальные эксперименты в России единственным фокусом общественного внимания, но тоже легко опровергается. Литературные утопии с не социалистическим (и уж тем более не коммунистическим) базисом продолжали появляться во второй половине XX века: от квир-утопии «Тритон» С. Дилэни до мира транснациональных корпораций в марсианской трилогии К.С. Робинсона. В современной российской фантастике утопические мотивы стали чаще проникать в фэнтезийную литературу приключенческого типа, соотносясь с мифологизированным прошлым («Гравилет “Цесаревич”» В. Рыбакова).

Итак, повествовательного материала для экранизаций достаточно. Другой причиной минимального обращения к положительным утопиям можно считать мотивы внекультурного порядка. Так, Ханютин определяет особый интерес западных писателей, ученых и кинематографистов к антиутопии политическими и социальными причинами: страх перед тоталитарными режимами, а точнее перед тем, с какой легкостью они могут подчинить себе массовое сознание; опасение губительных последствий научно-технической



революции; боязнь любых социальных потрясений, от студенческих волнений до государственных переворотов<sup>26</sup>. Здесь следует сделать поправку, что под тоталитарными режимами советский киновед подразумевал различные «теории фашизма», а авторы зарубежных отрицательных утопий выступали также и против «казарменного коммунизма».

Приведенные в этом списке различные отрицательно окрашенные процессы (вызывающие страх, тревогу и беспокойство), на наш взгляд, слабо согласуются с одной из основных функций антиутопии – предостережением и социальным прогнозом. Похоже, что их предназначение – быть идейными маркерами жанра, основой для противопоставления оптимистичной прогрессивной советской кинофантастики и пессимистичной эскапистской зарубежной. Такой оценочный подход был издержкой отечественного киноведения на протяжении нескольких десятилетий. Достаточно вспомнить сравнительные характеристики «космических» фильмов С. Кубрика и А. Тарковского: первый «не берется дать социально определенный ответ о будущем человечества»<sup>27</sup>, а второй «не ставит под сомнение необходимость научно-технического прогресса вообще»<sup>28</sup>.

Но преобладание отрицательных утопий продолжается в кинематографе до сих пор, и теперь сложно предположить, что этот факт определяют те же социальные причины, что и в 1970-х годах, ведь за прошедшие полвека экономическая и политическая обстановка в мире значительно изменилась.

Нам представляется целесообразным разделить причины неравномерного интереса кинематографистов к разным видам утопии на две группы: частные (политические и социокультурные, характерные для определенного общества – группы, государства, экономической формации) и общие (исключительно кинематографические). О второй группе причин речь пойдет в следующей части данной работы, здесь же хотелось бы разобрать ряд исторических и идеологических оснований, повлиявших на развитие жанра.

---

<sup>26</sup> Ханютин Ю. Ук. соч. С. 205-206.

<sup>27</sup> Ханютин Ю. Ук. соч. С. 135.

<sup>28</sup> Там же. С. 141.

Так как наше исследование посвящено исключительно отечественному кинематографическому опыту, то для изучения причин первой группы, следует отталкиваться от фактов, связанных с историей и культурой СССР.

Утопическая программа – построение коммунизма – закреплялась в советском обществе постепенно. В проведении идей «сверху» – во второй программе ВКП(б) (1919 г.) – коммунизм упоминался в разделе реформ, связанных с народным просвещением: школа должна была пропагандировать свежие идеи и взращивать новое поколение, способное окончательно установить иной строй<sup>29</sup>. Программа должна была сориентировать страну в переходный период (от капитализма к социализму), конкретный план построения коммунизма еще не предусматривался – к нему требовалось лишь морально подготовить подрастающее поколение. Взращивание населения в «идеях коммунизма» требовало сначала формирования этих идей среди больших масс.

В 1920-е годы в советской литературе, оказывающей влияние на общество «снизу», равномерно развивались как положительная, так и отрицательная утопии: с одной стороны – «Страна Гонгури» В. Итина, с другой – «Властелин мира» А. Беляева. Но в 1930-1940-е годы жанр положительной социальной утопии практически исчез из системы жанров советской литературной фантастики, равно как и романы-антиутопии (Е. Замятина, А. Платонова, А. Чаянова), оставшиеся из-за своей критической направленности неизвестными отечественному читателю до середины 1980-х годов. Редкими исключениями были «Звезда КЭЦ» А. Беляева, утопические фрагменты в романе «Дорога на океан» Л. Леонова, произведения А. Казанцева. Причину небольшого количества положительных утопий в советской литературе 1930-1950-х годов следует искать в социально-политических и общественных условиях этого периода.

Эта ситуация была следствием культурных процессов, происходивших в стране в 1930-е годы, самым главным из которых стал Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934 г.), на котором в качестве ведущего творческого

---

<sup>29</sup> Программа и устав ВКП(б). Партиздат ЦК ВКП(б), 1937. С. 22-23.

метода был закреплён социалистический реализм. Хотя на съезде звучали отдельные высказывания о развитии в СССР научно-фантастической литературы, в русле которой могла бы существовать утопия. Но С. Маршак<sup>30</sup>, И. Ильин<sup>31</sup>, В. Толстой<sup>32</sup> сетовали на малочисленность фантастических научно-популярных книг. Профессор В. Образцов призывал создавать прогностические произведения поначалу для узкой отрасли промышленности (транспорт), т.е. технические утопии<sup>33</sup>.

Кроме требований новой тематики были и попытки размышлений над структурой новых произведений. В выступлении на съезде В. Инбер, ратующей за оптимистическую литературу (потому что «социализм... задуман как радость»), отмечают сложности при создании оптимистичного произведения и положительного героя будущего (что характерно – робота, а не человека): трансформируясь в положительного персонажа, он становится хуже<sup>34</sup>.

Однако в большинстве выступлений, касающихся фантастического жанра, говорилось не о художественном вымысле будущего, а о «реальной фантастике» – о героизации трудовых достижений современников. «Найдена широкая тема, общая для всех социалистических литератур: тема современности, тема нашей действительности», – так обобщил сообщения выступавших в своей речи К. Федин<sup>35</sup>. Метод соцреализма должен был сосредоточить внимание читателей почти исключительно на конкретных, современных им проблемах общества.

Такая установка не способствовала развитию утопического жанра, поскольку закрепляла безальтернативность вариантов представлений о будущем. Данной точки зрения придерживается и киновед Евгений Марголит, когда рассматривает судьбы «полочных» фильмов 1930-х годов, среди которых оказался и утопический «Строгий юноша»: «Процесс формирования общества завершен, а

---

<sup>30</sup> Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., Художественная литература, 1934. С. 28.

<sup>31</sup> Там же. С. 215-216.

<sup>32</sup> Там же. С. 623.

<sup>33</sup> Там же. С. 248-249.

<sup>34</sup> Там же. С. 546-548.

<sup>35</sup> Там же. С. 225.

потому вполне естественно, что всякая картина по крайней мере стремится к тому, чтобы стать последней... Будущее не может быть предметом обсуждения, то бишь объектом интерпретации. Оно едино для всех»<sup>36</sup>. Соцреалистические фильмы этого времени и последующей за войной эпохи «малокартинья» создают канон идеального пространства (Москва, Кремль, ВДНХ), идеального персонажа (выходец из низов – передовик, чьи достижения отмечены партией). Идеальным временем становится момент «здесь и сейчас», который способен волшебным образом менять сознание людей (достаточно вспомнить перевоспитавшихся идеализированных героев картины «Заклученные» Е. Червякова).

Изменения в обществе в период «оттепели» (в том числе, видимость появления политической альтернативы) предоставили положительной утопии второй шанс, которым тут же воспользовались литераторы: начался «золотой век» советской утопии, когда жанр дополнился исторической динамикой (цикл романов И. Ефремова об Эре Великого Кольца и произведения братьев Стругацких о мире Полудня) и элементами космооперы (трилогия Снегова). Но для кинематографа появления доступных тем и новых художественных средств оказалось недостаточно. Мы считаем, что это было связано с тем, что новые условия из первой группы причин (политические и социокультурные), влияющие на развитие жанра, оказались второстепенными по сравнению с сугубо жанровыми, структурными причинами из второй группы.

Общественные изменения 1980-х – т.н. «перестройка» – и последовавшая в 1990-е годы полная смена политической картины мира в отечественном искусстве отразилась в увеличившемся количестве отрицательных утопий, как в литературе, так и в кинематографе. В некоторых случаях антиутопические темы разрабатывались, еще по советской традиции, на зарубежном материале, но постепенно начали появляться сюжеты, действие которых происходило в России и было посвящено остросоциальной повестке («Выбраковка» О. Дивова, «Эвакуатор» Д. Быкова). Однако в российском кинематографе антиутопические

---

<sup>36</sup> Марголит Е. «Будем считать, что такого фильма никогда не было»// Искусство кино. 1996. №11. С. 88.

произведения представлены были немногочисленными работами, в основном фильмами-предупреждениями. Одной из причин можно считать выдвигание на первый план кинокартин других жанров, отчасти принявших на себя функции антиутопии, в том числе – демонстрацию негативных общественных явлений и критику общественного строя (фильмы «чернухи» и гиперреализма). Для осуждения установившейся социальной системы авторам кинокартин теперь не требовалось фантастическое допущение.

Определение жанра художественной утопии позволило нам выделить основные признаки этого жанра: социальная проблематика, отчуждение, историческая альтернатива. Наличие этой триады в произведениях помогает их разделять на те, которые действительно принадлежат к жанру утопии, и на те, которые лишь обладают утопическим импульсом. Обозначение киноутопии как разновидности научно-фантастического кино помогает раскрыть место этого жанра в системе жанров кинематографа. Выделение разновидностей киноутопии (положительная, отрицательная и фильм-предупреждение) с одной стороны раскрывает тематическое и функциональное разнообразие жанра, а с другой становится началом дискуссии о причинах неравномерного развития киноутопии в мировом кинематографе и отечественном кинематографе.

## **1.2. Особенности художественной структуры киноутопии**

Вторая группа причин, повлиявших на своеобразное видовое представление жанра утопии в кинематографе – внутренние, структурные. Сформированные в литературе структурные каноны нельзя было автоматически перенести на экран без учёта специфических драматургических и аудиовизуальных возможностей кинематографа и их восприятия зрителями. Два основных, на наш взгляд, «камня преткновения» – хронотоп и основы драматургии.

### 1.2.1. Хронотоп утопии

Кино по силам стать формой утопической (или появившейся позже антиутопической) программы, используя под свои нужды и видоизменяя наработанные литературой приемы.

Важной частью структуры художественного произведения является его хронотоп, то есть «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений... слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» по определению М. Бахтина<sup>37</sup>. Используя избранные элементы реального пространства и времени, автор стилистически трансформирует их, в зависимости от целей и задач жанра, в котором работает. В итоге получается замкнутая организованная система образов, основанная на особых закономерностях. Хронотоп обусловлен одновременно и формой, и содержанием произведения. Формообразующее начало связано с другими структурными элементами (фабулой и сюжетом, типом героя и т.д.). Содержательная часть относится к художественной реальности произведения и становится одним из тех факторов, которые создают иллюзию правдоподобия для вымышленного мира.

О разных видах хронотопа в литературных произведениях писали многие отечественные исследователи (М. Бахтин – о хронотопе романа, Д. Лихачев – о русской сказке и т.д.). Литературная утопия также обладает своим специфическим типом временно-пространственной композиции, который менялся одновременно с развитием жанра. Изучение этого базового хронотопа важно для выяснения проблем, связанных с формированием подобной композиции в утопическом кинопроизведении.

Подробнее специфические черты пространства и времени утопии и антиутопии мы рассмотрим в последующих главах. Здесь лишь стоит отметить один из главных этапов эволюции утопии в литературе. Классические утопии (от

---

<sup>37</sup> Бахтин М. Эпос и роман. СПб., Азбука, 2000. С. 9-10.

античности до Нового времени) были пространственными, но не временными<sup>38</sup>. Утопическое общество располагалось в обычном физическом трехмерном пространстве нашего реального мира, имело определенные естественные и искусственные границы, однако категория времени ему была неизвестна. Путешественник или иной наблюдатель попадал в утопию готовую, неизвестно сколько существующую в идеальном стабильном состоянии. Временная статичность, отсутствие начала и конца в развитии утопического общества – это и один из признаков идеала, и одна из характеристик сюжета. Когда исследователи говорят об отсутствии временного вектора в классической положительной утопии, то они имеют в виду время фабулы – то время художественного произведения, которое исследователь кино Н. Мариевская, классифицируя виды времени, называет горизонтальным<sup>39</sup>. Это причинно-следственная связь между разными частями текста, помогающая раскрыть историю от ее начала через развитие и кульминацию до развязки. В утопии же описания данности, авторские размышления, отсутствие героя с его внутренним конфликтом – в общем, то «наследие», что перешло в жанр из философского трактата, – не только замедляют развитие действия в произведении, но и делают возможным относительно произвольные перестановки идейно разграниченных частей. Например, в «Путешествии в землю Офирскую» М. Щербатова части повествования слабо связаны между собой коллизиями или перипетиями. С этой точки зрения, действительно происходит распад горизонтального времени в классической утопии. Слабая, неявная проработка этого типа времени может создать проблему при попытке адаптации утопического произведения к требованиям классической кинодраматургии.

Авторы начинают вводить в текст точные указания места и времени в последней трети XVIII века. Это делается для придания большей достоверности описываемым событиям. Однако условность этого приема подтверждалась тем,

---

<sup>38</sup> Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала. //Сб. Идеал, утопия и критическая рефлексия. М., РОССПЭН, 1996. С. 158.

<sup>39</sup> Мариевская Н. Время в кино. М., Прогресс-Традиция, 2015. С. 174.

что, привязывая героев и место действия к тем или иным историческим событиям, литераторы позволяли себе вольное отношение к подсчётам и часто допускали хронологические неувязки.

Частичное восстановление привычных сюжетно-временных связей произойдет только в XX веке с появлением утопии, в которой рисуется общество постоянно развивающееся, не лишенное конфликтов, требующих неоднозначных решений, с главными героями, находящимися в процессе поиска и осмысления себя и своего места в мире.

Однако из этого не следует, что утопиям предыдущего периода была совершенно не знакома проблема времени. Философ Е. Черткова, исследуя особенности утопического сознания, упоминает о разделении утопий на ретроспективные и проективные: первые «не изобретают свой образец идеального общества, а открывают, обнаруживают его в далеком прошлом, в воспоминаниях о “золотом веке” человечества», а вторые «строят свой идеал как рациональный проект, модель будущего общества»<sup>40</sup>. Здесь уже присутствует упоминание темпоральности, определенного вектора: отсылки к прошлому или проект будущего. Просто этот вектор заложен не на сюжетном, а на идейном уровне.

Вектор может декларироваться авторами утопий напрямую, буквально в грамматической форме текста. Так у Н. Чернышевского, настроенного на реализацию утопического проекта через какое-то время, через весь утопический сон Веры Павловны проходит фраза будущего времени «будем жить» в различной форме. В. Брюсов, создавая «Мир семи поколений», выбирает форму драмы, позволяющую ему писать обо всём в настоящем времени и, таким образом, актуализировать настроения героев.

Изменения, происходившие в хронотопе литературной утопии, приводят нас к выводам, связанным с возможным использованием этой системы в кинематографе. Во-первых, для кинодраматургии более важным становится рассмотрение временного аспекта хронотопа и возможностей его реализации

---

<sup>40</sup> Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала. С. 159.



приемами классической и неклассической кинодраматургии. Во-вторых, временной вектор в произведении может существовать не только на уровне построения сюжета, но и на других структурных уровнях. Задача исследователей состоит в том, чтобы вычленил эти уровни и их элементы для анализа и определения хронологического вектора того или иного художественного произведения.

### 1.2.2. Вертикальное время

Идеологический уровень выражения времени – один из многих уровней, присутствующих в художественном хронотопе. Как правило, художественное время в киноведении изучается с трех позиций: сюжетной, эмпирической и зрительской. Каждая из них показывает различную протяженность (фабулы, реальности кадра и длительности просмотра соответственно).

Но время может быть устроено еще сложнее — как напластование различных временных слоев, каждый из которых имеет свои истоки. Н. Мариевская в своей книге «Время в кино» пишет о «вертикальном времени» кадра как об особой системе: согласовании нескольких хронологических пластов, каждый из которых обладает своей темпоральностью<sup>41</sup>. Здесь очевидна отсылка к понятию «вертикального монтажа» С.М. Эйзенштейна, т.е. монтажу элементов разного происхождения, создающих единый аудиовизуальный образ. При «монтаже» времени также подбираются дифференцированные по составу части, объединенные общим признаком – наличием длительности.

Количество временных слоев не выбирается произвольно, а зависит от того, сколько элементов фильма соотносится с временной протяженностью. Некоторые слои присутствуют в вертикальной системе постоянно (например, как время фабулы), обращение к другим зависит от жанра произведения (например, в волшебной сказке не будет идеологического времени). Степень выраженности

---

<sup>41</sup> Мариевская Н. Ук. соч. С. 149.

слоев при составлении художественного образа также может отличаться. По сути, для каждой картины характерен свой уникальный рисунок вертикального времени. Однако анализ картин одной культуры и одного жанра позволяет находить некие общие черты в подобных сложносоставных конструкциях.

При изучении вертикального времени в положительной и отрицательной киноутопии мы обращали внимание на следующие времена: оценочное, идеологическое, историческое, сюжетное, предметное и эстетическое.

Оценочное время определяется степенью восприятия зрителем (из настоящего времени) морально-этической составляющей художественного произведения. Общественные изменения предполагают не только социально-экономические трансформации, но и изменение моральных установок, оценок восприятия одних и тех же явлений. Воздействие этого мировоззренческого разрыва на зрителя можно усилить или, напротив, сгладить путем выбора соответствующей точки зрения в художественном повествовании. Определить персонажа или нескольких, выбранных автором в качестве трансляции конкретной точки зрения, можно по драматургическим и визуальным решениям. На этом герое сюжетно будет сконцентрировано повествование, он будет постоянно находиться в кадре. И даже бездействуя, пребывая в позиции наблюдателя, он, одним своим присутствием, будет задавать отправную точку для оценки происходящих событий. В классической литературной утопии точка зрения выбиралась сугубо частная. В произведениях современных авторов, напротив, происходит увеличение персонажей – из их восприятия действительности складывается объективная картина мира. В «Строгом юноше» Гриша, Маша и доктор Степанов составляют триаду основных героев, выражающих точку зрения. Но в некоторых сценах она перемещается и к приживале Федору, и к молодой Лизе.

Точка зрения может меняться при переходе от литературного первоисточника к экранному воплощению. В повести Стругацких «За миллиард лет до конца света» точка зрения принадлежит Малянову. Хотя по повествованию

в третьем лице можно предположить и еще одного важного свидетеля-наблюдателя, но нельзя с уверенностью сказать: скрывается за ним автор или другой персонаж. В фильме «Дни затмения» точка зрения преимущественно у Малянова, но и другие персонажи (Снеговой и его шофер) получают независимые действия.

В одном случае точка зрения может быть только внутренней, замкнутой внутри произведения. Это значит, что в картине нет персонажей, принадлежащих настоящему времени зрителя, разделяющих его оценочное мировосприятие.

В другом случае в композицию вводится внешняя точка зрения. Связана она с включением в повествование знакомого по классической утопии типа героя-путешественника из условного настоящего, но в трансформированном виде. Он лишается функции пассивного наблюдения, свойственной для путешественника, и активно познаёт окружающий мир через ряд действий и противодействий. В итоге, по мере получения персонажем опыта (психологической и идейной динамики), происходит синхронизация настоящего и будущего.

Первое место, занимаемое оценочным временем при анализе временных слоев в утопиях, обусловлено тем, что оно закладывает психологические основы для конфликта, возникающего между мировоззрением произведения и взглядами зрителя на мироустройство. Это время имеет драматургическую и визуальную природу.

Крайне близко к оценочному идеологическое время. Создание универсальной монолитной идеологии, подходящей всем, без различия возраста, гендера, расы само по себе является утопическим проектом. На нем, возможно, в наибольшей степени сказываются ограничения, отмеченные Ф. Джеймисоном, считающим, что в художественной утопии невозможно образно моделировать будущее: «...многообразные поддельные “будущие” призваны выполнять совершенно иную функцию: функцию трансформации нашего собственного

настоящего в определенное прошлое некоего грядущего»<sup>42</sup>. По его мнению, независимо от того, обращается автор к положительной или отрицательной утопии, в любом случае ему приходится использовать обращение к будущему лишь для остранения известного ему настоящего.

Большинство авторов утопий следует упрощенному пути: подбирает уже созданную систему идеологических взглядов, которая, как ему кажется, лучше других вписывается в картину нового общества. При анализе фильмов наша задача – определить, к какому именно времени относится предлагаемая идеология. Это могут быть взгляды, принадлежащие определенной социальной группе, выраженные в определенный период (например, европейский религиозный протестантизм XVI-XVII вв. в картинах К. Лопушанского). Или более расплывчатые, т.н. «общечеловеческие» ценности, которые, при ближайшем рассмотрении, всё же обнаруживают принадлежность к каким-либо продолжительным культурно-историческим отрезкам (классическая античность, эпоха Возрождения и т.п.). Когда выбор совершен, в драматургии произведения дополняется повествовательный конфликт. Он происходит и от несовпадения времени идеологии с выбранным историческим временем действия, и от разногласия с актуальным временем зрителя.

Структурные элементы идеологии (общественные идеалы и ценности, политические теории и программы) выражаются в фильмах, в первую очередь, вербально и выявляются при анализе драматургии. Кроме того, идеологический компонент можно вычлениить из мотивов поступков героев, а также трактуя сопутствующие персонажам символы, имеющие идеологическую нагрузку. В картине может быть представлено несколько идеологических времен, и конфликт между ними крайне значим для развития и исхода сюжета. В случае, когда мы имеем дело с идеологической дилеммой, важно определить позицию автора.

---

<sup>42</sup> Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? //Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. М., НЛЮ, 2006. С.40.

Выраженное преимущественно вербально, идеологическое время в киноутопии является наиболее абстрактным из всех возможных представленных в кадре хронологических пластов.

Конфликт идеологий связан с выбором исторического времени произведения. Этот вид времени следует разделять на две части: частную – эпоха, в которую происходит действие; общую – концепцию исторического времени, частью которого является демонстрируемый период. Частное историческое время сюжета определяется выбранным жанром: в положительной утопии – сколь угодно удаленное будущее, в отрицательной утопии, чаще всего – ближайшее настоящее. Определить время с точностью крайне сложно. Самый редкий пример встречается тогда, когда удаленность проговаривается в закадровом комментарии. Например, в «Туманности Андромеды» это закадровый эпиграф: «Вам, живущим в двадцатом веке!» Полноценное историческое вступление с детальным описанием культурной и политической ситуации на планете и в Арканаре есть в «Трудно быть богом» Германа.

В других кинокартинах об удаленности или близости представляемой эпохи можно судить лишь по косвенным свидетельствам – например, по предметной обстановке. Но есть и более изощренный вариант, когда сама необычность предложенной драматургической ситуации, вроде освобождения из тюрьмы последнего жулика («Последний жулик» Эбнера и Масса), должна навести на мысль, что дело происходит в альтернативном сообществе. Если в нем допускаются изменения, то допускается и некоторое время, отведенное на них. Чем значимее социальное отличие, предложенное в сюжете фильма, тем больше будет пропущенный хронологический отрезок.

В любом случае, присутствуют в фильме четкие исторические ориентиры или нет, зритель будет иметь дело с очень небольшим отрезком истории. Только по нему он может реконструировать общую историческую концепцию автора. Жанровое своеобразие исторических концепций мы подробно рассмотрим в последующих главах. Здесь следует упомянуть лишь об одной из задач автора

утопии: придать выбранному отрезку времени истинно исторический характер, т.е. показать его научную объективную обусловленность.

Сюжетное время – это один из базовых для кинодраматургии видов времени, состоящий из последовательности развития драматургического конфликта в произведении. Жанровые особенности построения сюжетного времени в утопии и антиутопии определяются разными задачами этих жанров. Повествовательный конфликт утопии требует малого развития действиями персонажей. Его значимость определяется самим фактом художественной реализации утопии и сравнением между образом и реальностью. Развитие конфликта идет по мере расширения сопоставлений: чем разнообразнее показанный утопический мир, тем больше критических сравнений может провести зритель.

В антиутопии конфликт уже имеет и повествовательную, и драматическую природу. Последняя, основанная на конфликте человека и общества, требует демонстрации определенной эволюции героя. В этом случае сюжетное время достаточно близко к традиционному подходу, когда весь ход действия нужен для того, чтобы объяснить мотивы решающего морального выбора героя.

Вне зависимости от жанра для анализа сюжетного времени требуется обращение к драматургии фильма и к её финальному воплощению на экране.

По отношению к уже перечисленным временам предметное время занимает, казалось бы, второстепенную жанровую позицию. Оно обозначает тот исторический временной период, к которому можно отнести предметное наполнение кадра: условный, если речь идет о будущем, или конкретный, если в предметах считываются отсылки к уже известному прошлому.

Меньше других времен оно соотносится со строгими жанровыми требованиями. Но больше других выполняет важную функцию – сообщает достоверность художественному миру. Кинематографические утопии относятся к тому типу фильмов, которые З. Кракауэр называл «фантазия, представленная

средствами физической реальности»<sup>43</sup>. И, если мы будем следовать за рассуждениями немецкого исследователя о соответствии фантастической темы кинематографическим задачам, то увидим, что утопия – самый кинематографический жанр, ибо соответствует двум главным условиям: «фантазия воплощена главным образом в реально-жизненных кадрах» и осмыслена «как явления, так или иначе обусловленные физической реальностью» (т.е. не склоны к мистическому, сверхъестественному, а объяснены с применением научных подходов)<sup>44</sup>.

Предметность кадра определяет одновременно и его жанровую фантастичность, и кинематографическую реалистичность (иногда второе может превалировать над первым, как гиперреалистичность в «Трудно быть богом»). С существенной оговоркой: это происходит только в том случае, если предметное время фильма совпадает с его историческим временем. В противном случае мы будем иметь дело с хронологической рассинхронизацией, серьезно влияющей на общее восприятие исторической концепции кинокартины. Особенно это важно для положительных утопий, действие которых происходит в отдаленном будущем: если оно не насыщено достаточным количеством предметов – примет времени (причём, функциональных, а не формальных), то не возникает и ощущения будущего, требуемого для создания конфликта временного разрыва. К этому же результату приводит и появление в кадре различных устаревших вещей, кроме тех случаев, когда они несут продуманную образную нагрузку.

Предметное время может быть представлено не только бытовыми вещами или техническими устройствами, но и одеждой персонажей или деталями интерьера. Иногда оно оговаривается с разной степенью подробности уже в авторских ремарках сценария, но для анализа требуется его окончательное воплощение в визуальном решении кадра.

Последний слой времени, эстетический, тесно связан с предметным слоем: они обладают отчасти схожим содержанием, но разным критерием его прочтения.

---

<sup>43</sup> Кракауэр З. Природа фильма. М., Искусство, 1974. С. 130.

<sup>44</sup> Там же. С. 131-132.

Если для предметного времени важен исторический и утилитарный ракурс, то для эстетического – культурный. Однако эстетическое время не ограничивается только набором предметов, принадлежащих определенной эпохе, но распространяется и на визуальное решение композиции кадра. Так, в «Строгом юноше» в сцене отдыха студентов-спортсменов отсылками к античной эпохе становятся не только скульптурные и архитектурные элементы, но и расположение фигур в кадре таким образом, что композиция начинает напоминать примеры греческой вазописи.

В некоторых случаях количество элементов, определяющих эстетическое время, не ограничивается только визуальными находками. Частью эстетики, например, может стать тематическое решение фильма, как это происходит в случае с отечественными антиутопиями 1980-х годов.

Эстетическое время, поддерживаемое предметным, находится в тесной связи с идеологическим временем фильма. Оно подкрепляет основную идейную направленность фильма, а если их несколько, то выбор определенной мировоззренческой стороны придает последней дополнительную весомость.

Сложение всех перечисленных времен в единое вертикальное время фильма не происходит автоматически. Слои взаимосвязаны друг с другом и изменения в одном из них непременно приведут к трансформациям в других. Если не учитывать этой особенности, то слои могут начать противоречить друг другу и нарушится зрительское восприятие картины. Но надо помнить, что и восприятие имеет временную характеристику. Несколько раз мы уже упоминали о важности разницы между временем произведения (объектом оценки) и зрителем (субъектом оценки). Последний сам принадлежит к совокупности различных времен и изменения их влияют на итоговое мнение. Но вертикальное время фильма – это законченная выраженная система, тогда как время зрителя – это динамическая структура. При анализе кинокартин корректно будет опираться не только на взгляд из нынешнего дня, но и попытаться реконструировать на основе отзывов и высказываний оценку картин, данную им в момент выхода.



### 1.2.3. Пространство художественного произведения

Пространство как часть хронотопа утопии также требует изучения. С одной стороны, репрезентация пространства в киноутопии не требует таких же усилий, какие нужны для отображения временного фактора. С другой стороны, в нем способны раскрываться жанровые (утопические) характеристики произведения.

Для начала следует выяснить, какие конкретные элементы пространства следует рассмотреть. Кинокритик Н. Агафонова предлагает для анализа выделить три основных слоя: событийный (характеристика места действия), экспрессивный (передача внутреннего настроения героя) и символический (пространство авторских образов и идей)<sup>45</sup>. Соглашаясь с этой общей схемой, мы предлагаем детализировать её при помощи дополнительных параметров событийного пространства, которые важны именно при анализе киноутопий.

Событийное пространство можно обозначить как базовое, пространство первого уровня. Оно определяется узкими границами интерьера или более масштабными, но всё же присутствующими, природными лимитами. Элементы, которые помогали нам определять временные характеристики кадра, могут быть и пространственными характеристиками. Например, дом Лебедева в первой серии «Через тернии к звездам» может послужить источником интерпретаций предметного и эстетического времени и одновременно быть узко ограниченной локацией места действия. Связь с предметным временем помогает определить меру условности или достоверности показываемого места.

Смена пространств и их разнообразие связаны с жанровыми особенностями произведения, со специфическими социальными представлениями о пространстве в утопии и антиутопии, а также с сюжетным временем произведения.

Событийное пространство может изучаться и при помощи дополнительных форматов. Для жанра утопии в широком смысле такими форматами являются степень централизованности пространства, его социальность (частное или

---

<sup>45</sup> Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, Тесей, 2008. С. 16-17.

общественное), а также экологичность, ведь взаимоотношение природы и человека – это важный показатель уровня социокультурного развития общества.

На пространство первого уровня накладываются пространства второго уровня – экспрессивное и символическое. Первый уровень трактуется как предметный, конкретный и прозаический. Второй же – как образный, отвлеченный, поэтический. Представления об этих пространствах формируются благодаря различным художественным средствам: построению мизансцены, выбору ракурса и освещения. Эмоциональная окрашенность пространства зависит от психического состояния героев, и следует установить, есть ли жанровая закономерность в передаче особых состояний для утопии и антиутопии. Экспрессивное пространство взаимосвязано с оценочным временем, также наиболее персонализированным среди других временных слоев. И, в отличие от событийного пространства, может присутствовать в кадре незначительно.

В создании символического пространства большую роль играет использование ракурсов и деталей. Чаще всего именно при их помощи через созданные художественные образы передается основной мотив произведения. В этом случае пространство синхронизируется с идеологическим временем фильма. Как и экспрессивное пространство, оно встречается в кинокартине эпизодически. Появление пространств второго уровня может быть заложено уже в сценарии кинокартины, но окончательное формирование в художественный образ происходит благодаря визуальным решениям.

Три уровня художественного пространства в разной степени несут на себе жанровую нагрузку. Но все они оказываются взаимосвязанными с различными слоями вертикального времени и представляют собой сложную композиционную систему.

#### **1.2.4. Особенности драматургии киноутопии**

К группе структурных проблем, осложняющих воплощение утопии на экране, относятся и проблемы жанрового своеобразия драматургии утопического

произведения. Первая проблема, теоретическая, заключается в сомнениях писателей, а позже и исследователей, в том, что в художественном утопическом произведении можно создать должный уровень достоверности. Г. Уэллс считал, что будущее ограничено настоящим в тех произведениях, которые пытаются предугадать направление технического прогресса. Он призывал отказаться от попыток предвидеть техническое развитие мира будущего – это лишь привязывает предметный мир произведения к известным достижениям настоящего. В качестве решения проблемы он предлагал сосредоточиться в произведениях лишь на том, что касается непосредственно человека: работа, досуг, права и т.д. (по этому принципу он создал и свою «Современную утопию»).

С одной стороны, доля истины в таких суждениях есть. В. Одоевский в «Петербургских письмах» (1835) описывает мир, достаточно близкий по техническому развитию обществу XXI века (чуть ли не до предсказания Интернета и блогов), хоть и относит его дальше на два тысячелетия. Описание возможностей прогресса в этом произведении так точно как раз из-за того, что опирается на уже известные автору данные и тенденции, а хронологическое расхождение между действительностью и временем действия связано с непредвиденным ускорением темпов развития науки.

С другой стороны, отрицание возможности прогнозирования и проектирования может привести в итоге к отказу от одной из важнейших функций утопии и к повороту временного вектора произведения от «ненужного» будущего к знакомому прошлому, к реставрации в будущем идиллического «золотого века», служащего для автора образцом в социальном и моральном аспектах.

Другая проблема заключается в специфических возможностях разных видов искусств, которые используются для создания художественного мира произведения. В литературной утопии и киносценарии горизонтальное (сюжетное) время строится, исходя из схожих драматургических принципов. А вот литературное вертикальное время и пространство воссоздаются в утопии, в

основном, благодаря описаниям. Иногда они могут дополняться уточнениями рассказчика, например, о специальных возможностях какого-либо устройства или об истории местности. Цель подобных описаний – помочь читателю мысленно воссоздать требуемый визуальный образ.

Описание может быть доминирующей композиционной формой речи в утопии, но не единственной. Утопические произведения XIX-XX веков, рассчитанные на массового читателя, всё больше обогащаются художественными приемами. Описание пространства может дополняться философскими рассуждениями (иногда в виде обширных цитат из квазипрограммных произведений, как это сделано в «1984» Д. Оруэлла или в «Острове» О. Хаксли). Сюжетная линия, ранее состоящая из фантастического путешествия в утопический мир или сновидения о нем, теперь может помещаться в самостоятельный художественный мир и развиваться по классической драматургической схеме. Это изменение приводит к тому, что преобладавшие ранее описания и авторские рассуждения начинают дополняться перипетиями (крушение звездолета и физический эксперимент в «Туманности Андромеды» И. Ефремова), новеллическим делением произведения («Полдень, XXII век» бр. Стругацких). Кажется, что на этом этапе начинает происходить совпадение принципов сюжетосложения утопии и более привычных читательских жанров, например, романа, но всё же оно не полное.

Особенно эта разница чувствуется при попытках перенести утопический сюжет в форму киносценария. В кинодраматургии сохраняется описание, но ему отводится вспомогательная роль. Оно уходит в повествовательно-прозаическую ремарку, которая, по определению драматурга Л. Нехорошева, не только «отличается большим количеством подробностей, описанием нюансов в поведении персонажей, созданием атмосферы действия», но и выражает «отношение автора сценария к описываемым предметам, событиям и людям»<sup>46</sup>. Особенно это заметно по сценарию А. Германа и С. Кармалиты «Что сказал

---

<sup>46</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М., ВГИК, 2009. С. 72-73.

табачник с Табачной улицы», легшему в основу фильма «Трудно быть богом». Там в ремарках описывается не столько место действия, сколько эмоционально негативное отношение авторов к квазисредневековому обществу.

Самое существенное структурное различие касается типа конфликтов, образующих сюжет. В текстах положительных утопий фабульная основа ослаблена и, как правило, отсутствует драматический конфликт (т.е. такой конфликт, который, по определению Л. Нехорошева, «ведет к прямой борьбе противонаправленных сторон, заканчивающейся поражением (или победой) одной из них — поражением физическим или духовным»<sup>47</sup>). Эти произведения относятся к тому типу художественных текстов, которые Ю. Лотман, дифференцируя тексты культуры, называет «бессюжетными». Их цель – ответить на вопрос: «Как это устроено?». Их признак – констатация определенного порядка («Они будут вскрывать структуру жизни на каком-либо уровне ее организации... Эти тексты по своей природе статичны»<sup>48</sup>). Статика утопии особенно заметна в отсутствии развития персонажа – наблюдателя, путешественника, – если такой вообще присутствует в повествовании («Все персонажи имеют одинаковое, единственное мировоззрение. Ни один из героев утопии не выделен из коллектива (кроме ролевых отличий), все они – варианты единого представления о человеке»<sup>49</sup>). А драматический конфликт заменяется повествовательным, который «не ведет к борьбе, он построен на разном отношении персонажей к одному и тому же предмету или явлению»<sup>50</sup>.

Антиутопические тексты более динамичны, главным образом, за счёт мировоззренческого конфликта, возникающего между активным, критически настроенным сознанием героя/героев и установками общества. Литературовед Б. Ланин считает, что сюжетный конфликт в утопии возникает там, «где личность

<sup>47</sup> Там же. С. 172.

<sup>48</sup> Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, Ээсти Раамат, 1973. С. 85.

<sup>49</sup> Козьмина Е.Ю. Утопия // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. М., Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. С. 277.

<sup>50</sup> Нехорошев Л.Н. Ук. соч. С. 173.

*отказывается от своей роли в ритуале и предпочитает свой собственный путь»*<sup>51</sup>. Этот отказ может принять различные формы (общение с инакомыслящими, стремление вырваться из системы или уничтожить её). Конфликтная ситуация помогает создавать автору коллизии, способные удержать внимание зрителя. Сюжеты многих фильмов с элементами дистопии строятся по схожей схеме: антиутопический конфликт используется как отправная точка для выстраивания традиционного драматического конфликта, заимствованного из другого жанра. Это может быть драма («Гадкие лебеди» К. Лопушанского), детский фильм («Страна хороших деточек» О. Каптур), боевик («Обитаемый остров» Ф. Бондарчука, «Вычислитель» Д. Грачева).

В предисловии к сценарию «Облика грядущего» Г. Уэллс так описывает сценарную проблему, с которой ему тоже пришлось столкнуться: «Книга, по которой построен этот сценарий, ...по сути своей является дискуссией на тему о социально-политических силах и возможностях, а в фильме споры неуместны. Поэтому выводы этой книги в фильме подразумеваются, и для показа их измышлена новая фабула — ...повесть жизни некоего авиатора»<sup>52</sup>. Как видим, при создании киноутопии драматург стоит перед дилеммой: разработка сценария фильма с привычной для зрителя фабулой или альтернативного варианта – с озвученной дискуссией, возможно, даже в ином жанре (например, неигровая картина с закадровым комментарием).

Нам кажется, что есть возможность максимально сохранить главную структурную особенность утопического жанра при создании сценария, при условии, что сценарий выдержан в особой форме: драматург должен учитывать различие между фабулой и сюжетом и отдавать предпочтение созданию особого рода конфликтов, в которых отсутствует прямое столкновение персонажей, а есть противостояние разных точек зрения. Последнее по сути отражает ключевой конфликт утопии – между воззрениями на идеальное государство и на современное устройство общества. Написание подобного сценария возможно, но

<sup>51</sup> Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // *Общественные науки и современность*. 1993. № 5. С. 157.

<sup>52</sup> Уэллс Г. *Облик грядущего*// *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 13. М., Правда, 1964. С. 401.

проблема в том, что подобная система принципов (разделение фабулы и сюжета, снижение драматизации и преобладание повествовательных конфликтов) долгое время в отечественной драматургии считалась не соответствующей эстетическим принципам советского кинематографа.

В дискуссиях о сценарии 1920-1930-х годов, с одной стороны, были сторонники разграничения понятий «фабула» и «сюжет». Подобных взглядов придерживались те, кто был близок к формальной школе – Ю. Тынянов, В. Шкловский: «Под фабулой обычно понимают фабульную *схему*. Правильнее считать фабулой – не *схему*, а всю фабульную *наметку* вещи. Сюжет же – это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением – нарастанием и спадами стиливых масс»<sup>53</sup>. Например, фабулу «Строгого юноши» можно определить как формирование и развитие отношений внутри «любовного треугольника»: студента Гриши, профессора Степанова и его жены Маши. Тема, уместная для обыденной мелодраматической истории, изменяется благодаря сюжету: новым воззрениям Гриши и его товарищей, возвышающим их поведение и задающим новое эстетическое прочтение самой реальности.

С другой стороны, многие сценаристы того же периода стремились к драматизации: к отсечению лишних сюжетных линий, к смыканию эпизодов, к сюжетным сломам (Н. Зархи, М. Блейман, К. Виноградская). Эта кинодраматургия опиралась на показ острых ситуаций, на яркий эмоциональный конфликт, который, при соответствующем монтажном решении, оказывал почти моментальное воздействие на зрителя. Такие приёмы мало подходили для нужд утопии.

Новое переосмысление поэтики кинодраматургии произошло на рубеже 1950-1960-х годов и было связано с теорией дедраматизации. В отечественном киноведении ее главным популяризатором стал Виктор Демин и его работа «Фильм без интриги» (1966). Взамен скомпрометированной ранее в

---

<sup>53</sup> Тынянов Ю. О сюжете и фабуле в кино// Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М., Академический проект, Альма Матер, 2016. С. 98.

киноведческих кругах «дедраматизации», которая считалась непрогрессивным буржуазным приемом, критик предложил новый термин – «бесфабульная композиция»<sup>54</sup>. Возможно, это определение нового типа сценария было выбрано не очень удачно, и позже дало основание оппонентам говорить о том, что в данной теории провозглашается полный отказ от фабулы. Но Дёмин всего лишь хотел подчеркнуть, что в исследуемых им картинах привычное построение фабулы может быть значительно изменено. Отмеченные им сценарные нововведения в отечественных и зарубежных картинах 1960-х годов относятся к драматическому авторскому кино, но, на наш взгляд, позже они стали появляться и в жанровом кино, каким является киноутопия.

Одним из таких изменений становится увеличение экспозиции. Она меняет свою функцию: с представления героев и места действия до расширения границ описания художественного мира. В киноутопиях удлинённая первая часть композиции должна помочь зрителю преодолеть двойную (художественную и фантастическую) условность произведений. Действия как такового не происходит, но в этих кадрах уже заложены зёрна художественного конфликта.

Так, «Бегство мистера Мак-Кинли» начинается с первого сна заглавного героя. Зритель ничего не узнаёт о персонаже и его окружении (разве что штрихами обозначается место действия – условный «западный» мир), сон не становится толчком для дальнейшего повествования. Но это событие по-другому важно для режиссёра – в нём заложена сюжетная составляющая, атмосфера происходящего: опустошённость улиц усиливает чувство тревоги, одиночества, ненужности главного героя этому миру. Внефабульный элемент (сон), переходящий в нестандартно решённую удлинённую экспозицию, создаёт определённый мотив картины. Он будет повторен в конце приключений героя – в его бегстве по пустыне, в которую превратилась Земля. Мотив, заложенный в экспозиции, воплощает предупредительную функцию произведения: так

---

<sup>54</sup> Дёмин В. Фильм без интриги. М., Искусство, 1966. С. 41.



обличается пассивное общественное поведение, эскапизм, на фоне неконтролируемой гонки вооружений.

Из экспозиции «Дней затмения» А. Сокурова исключено какое-либо драматическое действие, нет и привычного представления героев зрителю. Составляющие эту часть чёрно-белые панорамы безветренного жаркого азиатского города перемежаются с живыми портретами психически больных и с документально отстранённой фиксацией ежедневных картин провинциальной жизни. Их связывает лишь единое место запечатления. Они не подводят нас к фабуле (противостоянию доктора Малянова и некоей силы, противящейся его исследованиям). Но так обозначается концепт всего фильма: наблюдение, сюжетное и зрительское, некоего объекта, состоящего из непересекающихся друг с другом слоёв. Концепция антидетерминизма захватывает все части картины, и удлиненная экспозиция бесфабульного сценария – лишь одна из закономерных её частей.

Кроме этой особенности в драматургии бесфабульного фильма значительно уменьшается количество острых драматических эпизодов. Замена драматического конфликта повествовательным приводит к тому, что фабула теряется, когда её узловые моменты перестают сопровождаться яркими конфликтными событиями.

В противном случае, когда утопию пытаются драматизировать, может произойти искажение ее идейного начала. Так получилось в «Туманности Андромеды» Е. Шерстобитова, в частности, в эпизоде с исследованием внеземного корабля экипажем Эрга Ноора. В книге оно стало возможным лишь после выполнения экипажем основной задачи и было поддержано астронавтами, которые, как люди будущего, придерживаются романтического взгляда на цель межзвездных путешествий: «не самый полет, а добыча нового знания, открывание новых миров»<sup>55</sup>.

В фильме драматичность ситуации искусственно усиливается. Перед персонажами возникают дилеммы: потратить последнее горючее на аварийный

---

<sup>55</sup> Ефремов И. Туманность Андромеды. М., Молодая гвардия, 1958. С. 99.

сигнал или на приземление и исследование; проникнуть в диск во что бы то ни стало или побережь оборудование и людей. В итоге в характере экранного Ноора обозначается диктаторское стремление достигать цели любыми средствами, не считаясь с доводами разума, что противоречит портрету людей коммунистического времени.

Противоположное решение приняли создатели «Писем мертвого человека», когда дедрамотизировали изначальный сценарий В. Рыбакова и К. Лопушанского «На исходе ночи», фактически изъяв из него всю приключенческую линию, связанную с поисками Ларсеном доказательств того, что происшествие на военной ядерной базе произошло случайно. Относящееся к ней фабульное напряжение, во-первых, вступало в противоречие с линией рассуждений, связанной с неторопливым темпом жизни в музейном бункере. А, во-вторых, приводило к финальному чуду, когда оказывалось, что войны в мире нет, а есть только локальная катастрофа – обесценивающая жертвенность многих героев. Дедрамотизация изначальной фабулы привела к синхронизации разных композиционных линий фильма, объединила их общим сюжетом и изменила финал.

А вот сознательная дедрамотизация «Строгого юноши» А. Роома не была принята современниками. Героев фильма обвиняли в том, что «они очень уж лиричны и минимально действенны. Ни борьбы, ни проявлений страстности, ни головокружительных поступков, свойственных волшебной молодости, они не совершают»<sup>56</sup>. На наш взгляд такая оценка служит доказательством взаимосвязи между восприятием определенной структуры и общественно-культурным развитием определенного периода. Потребовалась смена культурного дискурса, для того чтобы зритель смог принимать не только героев действия, но и героев идеи.

Этот принцип станет доминирующим в 1970-1980-х годах, когда для кинематографистов будет важным показать многообразие точек зрения на

---

<sup>56</sup> Иваницкий И. Строгий юноша // Кино-газета, 22 июля 1934.

созданное в фильме мироустройство. Для этого также лучше подходят возможности повествовательного конфликта, а не драматического. В «Бегстве мистера Мак-Кинли» персонажи обсуждают проблему побега из опасного мира. С точки зрения фабулы, линия Сэма Боулдера – владельца сети человеческих хранилищ – малозначительна. Данный персонаж не пересекается непосредственно с главным героем, хотя бы потому, что обитает в совершенно другом мире – в высших сферах политики и бизнеса. Но его выступление перед правительственной комиссией – это, по сути, манифест влиятельной группы лиц: если в обществе есть страх чего-либо, то надо давать шанс тем, кто захочет и сможет на нём заработать; когда речь идёт о прибыли, вопросы морали и воздаяния выносятся за денежные скобки. Иные точки зрения представляют священник, проповедующий покорность происходящему, и пьяная проститутка, демонстрирующая критический и одновременно пассивный взгляд на мироустройство.

В «Письмах мертвого человека» выжившие учёные регулярно дают оценку развитию человеческой цивилизации. Ларсен и его друг пастор живут надеждой на чудо, хотя оснований для этого никаких нет, и ежедневные тяготы скорее доказывают неизбежность конца. Один культуролог болезненно смакует деградацию общества перед катастрофой, но при этом оказывается самым большим жизнелюбом. Его коллега по научной деятельности, напротив, защищает человечество, облагороженное тем, что всю свою историю стремилось к какому-то нравственному идеалу, однако мужчина смиряется с общей трагедией. Но с ним не соглашается собственный сын, который считает, что уцелевших людей надо учить единственному, что способствует выживанию, – ненависти.

Если в положительной утопии высказывания разных героев отражают одно общее гармоничное мировоззрение, то в фильме-предупреждении (разновидности антиутопии) цель приёма тоже как будто получает приставку «анти-». Теперь с его помощью показывается идейная разобщённость маленького сообщества, которое является проекцией всего человечества.

Ослабленная фабула требует усиления иных структурных элементов фильма. В дедраматизированной кинокартине на первый план в композиции выходит тщательно проработанный сюжет, в котором система деталей, нюансов, по мнению Демина, «должна нести авторскую мысль параллельно системе интриги или даже в противовес ей»<sup>57</sup>. В драматургию такого фильма обязательно включаются описания (панорамы, обзор интерьеров, внешний вид героев), которые говорят о характере действующих лиц, об источниках его формирования не меньше, чем любое действие. Подобное тщательное «говорящее» описание было предложено К. Булычёвым в сценарии «Через тернии к звёздам»<sup>58</sup>, но позже в фильме была воплощена лишь малая часть приемов.

В противовес прозрачной описательности можно предложить сценарий и кадры из «Трудно быть богом» А. Германа с чрезвычайно плотным материальным наполнением выбранного пространства в единице текста и в любой крупности плана. Л. Нехорошев считает, что задержка внимания киноаудитории на подобных частностях, к которой прибегает Герман, – это еще один способ для «искажения фабулы в повествовательном сюжете»<sup>59</sup>. Но, прибегнув к гипернатуралистичному правдоподобию, кроме полученной сюжетной деформации, режиссёр решил сразу несколько задач: насильственно погрузил зрителя в материальную среду художественного мира и создал основу для многочисленных культурных образов, созвучных по стилистике и содержанию его произведению.

Такая переработанная структура может тяжёло даваться неподготовленному зрителю, для которого ранее характер персонажей раскрывался через их знаковые поступки. В дедраматизированных фильмах действия персонажей могут быть малозначимыми, эмоционально не выделенными, даже кажущимися не связанными между собой. Но отсутствие ожидаемой причинно-следственной связи не означает, что её нет совсем. Нелинейные связи разрушают фабулу, но

---

<sup>57</sup> Демин В. Ук. соч. С. 123.

<sup>58</sup> Булычёв К., Викторов Р. Через тернии к звездам. Литературный сценарий двухсерийного фильма // Через тернии к звездам. М., АСТ, 2003. С. 247.

<sup>59</sup> Нехорошев Л.Н. Ук. соч. С. 262.

создают оригинальный сюжет. В таких фильмах как «Письма мёртвого человека» или «Дни затмения» кажущаяся алогичность повествования – это отражение новой, антиутопичной формы общества. Одно отрицание усиливает другое и, благодаря их совмещению, создатели кинокартин оказывают необходимое давление на зрителя.

Нам представляется, что общая структура утопического произведения, а также создание и разрешение конфликта (между художественным миром утопического произведения и мировосприятием современного зрителя) могут быть реализованы в кинодраматургии при помощи следующих приемов дедраматизации: преобладание сюжета над фабулой; предпочтение повествовательного конфликта, а не драматического; использование внефабульных элементов (описаний, деталей). Построение художественного произведения по условиям дедраматизации и есть тот необходимый тип новой драматургии, благодаря которому можно визуализировать различные представления о будущем человечества.

Но существование самой теории бесфабульной композиции ещё не означало её автоматического переноса в практику кинопроцесса. Сценаристам и режиссёрам требовалось время для её адаптации под свои нужды. Это был двойной процесс. Во-первых, шло внедрение приёмов дедраматизации в отечественном кинематографе сначала частично, а потом уже и в полной мере. Во-вторых, требовалось понять особенности их применения в узком жанре утопии.

Сценарии положительных киноутопий в советском кинематографе появились раньше фильмов-предупреждений и антиутопий, и фактически они стали полем для испытаний нового метода. Даже в тех случаях, когда при постановке утопии от принципов дедраматизации, заложенных в первоначальном тексте, принципиально отказывались, как это было в «Туманности Андромеды» Шерстобитова, окончательный результат позволял говорить об их специфике (пусть и на негативном опыте).

Развитие жанра киноутопии в отечественном кинематографе шло и продолжает идти неравномерно с преобладанием дистопий и фильмов-предупреждений. Это обусловлено отчасти культурными и социально-общественными процессами, но в основном связано со структурными особенностями жанра – его предрасположенностью к дедраматизации повествования. В некоторой степени проблема кроется в невозможности перевести литературные конструкты на аудиовизуальный язык кино, а также в специфической разработке некоторых драматургических идей в отечественном киноведении.

Массовый зритель психологически легче воспринимает жанровый конфликт с антиутопическим базисом. Режиссёры авторского кино, трансформирующие композицию классической драматургии при помощи приемов дедраматизации, лучше справляются с полноценным воплощением жанра утопии на киноэкране.

## Глава 2. Время и пространство в положительной киноутопии

### 2.1. Базовый вариант хронотопа

Чтобы найти прототип утопического хронотопа, нам следует вновь обратиться к примерам из литературы. Исследование утопий зачастую начинается с изучения ее пространственных характеристик, поскольку именно в них наблюдается большее сходство при разнице идеологического (временного) содержания.

Пространство классической утопии изолировано – она располагается на острове (Утопия Т. Мора, Город Солнца Т. Кампанеллы, страна гуингнмов Д. Свифта и т.п.). Выбор подобного местоположения многозначен. М. Шадурский указывает на ассоциации с архетипичным образом острова – места счастья и благополучия, ссылаясь на примеры из древней истории человечества: остров Дильмун из шумерского «Сказания об Энки и Нинхурсаг», Вырий в восточнославянской мифологии и многих других<sup>60</sup>. Также остров – это ограниченная территория, и всё, что на ней расположено, представлено в концентрированном виде. Островное сообщество – это выжимка из социальных представлений автора утопии. Шадурский также считает, что подобный вид топоса может быть связан с национальным характером: «Островное моделирование мира не только ограничивает плоскость художественного эксперимента, ...но и предстает особым модусом национальной саморефлексии в английской литературной утопии»<sup>61</sup>. Это существенное уточнение, проводящее параллели с более поздним периодом развития утопий (по сравнению с более ранним и универсальным фольклорным). Можно предположить, что неостровные культуры (такие как российская), в которых подобный литературный жанр появился позже, использовали островной образ места в качестве образца, но

<sup>60</sup> Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. М., ЛКИ, 2007. С. 12.

<sup>61</sup> Там же. С. 13.

впоследствии изменили его, соотнеся с особенностями и масштабами своей страны: герой «Путешествия в землю Офирскую» М. Щербатова оказывается в утопической Антарктиде, которая формально имеет «островные» водные границы, но простирается вглубь на расстояния, соответствующие материковым.

Однако некоторые исследователи вовсе отказываются от концепции острова и не проводят географических параллелей. Так Ф. Джеймисон изолированность утопического пространства связывает со свойствами анклава – не политического объекта, а любого отчужденного комплекса с социальными характеристиками (как субкультуры внутри культуры, как узкой специальности внутри профессии, класса внутри общества). Такое место появляется в результате закономерного расширения и усложнения любой социальной структуры<sup>62</sup>. Подобная концепция позволяет не привязываться к конкретным культурным и географическим аллюзиям, а показывает процедуру создания утопии как процесс более древний, универсальный и ставящий образ острова на второй план. Социальный анклав, даже в самом примитивном виде, является изначальной идеей, а остров – художественным образом, через который идея позже была выражена у разных народов.

Использование художественного образа позволяло сделать демонстративными некоторые характеристики, которые идеей подразумевались, но не могли быть предметно выражены. Например, наиболее важная характеристика утопического острова – наличие естественных границ. Они могут быть удвоены искусственными ограждениями – если на острове воздвигнут город-государство, обнесённый стеной. Литературовед Ф. Аинса приписывает этим рубежам культурную и сакральную функции: таким образом «космос отделяется от хаоса, цивилизация – от окружающего ее варварства, сакральное – от нечистого; "свое" – от "чужого"»<sup>63</sup>. Кроме этого, у подобных границ есть и

<sup>62</sup> Jameson F. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, New York, Verso. 2005. P. 15.

<sup>63</sup> Аинса Ф. Реконструкция утопии. М., Наследие, 1999. С.103.



практическая задача, поддерживаемая социальной идеей: изолированность оберегает идеальную систему от любых изменений, обеспечивая ее стабильность.

Воображаемая географическая граница требовалась для усиления критической функции утопии: пространство, которое для читателя было «здесь», обладало неизменными социальными характеристиками. Утописты отказывались предполагать или предлагать пути постепенного перехода к утопии (что вполне могло быть расценено как посягательство на существующий строй и повлечь за собой репрессии). Пространство «там» сохраняло отсылку к объективной реальности, но изначально было построено на иных принципах. Граница острова означала отказ от принципа историзма. Так автор утопии избегал обвинений в измене и ереси и сохранял возможность критического сравнения идеала и современного существования вещей.

Материальные границы пространства утопии – географические (остров) и политические (государство) – дополняются нематериальными, идеологическими. В случае литературных утопий, в которых за точку отсчёта берется реальное государство и к нему создается вербальная утопическая проекция, между двумя формами происходит совпадение как минимум по первым двум рубежам. Идеологическая разница ощущается только при сравнении геополитического пространства с самим собой.

Ситуации, в которых случаются совпадения всех трех пространств, наблюдаются редко и возникают не в литературной умозрительной среде, а в реальном историческом процессе: когда геополитическое образование резко меняет свою идеологию (обычно вследствие революционных сдвигов). В этом случае объективный мир как будто догоняет свою идеальную проекцию, становится тождественен ей. Но его инаковость остается, а точкой отсчёта выбирается то, что оказывается за границами сложившегося пространства – соседние государства, придерживающиеся неревolutionных взглядов. Государство, резко отличающееся от своих соседей, на некоторое время приобретает признаки утопического пространства. Всё, что внутри – земля

(географическая граница) с наилучшим (идеологическая граница) управлением (политическая граница). Советский Союз середины 1920-1930-х годов являлся, по сути, такой осуществленной моделью.

Возвращаясь к образцу художественного пространства, можно сказать, что географическая удаленность утопии оставляла призрачную надежду на ее реальное существование. Вместо плана преобразований предлагался социальный оптимизм, имеющий фольклорные корни. Такая модель утопического пространства сохранялась в литературе на протяжении веков и присутствовала даже в сюжетах с иными целями и задачами (например, в путешествии вольтеровского Кандида и его спутников в пародийно утопическую страну Эльдорадо). Но когда в эпоху географических открытий стали исследоваться новые для европейцев материка и огромные водные пространства между ними, осталось уже мало надежд на условное существование утопического острова. Так было положено начало переносу утопических территорий вглубь неизведанных материков, а позже – и за пределы Земли. Межзвездное пространство выполняло теперь роль естественного разделителя идеала и реальности

Изменение структурных характеристик утопии в XIX-XX веках коснулось и пространства, которое начинает увеличиваться в размерах. Утопии планетарного типа (Земля в «Туманности Андромеды», в Каллисто в дилогии Г. Мартынова) – это не город-утопия в максимальном масштабе. Это действительно иная мегасистема, более сложная по своему устройству, с большим количеством социально-экономических элементов, требующих объяснения для читателя. Утопия XX века перестает быть изолированной и самодостаточной, ей требуются новые коммуникации и новые знания. Новые потребности указывают на слабые места утопии (не изъяны, а недостаточно развитые элементы, например, невысокий уровень развития технологий, необходимых для коммуникаций). Уязвимость утопии оставляет место для ее изменения, т.е. делает ее динамичной. Так утопия из статичной пространственной превращается в динамичную пространственно-временную.

Одной из черт российских утопий становится ранний отказ от пространственной изоляции, включение утопического пространства в уже известное вполне доступное географическое пространство («Сон» из «Тарантаса» В. Соллогуба, «4338 год» В. Одоевского, «В мире будущего» Н. Шелонского и так далее). Пространство вполне конкретно (знакомые просторы Российской империи), но по-прежнему авторы приводят объяснение для читателя, почему не происходят долгожданные социальные усовершенствования. Для этого применяется временная граница, переносящая действие далеко в будущее (от XXI до XLIV века). Или усиливается степень условности художественной реальности через введение сна-путешествия. В итоге получается противоречивое художественное действие: географическое приближение и временно-условное отдаление.

Есть еще несколько важных характеристик пространства как части хронотопа в положительной утопии: оно рационально и общественно. У ознакомительного путешествия по утопической стране, как правило, есть не только абстрактная идеологическая, но и вполне точная географическая цель (проезд из столицы в провинцию, посещение образовательных учреждений и промышленных предприятий и т.д.). Места посещений соединены новейшими (комфортными и скоростными) путями сообщения (как путешествие в Южную Америку в «Через тернии к звездам»). Благополучное прибытие из пункта А в пункт Б – очередной признак общества, устроенного разумно, а значит полезно. А нарушение логичности и возможности перемещения расценивается как признак кризиса утопического мира («Волны гасят ветер» Стругацких).

Общественность пространства означает, что наибольшее внимание авторы положительных утопий уделяют местам общего пользования: научным учреждениям, органам власти, центрам досуга. С этим связано и отсутствие персонажей-характеров в пользу персонажей-типов. В случае положительной утопии пространство не является дополнительным способом раскрытия характера персонажа, его индивидуальности. Частное пространство (жилище), как и

персонаж, становится сверхиндивидуальным – средой для целой социальной группы (достаточно обратиться к описанию жилища Дар Ветра в «Туманности Андромеды» в бытность его заведующим Внешними Станциями или дома, подготовленного для землян на Каллисто).

С момента развития утопий из пространственных в пространственно-временные изменяется и усиливается влияние временной характеристики в хронотопе утопии. Формируется историческая концепция утопического времени. М. Шадурский, на основе анализа классических английских утопий, приходит к выводу, что историческое время в исследованных художественных моделях 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. Из горизонтальной последовательности событий оно превращается в вертикальное повторение. Правилам общественного устройства придается настолько исключительный статус строго соблюдаемых постоянных отношений, что это «влечет за собой ритуализацию действий выполняемых героями описываемых идеальных обществ, циклизацию их жизненного опыта...»<sup>64</sup>. Вертикально-циклическая модель времени не нуждается в сюжетных сдвигах, поэтому она больше описательна, чем композиционно динамична, ближе к философскому трактату, чем к художественной прозе.

Это суждение верно не для всех утопий. В части утопий XX века время вновь приобретает свою горизонтальную структуру, к нему возвращается принцип историзма. В романе И. Ефремова «Туманность Андромеды» уделяется много места именно историческому обоснованию появления общества нового типа. Даже во вступлении автор указывает, что одна из целей романа – «историческая перспектива будущего»<sup>65</sup>. Далее в романе в лекции героини-

<sup>64</sup> Шадурский М.И. Художественная модель мира в романах утопиях С.Батлера и О.Хаксли: дис.... канд. филолог. наук: 10.01.03. – Бел. гос. университет, Минск, 2008. С.30-31.

<sup>65</sup> Ефремов И. Туманность Андромеды. М., Молодая гвардия, 1957. С. 3.

историка Веды Конг раскрываются поэтапные социальные изменения, итогом которых стало вступление человечества в утопическую Эру Великого Кольца<sup>66</sup>. Коротко дается название каждого периода и его характеристика – этого достаточно для выстраивания горизонтали времени (при сохранении принципа долженствования – наступления всепланетарного коммунизма, несмотря на мировые катаклизмы).

Историзм может объединять и цикл произведений. У Ефремова сохраняется комбинация исторического и логического времени: Эру Великого Кольца из «Туманности Андромеды» сменяет еще более прогрессивная Эра Встретившихся Рук в романе «Час Быка». У братьев Стругацких в десяти художественных произведениях, объединенных Миром Полудня, происходит переход от исторического времени к эволюционному: в заключительном романе «Волны гасят ветер» следующий этап развития человечества связан не с новой социальной формацией, а с появлением нового типа *homo sapiens* – люденов. Категория времени сохраняет свою принадлежность науке, но меняет сектор реализации – с социально-общественного на естественно-биологический.

Расширенное пространство и принцип историзма создают во второй половине XX века особый хронотоп положительной утопии в литературе. Для кинематографа именно этот хронотоп является инвариантом, то есть порождающей моделью. Особенностью вертикального исторического времени в советской утопии стало наличие одновариантного коммунистического будущего (тогда как западноевропейские и американские варианты предлагали разное социально-политическое видение – от анархосиндикализма до пацифистской олигархии). Определение коммунистического строя было вполне конкретно и было закреплено в программе КПСС<sup>67</sup>. И всё же такая узаконенная теоретически «сверху» социальная заданность на художественном уровне допускала разное материально-техническое выражение, которое было сутью горизонтального времени. Подобное сочетание предопределенности и вариативности в

---

<sup>66</sup> Там же. С. 48-55.

<sup>67</sup> КПСС. Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., Госполитиздат, 1961. С. 62.

кинематографе требовалось воплотить как драматургическими, так и специфическими визуальными приемами.

Базовый хронотоп положительной утопии характеризуется постоянным расширением пространства, что обусловлено и научными, и социальными изменениями. Пространство организовано, рационально и доступно. В его описании большее внимание уделяется общественным местам. Складывание временной части хронотопа зависит от того, какой исторической концепции придерживается создатель утопии: исторического или логического времени. Авторская позиция может быть ограничена взглядами, диктуемыми государственной идеологией.

## **2.2. Время в положительной киноутопии**

Вертикальное время кинофильма выражает в себе общее направление хронологического вектора художественного произведения. В положительной утопии им может быть как время прошлого, так и время будущего. Использование разнонаправленных временных слоев может привести как к доминированию определенного хронологического дискурса, так и к эклектическому смешиванию времен в вертикальном времени фильма. При последовательном анализе каждого из временных слоев в советских утопиях, мы преследуем несколько целей: определить хронологическое направление векторов в каждом из них и выяснить, какими художественными средствами они создаются.

### **2.2.1. Оценочное время**

В выбранных нами для анализа отечественных положительных утопиях точка зрения, предлагаемая зрителю, определяется достаточно легко. В трех картинах («Строгий юноша», «Туманность Андромеды» и «Через тернии к звездам») она панорамная, т.е. в разных сценах действие совершается и

осознается разными героями. В «Последнем жулике», напротив, она фокусированная: осуществление поступков и рефлексия по этому поводу принадлежат исключительно одному герою, Пете Дачникову. Такой подход более консервативен: утопиям XX века присуща именно панорамность, позволяющая демонстрировать разнообразные характерные ситуации, соотносящиеся с натурой разных персонажей. Ситуации обязаны сменяться часто, чтобы поддерживать обзорную функцию утопического жанра. Когда же частая смена разноплановых эпизодов приходится на одного героя, возрастает общая условность сюжета и его эксцентричность.

Независимо от того, выбрана авторами картины панорамная или фокусированная точка зрения, в положительной утопии мы имеем дело с представлением героя как бы в третьем лице – он/она совершает какое-либо действие, но внутренние рассуждения персонажа, его рефлексия, самооценка для зрителей недоступны. Хотя в «Последнем жулике» главный герой исполняет песни, непосредственно обращаясь к тем, кто находится по ту сторону экрана, но по содержанию это не персональные размышления, а обобщенные оценочно-моральные высказывания. Через характерного для положительной утопии типического героя легче воплощать идеологические постулаты.

В «Строгом юноше» и «Туманности Андромеды» представлена внутренняя точка зрения. В этих картинах отсутствуют персонажи из настоящего времени зрителя, формально все герои принадлежат условному будущему. Однако здесь есть и герои из иного времени. Приживала Федор Цитронов («Строгий юноша») и астроном Пур Хисс («Туманность Андромеды») – это представители социальных атавизмов, совершенно не свойственных коммунистическому обществу. Цитронов – более радикальный вариант. Его образ жизни противоречит главному определению значимости человека в совершенном обществе – быть социально полезным. Социальную активность этого персонажа можно описать даже как деструктивную: ему свойственно мелкое воровство, лизоблюдство, сплетничество. А Пур Хисс, хоть и исполняет добросовестно свои прямые

профессиональные обязанности, но по своим моральным качествам (равнодушие, цинизм) выделяется среди коллег по космическому экипажу. Введение в сюжет этих двух персонажей требуется для выделения на моральном контрасте главных героев (комсомольца Гриши и капитана Эрга Ноора соответственно), на которых следует ориентировать зрителя.

С Цитроновым и Пур Хиссом связаны негативные коннотации и даже эстетически эти герои мало привлекательны (Цитронов выделяется своим темным костюмом в чистом светлом мире). Их мировоззрение, поступки и слова отвергаются главной идейной составляющей сюжета. Эти герои не способны стать проводниками зрителя внутрь художественного мира. Их время становится прошлым, и оно отторгается будущим. Но так как зритель не может им сопереживать, то не остаётся и возможности для психологической персонализации настоящего времени. Художественное время замыкается на внутренней точке зрения.

Такое композиционное решение требует большей работы зрительского восприятия. Для самостоятельного преодоления аксиологической дистанции, разделяющей объективный мир настоящего и художественный мир будущего, требуется, одновременно с восприятием экранного произведения, совершить мысленное представление возможных вех произошедших изменений. В кадре могут присутствовать соответствующие подсказки, связанные с идеологическим и историческим временем фильма (в картине Роома они более конкретные, у Шерстобитова практически отсутствуют). Но даже наличие в кадре очевидных культурно-исторических отсылок не обещает их полного понимания аудиторией. Для того чтобы мысленное путешествие прошло для зрителя как можно быстрее, он должен находиться в одном культурном поле с создателями фильма. В противном случае не произойдет внедрения восприятия во внутреннюю точку зрения. Герои, их мотивация и конфликты останутся для зрителей абстрактным экспериментом. Зрители не смогут эмоционально и психологически разделить оценочное время произведения.



Принцип внешней точки зрения используется в «Последнем жулике» и в первой серии «Через тернии к звездам». В обоих фильмах присутствуют герои, для которых утопический мир также нов, как и для зрительской аудитории, им требуется заново пройти социализацию. Они сохраняют атрибуты инаковости (нестандартная внешность, пластичность), которая свидетельствует об активном начале персонажей. Их провокационный способ взаимодействия с миром, своеобразность говорят о том, что персонажи являются героями-трикстерами. Они проверяют утопию на прочность и одновременно, каждый по-своему, решают главный повествовательный конфликт произведения.

На первый взгляд, кажется, что Дачников – персонаж, аналогичный Цитронову: социально отрицательный элемент, с которым зритель не должен себя ассоциировать. Однако этот герой наделен и другими чертами: кроме «темной», в нем присутствуют и «светлая» сторона. Исход внутреннего конфликта героя должен ответить на вопрос: возможно ли ненасильственное самоперевоспитание человека в коммунистических условиях?

Природа Нийи также амбивалентна, и авторы не дают однозначного ответа на вопрос: человек она или генетическая марионетка? Можно сказать, что по окончании фильма зритель сам должен прийти к выводу, какие нравственные и физические качества делают человека человеком.

Двойственность этих персонажей проявляется и в их противоречивом восприятии художественного времени, которое для них одновременно и «свое» (то, в котором они вынуждены действовать согласно своим установкам), и «чужое» (обладающее иными ценностями). Тогда как для зрителя художественное время произведения однозначно «чужое», а для остальных персонажей – «свое». Главные же герои, занимая промежуточную позицию, пытаются присвоить себе имеющийся хронологический период (либо наделить его своими ценностями, либо адаптироваться к предложенным). Петя, выйдя из тюрьмы, стремится продолжить занятия воровством, которое в мире безденежных отношений становится совершенно бессмысленным. Нийя после нескольких столкновений

морального и психологического толка находит общий язык с психологом, которая изначально пыталась манипулировать девушкой.

Зритель вправе разделять или не разделять побуждения этих героев, но, следя за их взаимодействиями с другими персонажами, за различными способами познания окружающего их мира, он сам активнее создает собственное суждение о предложенной утопической действительности и опосредованно присваивает себе непривычный хронотоп.

Таким образом, введение в композицию положительной утопии персонажа-посредника, внедрение в сюжет внешней точки зрения помогает зрителю при восприятии картины уменьшить хронологическую дистанцию между объективным и художественным временем. Это происходит за счёт постоянного наблюдения за действиями одного героя (синхронизации времен) и постепенного изменения ценностных ориентиров персонажа (слияние времен).

В оценочном времени в советских утопиях преобладает вектор будущего времени. Даже если изначально один из героев принадлежит прошлому-настоящему, в итоге он переходит на новый оценочный уровень. Такое использование оценочного времени согласуется с прогностической и воспитательной функцией жанра утопии.

### **2.2.2. Идеологическое время**

Проецирование утопической идеологии на всех персонажей произведения, как это происходит в классической утопии, приводит не к разнообразию, а, напротив, к унификации героев. Для идеологического времени положительной утопии характерно настоящее единство, внутренняя непротиворечивость, исключая двоямыслие персонажей. Оно может вступать в противоречие с идеологическим настоящим временем зрителя, но не с самим собой. В нем не допускаются парадоксы и исключения из правил. Это делает утопическую идеологию, с одной стороны, негибкой по отношению к частным случаям и

зачастую полной общих понятий, а с другой стороны, позволяет ей быть логичной и эмоционально доступной зрителю.

Идеологическая составляющая сюжета может декларироваться явно или выявляться только при помощи сравнительного анализа. Наиболее выразительно взгляды героев на жизнь определяются в картинах Роома и Викторова.

Изложение идеологических взглядов в «Строгом юноше» в концентрированном виде происходит в сцене обсуждения молодежью третьего, морального, комплекса ГТО, придуманного Гришей Фокиным. Комплекс представляет собой список высоких нравственных качеств, которые должен выработать в себе комсомолец: скромность, искренность, великодушие, щедрость («чтобы изжить чувство собственности»), сентиментальность («чтобы не только марши любить, но и вальсы»), неприятие эгоизма, целомудрие<sup>68</sup>. К перечню, предложенному Ю. Олешей в сценарии, в фильме были позже добавлены «ясность цели», «настойчивость» и «гуманность» (трактуемая парадоксально: «чтобы не только любить, но и ненавидеть»). Обнародование принципов вызывает дискуссию у персонажей: ведь подобные правила были известны в прежние времена и всё равно не работали. Товарищи Гриши приходят к выводу, что дело в экономической составляющей: раньше лучшие черты человеческого характера были извращены из-за денег, теперь же они будут представлены в чистом, благородном виде.

Моральный комплекс должен был дополнить два первых комплекса ГТО, которые являлись всеобщим критерием по оценке физической подготовленности советской молодежи (они были введены в 1931-1932 гг.). На партийном уровне подобного свода этических норм тогда не было (моральный кодекс строителя коммунизма появился только в третьей редакции программы партии в 1961 г.). В художественном произведении с временным опережением авторски (снизу) было озвучено то, что еще не было регламентировано властью (сверху), но в чем, видимо, уже была потребность.

---

<sup>68</sup> Олеша Ю. Строгий юноша. Пьеса для кинематографа // Новый мир. 1934. №8. С. 73.

Исследователь творчества Олеси И. Панченко отмечает, что в целом создание подобного морального комплекса соотносится с программами 1920-1930-х годов по выработке «нового человека» (в частности, с идеями Л. Троцкого и Л. Выготского), но по существу является простым «сводом общечеловеческих нравственных ценностей, которые были составной частью гуманитарной общеевропейской культуры»<sup>69</sup>. Т.е. предлагаемые Фокиным качества, по мнению исследователя, вполне можно причислить к вневременным ценностям. Но при этом включение в данный список целомудрия – это вполне временное явление, зеркальный ответ на дискуссии 1920-х о праве на свободную любовь. Наиболее спорный момент в этом рассуждении – это признание существования «свода общечеловеческих нравственных ценностей» при этом с подчеркнутым их европейским происхождением. Нам кажется, что подобный универсальный и вневременной свод крайне сложно исторически выделить и социально конкретизировать, и мы постараемся вычленить именно те аксиологические направления, в которых прослеживается хронологический вектор.

Стоит отметить две важных характеристики морального комплекса Фокина. Во-первых, заявленное единство критериев – это не только закрепляемое в раннем социалистическом обществе «равенство», уже знакомое зрителю и признанное им, но одновременно и характерная утопическая унификация, проявляемая в разных элементах утопического произведения. Во-вторых, связь между материальным и духовным. Марксистский постулат о том, что бытие определяет сознание, интерпретируется персонажем как доминант денежных отношений в моральном развитии человека, способный исказить самые благие намерения. Но про денежную систему как корень зла и о пагубном влиянии частных капиталов на моральный облик граждан писал еще Томас Мор в основополагающей «Утопии»: «у всякого рода живых существ жадность и хищность возникают или от боязни нужды, или, у человека только, от гордости, вменяющей себе в

---

<sup>69</sup> Панченко И. Несвоевременный утопист Юрий Олеша// Новый Журнал. 2008. №250. - <http://magazines.russ.ru/nj/2008/250/pa13.html> (обращение - 28.09.2021)

достоинство превзойти прочих излишним хвастовством своим имуществом»<sup>70</sup>. Так что корни этой части идеологических воззрений советских студентов, формально остающихся в рамках марксистской концепции развития общества, можно соотнести со взглядами эпохи Возрождения.

Остается еще физическая, телесная материя, которую можно развить гармонически благодаря Первому комплексу ГТО. У этого представления истоки древнее: гармония соразмерно развитых тела и души является одним из определений греческой калокагатии (в понимании Платона)<sup>71</sup>. Отсылка к античности будет поддержана в кадре в эстетическом времени фильма.

Следовательно, в «Строгом юноше» мы можем выделить три периода, влияющих на идеологию: актуальные моральные дискуссии 1920-1930-х годов, античность и европейский гуманизм. В двух случаях вектор идеологического времени направлен в прошлое.

В картине Викторова приоритетные ценности человечества будущего озвучиваются во время исследования Нийи: психолог Надежда объявляет «первым законом» землян – уважение к другой личности, ее физическую и психологическую неприкосновенность. Правда, для того чтобы это правило начало работать в отношении Нийи, той еще требуется доказать свое гуманоидное происхождение и то, что она является личностью (по земным представлениям). Проблема достоинства человека была одной из центральных в исследованиях итальянских гуманистов еще в самом начале эпохи Возрождения: «Достоинство заключено прежде всего в признанной за человеком возможности возвыситься от “дикого”, “варварского”, ”животного” состояния до истинно человеческого»<sup>72</sup>. Эта проблема описывает главный драматургический конфликт, связанный с Нией, только в ее случае «животное» заменяется на «искусственно созданное», а «дикое» – на «отсутствие самостоятельной воли».

<sup>70</sup> Мор Т. Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии // Утопия. Город Солнца. М., Алгоритм, 2014. С. 103.

<sup>71</sup> Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М, Искусство, 1965. С. 105.

<sup>72</sup> Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., Высшая школа, 1980. С. 46.

Вновь идеологическое время утопии имеет явную отсылку к прошедшему времени. И снова возникает вопрос об «общечеловеческих» ценностях. Ведь эпоха, признавшая доминантой достоинство человека, давно ушла, сменилась историческая формация, однако провозглашенная гуманистами моральная убежденность оказалась необходимой для репрезентации идеологии будущего. Т.е. можно предположить, что непреходящие ценности действительно существуют. Но также можно допустить, исходя из функций жанра утопии, что мы имеем дело с идеологическим моделированием – в художественном мире создается наиболее привлекательный для авторов концепт из элементов, отсутствующих в их настоящем. Идея из прошлого – привлекательная, но до сих пор полноценно не реализованная, – выбирается в качестве императивного образца.

Сложнее определить идеологическое время в лентах Шерстобитова и Массе-Эбнера. В романе «Туманность Андромеды» можно провести параллели между принципами героев Ефремова и Третьим комплексом ГТО. Хотя писатель не приводит в каком-либо одном месте правила новейшей системы воспитания, но акцентирует на них внимание читателя в многочисленных ремарках. Людей Эры Великого Кольца отличают эмоциональная сдержанность, бесхитростная прямота. Изжиты такие пороки как вещизм и чревоугодие. В гражданах воспитывается «строгая общественная дисциплина»<sup>73</sup>. Во многом представления Ефремова о единстве и гармоничном развитии телесной, эмоциональной и нравственной областей также близки калокагатии, как представления Олеси. Однако, если в «Строгом юноше» предложенная Фокиным моральная модель – это пока только цель, допускающая дискуссии, то в Эре Великого Кольца она уже вполне реализована, потому что общество создало для этого необходимые ресурсы.

Однако в фильме «Туманность Андромеды» происходит отказ от предложенной Ефремовым и, как мы заметили, распространенной в советских

---

<sup>73</sup> Ефремов И. Туманность Андромеды. М., Молодая гвардия, 1958. С. 48.

утопиях моральной системы. Идейные противоречия можно обнаружить на драматургическом уровне – при анализе мотиваций главных героев, Дар Ветра и Эрга Ноора.

В романе Дар Ветер уходит со своего значимого поста заведующего Внешними Станциями из-за притупления творческого вдохновения, «когда со зловещим упорством стали повторяться приступы равнодушия к работе и жизни – одного из самых тяжёлых заболеваний человека...»<sup>74</sup>. В фильме же он называет иные причины: «Если ты можешь повисить голос, отмахнуться от замечаний товарищей, не заметишь, что начинаешь верить только себе... надо немедленно менять работу». В этой фразе – признание в себе стремления к авторитарному стилю управления и одновременно его порицание. Похожий стиль управления свойственен и экранному Эргу Ноору, с его бескомпромиссными попытками изведать новый корабль с риском для собственного экипажа.

Эти установки совершенно не соответствуют художественному миру книги, в котором существование авторитаризма неприемлемо и невозможно – ему на смену давно пришел коллективный стиль решения проблем. Авторы кинофильма не моделируют время будущего, выстраивая сложный конфликт между утопическим и реальным. Напротив, в фильме обозначается настоящее идеологическое время зрителя. Хотя авторы и дают ему оценку, но в ней они непоследовательны: если зачатки авторитаризма у Дар Ветра осуждаются, то безрассудному поведению Эрга Ноора придана форма героического.

Акцент на возможном или явном своеволии руководителей напоминает об общественных дискуссиях, связанных с ниспровержением «культы личности» в СССР после 1956 года и соответствующим докладом Н.Хрущева на XX съезде КПСС. Характеристика, данная в докладе Сталину («Он действовал не путем убеждения, разъяснения, кропотливой работы с людьми, а путем навязывания

---

<sup>74</sup> Там же. С. 37.

своих установок, путем требования безоговорочного подчинения его мнению»<sup>75</sup>), вполне описывает и поведение экранного Эрга Ноора.

Однако, то, что мы видим в фильме, – это не крайняя форма уже осужденного «культа личности». Но и не дискуссионный либерализм последующего периода «оттепели». Возможно, интерпретация поступков Дар Ветра, влиятельного человека, решившего добровольно оставить свой пост, была бы актуальна в год выхода романа, в начале «оттепели», но к моменту появления на экранах фильма (1967 г.), с началом «застоя», полемика о форме власти уже сошла на нет. В итоге, умеренное обращение к реальному идеологическому времени, нерешительность в его осуждении и отсутствие иных вариантов – всё это определяет идеологический вектор фильма: он перестает быть утопическим, не стремится к будущему и к тому же приобретает характер непоследовательного обличительства.

Что касается «Последнего жулика», то авторы картины как будто намерено отказываются от акцента на идеологической составляющей. Хотя в сценарии А. Сазонова и З. Паперного есть прямые указания на следование уже известным тенденциям: в недалеком советском будущем уголовный кодекс сменяется моральным, по которому самое страшное наказание для преступника – 10 дней полного бойкота всего общества (похожее, но более длительное наказание, предусмотрено и в утопическом романе Ефремова: на остров Забвения на неопределенный срок отправляют аморальных ученых и руководителей). Одиночество и осознание своей бесполезности для общества должны пробудить в нарушителе совесть и заставить перевоспитаться.

В картине Петя Дачников действительно перевоспитывается, но не из-за морального давления общества, а благодаря романтическим побуждениям. Его исправление происходит постепенно: сначала на уровне действия – он возвращает украденное, а потом на уровне идеи – он вовсе отказывается от мысли жить грабежом.

---

<sup>75</sup> О культе личности и его последствиях. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева XX съезду КПСС 25 февраля 1956 г. // Известия ЦК КПСС. 1989. №3. С. 131.



Лишь в финальной песне (написанной специально для фильма В. Высоцким), исполняющейся в условной обстановке, вне сюжета, озвучиваются некие общие плакатные взгляды, которые не обязательно связывать с грядущими коммунистическими изменениями: «Труд нас//Должен облагораживать, - // Он из всех из нас делает // Настоящих людей, - Это самое-самое главное».

И показательная следующая строка: «В фильме этого не было - //Было только желание...». Действительно, создается впечатление, что в данном киноэксперименте не находится места для озвучивания социальных взглядов. Экцентрический стиль картины расходится с возможностью открытой дидактики и морализаторства. Однако то, что оказалось сложным для выражения во временном пласте повествования, нашло свое проявление в пространственном аспекте, который будет нами рассмотрен в следующей главе.

Можно сказать, что вектор идеологического времени в советских киноутопиях направлен в прошлое разной степени отдаленности (от V века до н.э. до середины XX века н.э.). Ключевыми являются не столько конкретные социальные программы, сколько 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.

### **2.2.3. Историческое время**

Частное историческое время в анализируемых отечественных утопиях во всех случаях принадлежит будущему. Это может быть относительно близкое время, допускающее разницу всего в несколько лет с настоящим временем зрителя, как в «Строгом юноше». Соответствующие отсылки есть в авторских ремарках к тексту пьесы и уточнены далее в предметном времени фильма: дом профессора Степанова «представляет собой небольшое здание, построенное в

современном стиле»<sup>76</sup>, его автомобиль – «новейшего типа»<sup>77</sup>. Такое хронологическое ограничение совпадает с требованиями создавать фантастику о «сегодняшнем дне», звучавшими на Первом всесоюзном съезде советских писателей, но не дает возможности полноценно использовать прогностическую функцию жанра и определяет пожелания к визуальным решениям. Удивительно, что подобное ограничение сохраняется и в снятом позже «Последнем жулике» (в сценарии указано, что человечество уже овладело полетами на Марс, но эта хронологическая разница нивелирована в экранном воплощении).

И, напротив, разница со временем зрителя может достигать нескольких веков, как в «Туманности Андромеды» и «Через тернии к звездам». В обоих случаях на экране конкретная хронологическая дистанция не называется, о ней можно судить, в том числе, по демонстрируемым предполагаемым достижениям технического и научного прогресса, одежде персонажей, интерьерам и проч., т.е. по элементам предметного времени. В любом случае, кинокартины следуют жанровому канону, требующему создавать временную дистанцию.

Общее историческое время исследуемых кинокартин обладает всеми признаками времени из классической утопии: оно статично и замкнуто, оно логическое. Ни в одном из фильмов не дается представление о том, каким чудесным или прогрессивным способом общество смогло отказаться от денег («Строгий юноша», «Последний жулик»), от государственных границ («Через тернии к звездам»), полностью искоренить преступность («Последний жулик»). И это следствие не авторского произвола или недальновидности, а идеологической установки системы, предполагавшей (и пропагандировавшей) только один вариант развития будущего – победу коммунизма во всем мире.

В «Туманности Андромеды» отказались от воспроизведения лекции Веды Конг, зато заключили время в цикл – сюжетную рамку, связанную с обрядом инициации: картина начинается с клятвы подростков перед прохождением Подвигов Геракулеса, и в итоге повествование завершается появлением новой

---

<sup>76</sup> Олеша Ю. Ук. соч. С. 69.

<sup>77</sup> Там же. С. 70.

группы неофитов. Утопическое будущее, таким образом, отождествляется со временем постоянного свершения подвигов (в романе поступки героев более рационализированы и героическое поведение персонажей проявляется лишь в крайних случаях).

Отсутствие конкретного исторического начала (причины, побуждения) мешает сделать историческое время фильмов векторным, протяженным, стремящимся к определенной цели. В финалах картин Роома, Эбнера и Мааса, Шерстобитова герои остаются вписанными в привычную обстановку, они возвращаются к рутине будней – в тот же исторический цикл.

Более сложное время в картине Ричарда Викторова: столкновение жанров во второй серии (утопии и предупреждения) приводит и к столкновению времен. Настоящее (для сюжета картины) будущее утопии вступает в конфликт с отсылающим в прошлое временем предупреждения (оценка времени происходит одновременно с точки зрения героев произведения и зрителя: события на Земле – это настоящее для героев и будущее для зрителя, события на Дессе – прошлое для героев и возможное настоящее для зрителей). В этом случае синхронизация невозможна, но столкновение времен как раз и задает отправную точку для развития вектора в будущее на планете Десса. Создатели фильма разрабатывают идею, ранее излагавшуюся в советских фантастических романах («Час Быка» Ефремова, «Обитаемый остров» Стругацких): социальной целью утопического общества может стать прогрессорство, когда развитые земляне «стремятся... ускорить исторический процесс создания более совершенных социальных структур у бедствующих цивилизаций»<sup>78</sup>. Если оставить в стороне историческую и моральную оценку этой деятельности и сосредоточиться на хронологическом аспекте, то мы заметим, что для утопического времени такая конфронтация дает лишь иллюзию развития. Будущее обращается к прошлому, а значит, возвращается, уходит от прогресса – к стагнации или регрессу (к каким

---

<sup>78</sup> Миры братьев Стругацких. Энциклопедия: Том 2. М., Издательство АСТ, 1999. С. 163.

последствиям это приводит, мы увидим в анализе картины Германа «Трудно быть богом»).

В итоге, можно сказать, что историческое время в советских утопиях однозначно принадлежит будущему, только если рассматривать его в ракурсе частного времени. Общее же историческое время, хоть и принадлежащее во всех картинах к единой концепции одновариантного будущего, в частных случаях предлагает варианты циклического развития. Повторение уже пройденного курса говорит о застое в развитии утопического общества. И о возвращении авторов фильмов к варианту классической утопии. 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.

#### **2.2.4. Сюжетное время**

Сюжетное время советских киноутопий содержит в себе элемент из классической утопии, подразумевающий путешествие героя по обществу будущего. Но если в литературных образцах чередование различных мест требовалось только для обзора, объемного описания прогрессивного социума, то в киноварианте новые локации могут нести и дополнительную идейную нагрузку. Так, показ Гриши Фокина на стадионе пополняет сюжетную линию «Строгого юноши» идеологической составляющей (здесь начинается обсуждение морального комплекса) и привносит еще одну жанровую утопическую черту в портрет прогрессивного студенчества, развивающегося физически и интеллектуально. Посещение Нийей раскопок в Южной Америке – это не только визит в другую часть утопического мира, отличную от той, к которой она уже привыкла (из дома Лебедева, из новой семьи – в исследовательский лагерь, к научной группе). Здесь она сталкивается с проблемой истории: для будущего

развития цивилизации важно сохранение памяти о собственном прошлом, понимание закономерностей социальных процессов.

Кроме этого, сюжетное время может строиться как по линейной, так и по нелинейной схеме. Нелинейность заключается во введении в сюжет элементов из других временных потоков. В «Последнем жулике» это представления Дачникова о намеченной жизни с кассиршей Катей. Интересно, что это будущее герой представляет себе в ретро-стиле. Данный прием добавляет комичности общей эксцентрике фильма и демонстрирует, что устаревшее мировоззрение персонажа не дает ему произвести адекватное моделирование ситуации.

У Викторова нелинейность – это внезапно проявляющиеся воспоминания Нийи, имеющие специальное, хотя и чисто формально используемое цветовое отличие от основного действия.

В «Строгом юноше» так же есть сновидческая вставка (визит Дискобола и Гриши на бал), но композиционно она продолжает сюжет фильма. Вставки в более поздних картинах, хоть и разные по характеру (сон Пети Дачникова – сатирический, воспоминания Нийи – драматические), но имеют одну суть – демонстрацию личного времени героя. Недаром они принадлежат персонажам, которые отвечают за введение сравнительной, внешней точки в повествование.

Но даже с вычетом из сюжета хронологических скачков, определение хронологического вектора сюжетного времени осложнено тем, что в преобладающей линейной композиции этого времени заложено противоречие: оно на экране, значит оно репрезентует то, что происходит с героем в его «сейчас». Нам кажется, что в данном случае надо учитывать характерное для позднего типа утопии стремление к созданию временной перспективы. И в этом случае главным становится ответ на вопрос: есть ли перспективное (внеэкранное, вне рамок данного произведения) продолжение у этого «сейчас»? В «Строгом юноше» и «Через тернии к звездам» подобное внеэкранное развитие подразумевается, в «Туманности Андромеды» и «Последнем жулике» – нет. Связано это с пролонгированным действием такого элемента сюжета как

внутренняя мотивировка персонажей, точнее – с достижением ими определенной цели. Картины Роома и Викторова заканчиваются на реализации героями важной, но, в перспективе, промежуточной задачи: они разрешают конфликт, заявленный в начале сюжета, но оставляют открытыми другие сюжетные линии. Гриша, опираясь на новую мораль, разобрался в своем отношении к Степанову и Маше, но построить отношения (а не влюбленность) с партнершей ему только предстоит. Нийя вырастила в себе человечность, но впереди у нее просветительская деятельность на родной планете. В обоих случаях у героев есть перспектива.

В «Последнем жулике» цель героя достигается в рамках сюжета – он полностью социализируется и начинает вести обыденную жизнь. Предел частной цели совпадает с пределом развития социума: общество без денег (упрощенный образ коммунизма) – это окончательный рубеж социального прогресса. Ни от героя, ни от социума дальнейших трансформаций не требуется.

В «Туманности Андромеды» задача была наиболее сложная, потому что в сюжете присутствуют несколько равноправных героев, каждый со своей внутренней мотивировкой. И мотивы их принадлежат к разным сферам: у Эрга Ноора и Веды Конг – к эмоциональной, у Мвена Маса – к научно-исследовательской, у Дар Ветра – к смешанной социально-эмоциональной. Картина была запланирована как первая часть экранизации, и очевидно, что у героев в конце произведения должна быть подготовлена четкая мотивировка для продолжения. И хотя у названных персонажей она озвучена, но условно-пафосная стилистика фильма нивелирует ее, лишает интриги. Формально мотивировка относится к будущему, но фактически герои остаются застывшими в моменте своего настоящего.

Направленность сюжетного времени в советских киноутопиях в большинстве случаев нацелена вперед, в будущее, и совпадает с вектором направленности общего исторического времени. Общий 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. В противном случае полное завершение действий героя будет проецироваться и на образ общества, достигшего своей цели и остановившегося в развитии.

### 2.2.5. Предметное время

Предметное время непосредственно связано с предметным наполнением кадра. Время условного будущего, объединенного не только с социально-экономическим, но и с техническим прогрессом, должно проявлять себя в вещественном аспекте.

В «Строгом юноше» и «Последнем жулике» отступлений от предметного мира, знакомого зрителю, нет. Действие, происходящее в ближайшем будущем, пусть и альтернативно развивающемся, не предполагает значительных отличий в утилитарной сфере. Напротив, авторы как будто специально стремятся подчеркнуть связь со своей эпохой. На роскошной даче Степанова или в скромно обставленной квартире Фокина легче найти вещи, принадлежащие прошлому и перешедшие к нынешним владельцам даже не по родственному, а по социальному наследству: тонкие элитные бокалы – у Степанова, деревенский прикроватный коврик – у соседки Гриши. В основном же предметное будущее выглядит как представление об улучшенном настоящем.

В «Последнем жулике» кажется, что отношение к материальному миру очень условное. В исполняемой главным героем песне «О вкусах не спорят» высказывается идея о неизменности человеческой природы вне зависимости от века. Однако зрителю всё-таки предлагают судить «по одежке» – моральное перевоспитание Пети Дачникова подчеркивается как раз сменой гардероба: от современного «дворового» комплекта из футболки и кепки он переходит к респектабельному и старомодному костюму-тройке. Подобный костюм неуместен

ни во времени зрителя (середина 1960-х), ни во времени действия картины (рубеж 1960-1970-х). Обращение к будущему через прошлое выглядит противоречиво и работает против жанровых установок.

В тех случаях, когда художественный мир произведения располагается дальше от настоящего зрителя, предметы, составляющие его, могут выглядеть достаточно необычно. Для создания достоверности их функциональное предназначение должно быть понятно зрителю. В противном случае изображение останется формально-абстрактным, не «оживет». Так происходит в «Туманности Андромеды»: о назначении некоторых вещей в кадре приходится лишь догадываться (например, о возможном шлеме-диагносте у космического врача или о вероятной акустической системе, найденной героями на разбившемся звездолете). Функции других предметов ясны, но визуальное исполнение неуместно в предложенной обстановке (как вращающиеся двери на космическом корабле, не отвечающие требованиям герметичности). Подобное отношение к визуальной нагрузке наводит на мысли об условном дизайне, никак не связанном с исторической или научной частью сюжета. К тому же, названные предметы появляются только в «космической» части фильма, а в земной их слишком мало для воссоздания зрителем целостного образа утопического будущего.

Другой подход продемонстрировали создатели «Через тернии к звездам»: они не только показывают мир будущего, но и объясняют его составляющие. Так, часть дома профессора Лебедева выполнена из «пласталя», материала «сменившего армированный бетон». Действия домашнего робота показаны крупным планом, чтобы продемонстрировать возможности его встроенного вакуумного пылесоса. В кадре отсутствуют какие-либо неожиданные технические концепции, и, что касается предсказания, то оно идёт с прицелом на ближайшее будущее (телевизор на стене похож на современные плазменные экраны, средства передвижения – обычные автомобили, правда, отличного от советского дизайна). Но в целом предметы создают визуально единый комплекс, характерный для определенной среды обитания.



В фильме Викторова в центре кадра то и дело оказываются совершенно архаичные для экранного времени бытовые и технические детали: печёный хлеб, шариковая ручка, лупа часовщика. Даже технически оснащенный домашний робот ходит с устарелой выбивалкой для ковров. Присутствие подобных вещей в кадре является своеобразной отсылкой к традиционности, обеспечивающей связь времен, подлинный историзм хронотопа, который авторам важно донести до зрителя. Там, где Ефремов для этой же цели вербально выстраивал цепочку идей, отвлеченных образов, последовательно сменяющих друг друга, Викторов и Булычев (в сценарии этот ход уже predetermined) прибегают к наложению нескольких осязаемых визуальных временных пластов.

Предметное время в утопии используется для создания эффекта правдоподобия, необходимого для целостного восприятия зрителем художественного мира. Но для достижения своей цели оно обязательно должно быть связано с историческим временем фильма и, по возможности, обладать прогностической функцией. В большинстве анализируемых фильмов это 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 показывает, что предметное время не должно быть исключительно нацелено на вектор будущего, но допускает умелое сочетание нескольких временных направлений.

#### **2.2.6. Эстетическое время**

И последний интересующий нас вид времени – эстетический, с ориентацией на определенные культурные образы. Проблема кинематографического решения этого вида близка к дилемме идеологического времени: можно ли создать в утопическом произведении модель оригинальной эстетики, исходя из условий предполагаемого будущего? Или авторам следует ограничиться

«универсальными» представления о красоте, если они признают наличие такого критерия?

Отдаленность времени действия, судя по всему, не оказывает влияния на выбор эстетического времени. Так, картины Эбнера-Масса и Викторова используют абсолютно разный тип исторической удаленности. Но в обоих случаях параллели выбранного культурного кода (стиль одежды, архитектурный дизайн, внешность персонажей и проч.) можно провести со стилевыми тенденциями, которые были современны авторам, т.е. соответственно, со вкусами середины 1960- 1970-х. Визуально не предлагается ничего выделяющегося из эстетических норм: например, внешний вид персонажей соответствует их социальным, возрастным и гендерным ролям. С точки зрения современного зрителя такой подход может выглядеть даже как консервативная эстетика, но лишь потому, что нам уже известно, насколько изменились представления в будущем. Однако в этих фильмах спора с будущим нет. И если здесь и присутствует консервативность, то иного толка – выражающаяся в запечатлении настоящего и в отсутствии отличной от него модели будущего.

Однако, в «Последнем жулике», кроме современной для авторов эстетики, наблюдаются еще и отсылки к прошедшему времени: грёзы Дачникова о свадьбе и безмятежной жизни с возлюбленной по своему визуальному решению (свадебные костюмы героев или позирование в тантамаресках) выполнены в стиле рубежа веков. Это еще один показатель того, что главный герой – персонаж из иного времени и моделировать ситуацию он может, лишь прибегая к устаревшим образам. Два времени эстетики вступают в конфликт друг с другом точно так же, как и противоречащие друг другу мировоззренческие представления в сознании героя. Как только он окончательно выбирает идеологически правильный образ жизни, обстановка вокруг него окончательно подчиняется одному видению.

Менее острый эстетический конфликт наблюдается у Роома в «Строгом юноше». С одной стороны, в фильме делается явный акцент на эстетику античной культуры. Киновед Ирина Гращенкова отмечает «грецизмы» как в сценарии

фильма, так и в его художественном решении: Маша, входящая в море в «костюме Евы», показана как «славянская Венера». Незначительные изменения сценария, выбор на эту роль Ольги Жизневой («таинственной, царственной, мифологической») – всё это переводит образ женщины в мифологическое поле. Также и сценарный образ Гриши Фокина – не облик обычного молодого советского человека: «это не портрет, а плакат, скульптура со стадиона или фигура с полотна Дейнеки», которому соответствует «статуарный и холодный» Дмитрий Дорлиак<sup>79</sup>.

Это не единичные следования античности. Одна из ключевых сцен в помещении стадиона, где Гриша излагает своим друзьям основные принципы морального кодекса, решена именно в античном стиле. Фронтальная плоскостная композиция кадров в этой сцене, присутствие в ней атлетично сложенных молодых людей и их фризовое расположение, декор в виде статуй и колон – всё отсылает к античной манере изображения как в стенных, так и в декоративных росписях. Античное время в эстетике дополняет аналогичные аллюзии в идеологическом времени фильма.

С другой стороны, на экране можно отметить и более современные элементы: ограда в стиле модерн, у которой впервые встречаются Маша и Гриша; стрельчатые арки в доме профессора, привидевшиеся Грише во сне, – в духе экспрессионизма. Герой, представляющий одну культурную среду, не может вписаться в иную (и всё время старается увести из нее свою возлюбленную).

Но дело не ограничивается только противопоставлением представлений о формах прекрасного. Не обозначенное вербально, но ясно выраженное визуально соотношение главных героев с конкретными (античными) представлениями о красоте и гармонии, придает их образам дополнительные смыслы, связанные с указанной эпохой (с представлениями о гармонии духовного и телесного). Создатели фильма, говоря о недалеком будущем, не ищут новых форм, но ссылаются на образцы из прошлого, переосмысляя их. В этом случае утопия

---

<sup>79</sup> Гращенкова И. Абрам Роом, Исай Леликов. Между строкой и кадром. На съёмках фильма «Строгий юноша» // Искусство кино. 1996. №11. С. 94-95.

«Строгого юноши» – это очередной виток Ренессанса, с его интересом к античной культуре в самом широком смысле.

«Гуманность Андромеды» Шерстобитова отличается от других утопических картин попыткой синтезировать несколько эстетических временных слоев. В качестве инварианта используются два источника, взятые, однако, не только из разных эпох, но и из разных видов искусства.

Преобладание крупноформатного изображения в этой кинокартине, условный стиль речи (одновременно декларативный и патетический), броские в своей заданности мизансцены – эти приемы приближают художественное решение картины к плакату, современной форме агитации. Образы и законы композиции, которым следуют в фильме, сформировались в 1930-1950-е годы: это узнаваемые обобщенные образы представителей различных профессий или классов, дополненные агитационными призывами («Иди в колхоз!» Н. Терпсихорова или «Горжусь сыном!» В. Говоркова). Следует обратить внимание и на другие детали построения кадров, заимствованные из плаката: неперегруженная композиция и лаконичный фон (особенно в земных сценах фильма); приковывающие внимание визуальные элементы – правильные контрастные геометрические орнаменты в одежде и космонавтов, и землян.

Если учитывать ярко выраженные пропагандистскую и рекламную функции плаката, решение обратиться к методам этого искусства может выглядеть закономерным для пропаганды утопических идей. Не перенасыщенность кадров предметами, а концентрация на группах людей может трактоваться как агитация за образ идеального человека. И общество будущего – это в первую очередь конгломерация людей, а не технических новинок. Другое дело, что те характеристики и мировоззрение, которыми наделены «плакатные» персонажи в картине Шерстобитова, не новы и низводят героев до уровня абстрактных образов-масок классической утопии

Иное эстетическое время в фильме – эпохально-героическое, былинное, связанное с мужскими персонажами произведения. Оно выражается как в

атлетическом виде героев (Мвен Мас, Дар Ветер), так и в непреодолимой тяге к героическим свершениям (Эрг Ноор). Для зрительского восприятия может быть важен и шлейф ролей актёра, выбранного на определенную роль. Так, до исполнения роли Дар Ветра Сергей Столяров в 1930-1950-х годах сыграл ряд былинных и сказочных героев (Ивана в «Василисе Прекрасной», Никиту Кожемяку в «Кашее Бессмертном», Алешу Поповича в «Илье Муромце» и других).

Режиссёр фильма и сам признавался, что видит реализацию утопии в необычном ключе: «Я определяю жанр нашей картины простым и емким словом – сказка. ...наше определение жанра не противоречит книге, из которой мы взяли всё то, что отвечало нашему замыслу, нашей мечте. А мечтали мы показать зрителю прекрасные картины будущего»<sup>80</sup>. Введение сказочных элементов не ограничивается только визуальным решением (в этой сфере жанровое влияние можно признать даже слабым). Подключение иного жанра оказывает влияние на сюжетную структуру произведения. В будущем романа Ефремова тяга к героическому совершенно не является всеобщим свойством нового человечества. Фактически она проявляется единожды – при отборе добровольцев для нового опасного эксперимента, инициированного Масом. В других случаях герои книги стараются действовать рационально, сохраняя собственные жизни и своих товарищей. А вот волшебная сказка предполагает наличие сюжета испытания, требующего от героев невиданных ранее усилий. Обращение к этой сюжетной схеме приводит к жанровому противостоянию, возникающему из-за несовпадения представлений об оценке поступков, мотивировке и идеологии персонажей.

Условность плаката дополняется обобщенными «сказочными» образами, агитация – демонстрацией препятствий. Но оба эстетических времени базируются на представлениях прошлого (и для времени зрителя, и для времени произведения), и в их синтезе не создается новая картина мира.

---

<sup>80</sup> Туманность Андромеды// Московская кинонеделя, М., №23, III, 1969.

Как видно, эстетическое время в советской утопии либо ориентируется на настоящее, либо направлено в прошлое. И это очевидный парадокс, потому что фильмы сюжетно обращены в будущее. Эстетическое будущее оказалось сформировать также трудно, как и его идеологический вариант. Развитие представлений о красоте приостанавливается или, в лучшем случае, происходит возрождение интереса к былым установкам.

В эстетическом времени чаще, чем в других видах времен, используемых в положительной утопии, встречается противостояние нескольких временных слоев. Оно является частью социокультурной характеристики персонажа.

Итак, мы рассмотрели наиболее значимые для утопического советского фильма виды вертикального времени. Надо заметить, что в каждом из рассмотренных произведений разные виды выражены неравномерно: одно и то же время может быть только слегка обозначено в одной картине и быть одной из смысловых опор в другой.

Это означает, что для каждой кинокартины будет свойственно свое особое вертикальное время, складывающееся из проанализированных времен. Однако некоторую общность всё же можно выделить и на этом основании определить тип времени в советской положительной киноутопии. В проанализированных нами картинах мы имеем дело с историческим будущим, но насколько оно альтернативно зрительскому настоящему и на чем основывается эта альтернатива? Для понимания этого надо посмотреть на характеристики идеологического, предметного и эстетического времен в каждом фильме – именно они, а не указанный исторический промежуток определяют мировоззренческую разницу между художественным произведением и объективной реальностью. Минимальное расхождение с настоящим во всех трех временах – в «Последнем жулике». Это формальная утопия, не позволяющая провести критический анализ двух систем. Разница «Строгого юноши» и «Туманности Андромеды» более значительна, но с уклоном в прошлое время. Эти картины относятся к регрессивным утопиям. Вертикальное время «Через тернии к звездам» кажется

тоже приближенным к настоящему (по идеологическому и эстетическому параметру). Но историзм предметного будущего не дает развернуть общий вектор времени в прошлое. Небольшое динамическое развитие даёт основание для формального причисления этого фильма к современному типу утопий.

Если советской литературной утопии присуще обращение к будущему, то общий хронологический вектор советской киноутопии развернут 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. Воздействие на идеологическое время официальной пропаганды тормозило авторскую фантазию. Под заданный (коммунистический) результат подгонялись уже известные мировоззренческие шаблоны.

### **2.3. Пространство в положительной киноутопии**

Образец утопического пространства, сформировавшийся в литературе к началу XX века, казалось бы, имел более простую характеристику (централизованность, ограниченность, изолированность), по сравнению с хронологическим базисом, и значит, его легче было воссоздать на экране. Однако в создании цельного образа утопии роль пространства ничуть не меньше, и она не сводится исключительно к описательной части.

#### **2.3.1. Событийное пространство**

Событийное пространство положительной утопии в литературе XX века достигло планетарных масштабов. Тут важно понять, насколько это изменение согласуется с прежним видением обязательной централизованности утопического пространства – характерного признака классической литературной утопии:

путешественник-обозреватель тем или иным образом оказывался в столице утопического государства, где ему демонстрировались социальные и технические достижения.

Для части фильмов 1930-х годов, использовавших утопический импульс в сюжете, централизация была крайне важна: действие происходило в Москве – средоточии всего нового и прогрессивного (например, в «Новой Москве» А. Медведкина или «Космическом рейсе» В. Журавлева). Но для киноутопии второй половины XX века значение приобретает не столько централизованность, сколько сплоченность: части целого (одного государства или планеты) не просто связаны между собой, но и унифицированы. Не существует разницы в уровне жизни между политическим центром и окраиной. Малая территория становится пропорциональной копией большей части.

В «Строгом юноше» и «Последнем жулике» площадь утопии ограничивается одним условным городским пространством. Где, по отношению к гипотетическому центру, располагается дача профессора Степанова или тюрьма с последним преступником визуально определить затруднительно (да и в сценарных репризах на это нет указаний). И сами авторы не видят в этом необходимости, подчёркивая тем самым, что улучшенный вариант общества будет возможен везде (хотя бы в границах одной страны).

Однако этот подход – исключительно урбанистический, и он значительно суживает перспективный взгляд на утопию. Но и в этой относительно лимитированной локации есть место для множества микропространств: городская квартира и дача, тюрьма и гостиница, стадион и парк.

Создатели «Туманности Андромеды» и «Через тернии к звездам» придерживаются концепции планетарной утопии. В этом случае расширенное пространство действия на экране создается путем смены локаций и их разнообразия. При этом под «разнообразием» в картине Шерстобитова подразумевается показ мест с разной функциональностью: площадка для инициации молодежи, рубка космического корабля «Тантра», станция,



соединяющая передачами звездные миры – всё, чтобы продемонстрировать, насколько дифференцированы занятия людей будущего. А у Викторова – это места с разной географической доступностью: лесной участок и берег моря, возле которого расположен дом Лебедева, плато Южный крест, долететь до которого можно очень быстро. В этом подходе к многообразию демонстрируется еще одно представление об утопии для зрителя – доступность ранее недоступных мест.

Однако вне зависимости от того, насколько отдаленное и разнообразное место представлено на экране, для всех советских утопий характерен визуально суженный взгляд на пространство. В изображении преобладают крупные и средние планы. Общего и дальнего планов с панорамой, которые могли бы дать представление о масштабах изменений, прежде чем переходить к конкретным локациям, зритель не видит. Как правило, такой подход объясняется не особым художественным видением, а тривиальными производственными и финансовыми ограничениями советских киностудий (можно обратиться к воспоминаниям К. Булычева о подготовке Викторова и художника К. Загорского к съемкам «Через тернии к звездам»)<sup>81</sup>. Подобное ограничение в выборе художественных средств уменьшает и эффект достоверности художественного мира. В этом случае, чтобы дать обратный толчок восприятию (проекция малого пространства на большее закадровое), следует обозначить в базовом кадре соответствующие детали. Это могут быть те же предметы, которые несут на себе и отпечаток хронологического вектора. Например, характерные технические устройства, применяемые в помещении – в «Туманности Андромеды» это экран видеосвязи, объединяющий Дар Ветра и находящуюся где-то в другой части Земли Веду Конг.

Немаловажной характеристикой утопического событийного пространства является его экологичность: гармония утопии – не только внутри социума, но и в отношениях между человеком и природой. В утопической литературе часто встречается ссылка на преобразование земного климата как на одну из стадий

---

<sup>81</sup> Булычев, К. От автора (предисловие) // Через тернии к звездам. М., АСТ, 2003. С. 211-239.

созидания нового общества: увеличение комфортных зон обитания, расширение плодородных земель и т.д.

В советских фильмах-утопиях на этой теме не делают специального акцента (в экранизации «Туманности Андромеды» исчезла тема экологической катастрофы на планете черных маков), однако она будет очень важна в фильмах-предупреждениях и антиутопиях. Но если в кадре утопии и присутствует хоть какая-то часть природы, то она соответствует представлениям о надлежащем единстве. Это такое же место без конфликтов, как и утопическое общество в целом: в подчиненной человеку природе не бывает бурь и штормов, не бывает неухоженных или заброшенных мест, грязной воды и смога. Естественный ландшафт или городской пейзаж в рассматриваемых нами фильмах (в их утопических частях) соответствуют определенному представлению об идеальной природе: безоблачное небо, ухоженные аллеи, парки или площадки перед домом, незамутненная вода. Это достаточно одностороннее представление о природе, свойственное, скорее, современному городскому жителю, ведь природа в целом куда разнообразнее. Однако на экране представлен именно тот вариант, который не требует от человека преодоления экстремальных условий выживания, вариант просчитанный и контролируемый. Даже такая, на первый взгляд, сама собой подразумеваемая вещь как привычная для зрительского восприятия четкость изображения работает на общий замысел по созданию идеального пространства. Картина идеальной природы достигается исключительно изобразительными средствами, и оценить их в одном произведении возможно только на сюжетном контрасте: в «Туманности Андромеды» – благодаря Железной звезде с её отсутствием естественного света и агрессивными хищниками, в «Через тернии к звездам» – благодаря родной планете Нийи, пустынной Дессе, переживающей экологическую катастрофу.

Обыденный контакт человека с природой, доступные городские парки (как в «Последнем жулике») или расположение загородных домов в зеленой полосе (дома профессора Степанова и доктора Лебедева) – всё это соотносится с

утопическими концепциями модернизации городов, высказывавшимися на протяжении XX века (например, идея «города-сада» Э. Говарда). В фильме Роома в парковой зоне располагается дача (не дом!) профессора, а когда действие переносится в город, то там мы никакой дополнительной растительности не видим. В «Последнем жулике» есть парк в городской жилой зоне – место для прогулок и празднований. В будущем Викторова города не предусмотрены совсем, а дом Лебедева окружен лесом. Первые два варианта ландшафта (дачный поселок для интеллигенции и окультуренная городская среда) согласуются с представлениями о жилом пространстве, актуальными для времени выхода фильма. Третий вариант (далеко стоящий полноценный дом, обрамленный природой) – утопическое представление о неурбанизированном экологически сбалансированном будущем.

Определенную роль в организации утопического событийного пространства играет и социальный фактор. Стоит отметить соотношение общественных и частных пространств. В литературных утопиях Одоевского, Чернышевского, Ефремова герои не нуждались в отдельно выделенных и особо обустроенных личных пространствах. Они жили в гостиницах, огромных домах-коммунах, временных жилищах рядом с работой, а то и вовсе – под платаном в саду, как Мвен Мас. Частное жилье – как особая зона комфорта или как место накопления дефицитных вещей – в утопическом будущем встречается редко. Поэтому больше внимания писатели уделяли описанию рабочих, административных или научных мест. Их обустройство должно было больше говорить о функционировании всего общества, чем отдельно взятое жилье. Кроме того, у авторов не было необходимости прибегать к описанию частного интерьера для уточнения черт героя, поскольку для утопии привычен не характерный, а типовой персонаж.

Иная ситуация в кинокартинах. В двух картинах («Строгий юноша» и «Через тернии к звездам») утопическое действие развивается преимущественно в частном пространстве. Общественные здания (больница и стадион в одном

фильме; лаборатория и астропорт в другом) условны по своим прямым функциям и несут, в лучшем случае, эстетическую временную нагрузку.

В экранизации «Туманности Андромеды» земное общественное пространство показано символически. А обстановка звездолета «Тантра», который является одновременно и общественным, и частным пространством (ведь для астронавтов он на долгое время заменяет дом) теряет драматургическую значимость, заложенную Ефремовым. Так, в романе есть сцена просмотра астронавтами стереофильма о жизни Земли, о морских состязаниях. Одна из героинь точно описывает его воздействие на смотрящих: «Правда, необыкновенно свежее восприятие красоты нашего мира после мрака, бури, после электрических чёрных медуз?»<sup>82</sup>. Обострённое восприятие соответствует также напряжению исследовательской мысли биолога корабля и Эрга Ноора, которые хотят изловить одну из медуз, и особому чувству связи людей с родной планетой, которое не могут поколебать ни космические расстояния, ни трагические обстоятельства.

В фильме просмотр заменён несколькими сценами в спортивном зале корабля: командир обсуждает с членами экипажа те же проблемы, что и в книге, а на заднем фоне остальные астронавты беззаботно занимаются различными физическими упражнениями. Такая обстановка больше подчеркивает, какое внимание уделяют люди будущего своей физической форме (но этот образ никак не поддержан дальнейшим развитием сюжета картины). Атмосфера непринуждённости в данном кадре не согласуется с характером обсуждаемой экипажем ситуации. Элементы повествования распадаются внутри одного кадра. Выхолощенное пространство космического корабля становится всего лишь фоном для разыгрывания повышенно эмоциональных сцен.

Событийное общественное пространство преобладает в «Последнем жулике»: это тюрьма, универсам, гостиница, а также зоопарк и городская зона отдыха. Но обыденная функциональность этих мест, кажется, совершенно не интересует авторов фильма. Они предпочитают сочетать специфические

---

<sup>82</sup> Ефремов И. С. Туманность Андромеды. М., Молодая гвардия, 1958. С. 99.

условные декорации с символическим значением, которое будет рассмотрено нами несколько позже.

Больше всего событийное пространство в советских утопиях выражает утопический импульс в демонстрации единого и разнообразного художественного пространства. Экологический дискурс в нем специально не выделяется, хотя и прослеживается некоторая тенденция в изменении взглядов на возможное устройство жизни в городе. А вот преобладание демонстрации частного пространства и трудности с отображением общественных локаций формируют жанровые принципы, отличные от тех, что существуют в традиционной литературной утопии.

### 2.3.2. Экспрессивное пространство

В экспрессивном пространстве советских фильмов-утопий можно заметить акцентирование внимания к частному. Отсутствие в кадре массовых явлений больше всего поражает в «Строгом юноше», поскольку художественный стиль 1930-х годов отчасти был связан с общенародными движениями: коллективизацией и индустриализацией, стахановским и комсомольским движением в годы первых пятилеток. Запечатленные на пленку физкультурные парады и демонстрации (так же являющиеся визуальным воплощением гармоничной системы) транслировали образ единого народа, полного энтузиазма и творческого потенциала, не только внутри страны, но и за ее пределы<sup>83</sup>.

А Роом, напротив, стремится к созданию личного пространства. На стадионе или в коммунальной квартире, где живут Гриша с матерью, достаточно места для всех персонажей, чтобы организовать им свою персональную зону. И нарушение правил внутри неё, вроде своеволия и баловства одной из героинь, проникшейся принципом не подавления сиюминутных желаний, быстро карается.

---

<sup>83</sup> Стоит вспомнить вставку о жизни Советского Союза, предваряющую основную часть «Разгрома немецко-фашистских захватчиков» для американского проката.

Приватное пространственное решение дополнительно подчеркивает душевное сближение Гриши и Маши. Первая, «тесная прогулка» героев, как она описана в ремарках у Олеси («Идут молодые люди. Тесней... Еще тесней... Совсем тесно идут молодые люди»<sup>84</sup>), проходит по тенистой аллее. Режиссёр отказался от череды природных локаций, предложенных ассистентом («пляж с фоном тихого моря», «тропа среди поля ромашек», «тенистая аллея», «аллея из подстриженных кустов», «аллея из молодых деревьев»<sup>85</sup>), оставив только один вариант. Настолько же интимная атмосфера возникает во сне Гриши, при сравнении его возлюбленной с музыкой: даже в обширном бальном зале в доме профессора Степанова героев сближает новая арка, теперь уже рукотворная.

А в финальной прогулке мы видим, как фоновое фронтальное пространство резко сменяется волнистым перспективным, что, по сути, является подготовкой к венчающему отношения признанию. И в сцене поцелуя-признания происходит резкая смена планов, со среднего на общий, будто демонстрируя резкое отступление человека, не желающего нарушать интимность обстановки.

В каждом из эпизодов эмоции главных героев, проявляющиеся и в пространстве кадра, явно принадлежат к позитивному спектру: от дружеского расположения до взаимной любви, от радости встречи до предвкушения развития отношений. Частный характер этих эмоций не дает основания связывать их с общими явлениями: переживания влюбленных как будто не имеют ничего общего с тем, в каком обществе они живут и какую идеологию разделяют.

Различные приемы для визуализации экспрессивного пространства требуются режиссёру для того, чтобы продемонстрировать, что эмоциональное состояние героев он ставит выше действий персонажей в прочих сферах жизни. Чем будет заниматься новый человек в условиях коммунизма, уже описано и чуть ли не выверено. Но что он при этом будет чувствовать? Движения Гриши, в исполнении Д. Дорлиака, сдержаны, аккуратны. Восхищение, уважение, принятие равенства друг друга – вот что неизменно возникает во время встреч на экране

<sup>84</sup> Олеша Ю. Ук. соч. С. 69-70.

<sup>85</sup> Гращенкова И. Ук. соч. С. 95.

комсомольца и жены ученого. Однако лиричность героев была поставлена в упрек авторам за свою «вневременность и внеклассовость»<sup>86</sup>. По-видимому, экспрессивное пространство требует и эмоционального зрительского взгляда, особого уровня интеллекта, способного распознавать мотивации и желания других людей.

В фильме «Гуманность Андромеды» пространство чересчур условно и не может репрезентовать ни индивидуальное, ни общее эмоциональное состояние. Зато пример демонстрации коллективных эмоций присутствует в «Последнем жулике». Там наиболее экспрессивное место – это общественный парк, в котором устраивается карнавал по случаю отмены денег. Частью демонстрации всеобщего ликования становятся небольшие танцевальные номера – с синхронными действиями всех участников (до десятка человек) и равномерным симметричным заполнением кадра. Всё вместе – одновременно повторяемые движения, сбалансированные фигуры, создаваемые телами, заполнение ими пространства – связывает всеобщее эмоциональное состояние радости с достижением социальной гармонии (экспрессивное пространство является одновременно и символическим). Опечаленное лицо-маска Дачникова, пока еще не разделяющего восторга других, здесь кажется неуместным.

Наблюдение за чужеродностью персонажа в утопическом пространстве есть и у Викторова. Прибытие Нийи в дом Лебедева и последующая ее прогулка со Степаном отражают не просто противоположные реакции инопланетянки и землян на привычную окружающую среду, но и разный спектр эмоций. Земляне радуются жизни в привычной обстановке – привычно поэтому и ее отображение на экране. Для Нийи этот пейзаж «чужд и даже невероятен»<sup>87</sup>, он пугает ее и ассоциируется исключительно с опасностью и гибелью. Потому несколько раз пейзаж показан её глазами: леса и воды окрашиваются зловещим гибельным красным цветом. Одновременно тревожное состояние Нийи переходит в

<sup>86</sup> Иваницкий И. Строгий юноша // Кино-газета. 22 июля 1934 г.

<sup>87</sup> Булычёв К., Викторов Р. Через тернии к звездам. Литературный сценарий двухсерийного фильма // Через тернии к звездам. М., АСТ, 2003. С. 247.

паническое. Однако позже, на неблагополучной Дессе, таких ярких реакций у героини уже наблюдаться не будет – в отличие от ее соплеменников, также потрясенных природными контрастами. Индивидуальный опыт Нийи, полученный ею на Земле, и связанное с ним эмоциональное состояние, трансформируется в коллективный опыт. Произойдет и смена оценки эмоционального восприятия: от страдания – к восхищению, от негатива – к позитиву, от экологического предупреждения – к возможности согласия. Здесь снова прогрессивный социальный строй получает однозначно положительную оценочную окраску.

В советских киноутопиях экспрессивное пространство не имеет преобладающей характеристики по тому, к какому количеству лиц оно привязано – частное и общее в этом случае равноценны. Однако есть недвусмысленная взаимосвязь между набором положительных эмоций и устройством общества. Пространство утопии должно вызывать ассоциации только с позитивным настроением, свидетельствующим об индивидуальной и коллективной гармонии.

### **2.3.3. Символическое пространство**

Следующий уровень визуализации пространства в фильме, символический, в киноутопии связан с созданием образной системы произведения и системы мотивов. Один из таких мотивов – это представление об утопии как о гармоничной системе, т.е. стабильной, единой, подчиняющейся определенным правилам. Это изображение в полной мере показано в «Последнем жулике», и его суть выявляется не только в особом построении внутрикадрового пространства, но и в противопоставлении пространства с особым типом героя, действующего в нем.

Как мы уже отмечали, функции персонажа Пети Дачникова – быть путешественником в утопическом мире, быть по отношению к нему иным. Но его расхождение с новым миром не носят характер конкретного социального



несогласия. Его жульничество – не характеристика вымирающего класса, а черта принадлежности к общей группе культурных персонажей: плутов, шутов – трикстеров. Такому типу героев свойственны деструктивная инициатива, хитрость, способность обманывать, гротескная телесность, склонность к насмешке и пародированию<sup>88</sup>. Главный герой в исполнении Николая Губенко – воплощение пластической эксцентрики. Он необычайно подвижен, ему удаются акробатические трюки и пантомима. Это не признак его неординарных физических данных – это проявление вечной подвижности его натуры, его энергичности и непоседливости, и как следствие – готовности нарушать законы и правила.

В фильме характерными чертами Дачникова становятся дурачество и плутовство. В этих ипостасях сохраняется смеховая образность, из которой проистекает своеобразное двоемирие героя. Смех рождается из противопоставления миров: привычного для героя – и утопического. Персонаж ведет себя так, как если бы он находил утопический мир – инобытием, а свое инобытие вне этой действительности – нормой и мерой своих воззрений о жизни зрителей.

Поступки Дачникова в первую очередь трансформируют именно пространство. Контроль этого измерения, борьба с ним и подчинение ему в «Последнем жулике» выражают разные стадии идеологической борьбы.

Инобытие героя парадоксально. В замкнутом пространстве тюрьмы, в которой Дачников является центром, многое подчинено установкам его натуры, а потому нарушаются привычные представления: охранники во время прогулки ходят вокруг единственного заключённого, начальница тюрьмы в кобуре прячет зеркальце и т.п. В каком-то смысле это собственный утопический остров героя.

Но «реальная» утопия за его пределами – мир, пространственно упорядоченный совсем по-иному. Совершенно не важно, куда и с какой целью направляются потоки людей на улицах или в коридорах универсама. Их задача –

---

<sup>88</sup> Тамарченко Н.Д. Трикстер// Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. Москва, Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 271.

образовать в кадре верную линию, вдоль которой или, чаще всего, в противоход которой будет передвигаться главный герой. Апофеозом такого распланированного движения станет праздник в парке с тщательно отрепетированным карнавалом.

Как только герой оказывается вовне привычного псевдоутопического анклава, он сталкивается с невозможностью диктовать миру по привычке свои условия: его импульсивные передвижения приходится вписывать в размеренность шага прохожих. А когда дело доходит до прямого нарушения установленного социального порядка (кража), движение в кадре попросту останавливается. Так возникает художественный образ: общественная гармония не против небольшого вмешательства личной дисгармонии, но если нарушены её основные принципы – она не будет работать до тех пор, пока нарушитель сам не восстановит порядок. И герою волей неволей приходится задумываться о последствиях своих поступков и о взаимосвязи с другими людьми. Идеология не проговаривается, но наглядно демонстрируется при помощи устройства пространства кадра.

Последняя эксцентричная выходка, в которой Дачников окончательной расправляется с темной стороной своего «я», знаменует подчинение героя утопическому пространству – вписываемость в него, переход в несвойственный ранее для него ритм и связанная с этим утрата эксцентрики. Ещё допустим прощальный эксцентричный поступок (спуститься по дереву, вместо того чтобы воспользоваться лифтом), но в дальнейшем подобные навыки могут пригодиться лишь для развлечения окружающих. Заключительная будничная, выверенная в пространстве прогулка с Катей означает победу утопического идеала, новой нормы.

Для другого персонажа, «чуждого» утопическому пространству, Нийи формируется иной пространственный образ – образ дома. Какое бы из определений этого слова мы не брали (жилое здание; люди, живущие вместе и их хозяйство; место, где живут люди, объединенные общими интересами, условиями существования), каждое подразумевает систему со своими связями, внутренним

устройством. Устойчивая микросистема, дающая поддержку тем, кто в ней находится.

Изначально Нийя – существо вне этих связей, задача профессора Лебедева – дать ей общее представление о них и попробовать ощутить их значимость, расширяя понятие «дом» до общепланетарного. Два контакта с домом (Лебедева и Нийи) постоянно идут в параллели. Сначала они противопоставляются: насколько расслаблен исследователь в привычной обстановке, настолько же тревожен объект его исследований. При ощущении малейшей опасности она подчеркнуто «ломает» пространство: сдвигает взглядом мебель, пробивает на бегу стекло. Это не только признак ее нечеловеческих способностей, но и визуализация непонимания того, как функционирует безопасное место. Отсутствие нужного опыта сказывается даже в пластике: если члены семьи Лебедева чувствуют себя расслаблено в домашних условиях и спокойно сидят в кресле или облакачиваются о стены, то Нийя показана собранной и зажатой в углу комнаты. Но когда у героини начинает вырабатываться привычка к окружению, тогда и происходит перенос понятия с одновременным расширением границ: точно также как Лебедев, вернувшись домой, вдыхал запах испеченного хлеба, Нийя будет принюхиваться к цветку в саду. Она начнет повторять, в убыстренном варианте, наиболее характерные движения людей, соответствующие обстановке. Её поза при пальчиковой игре ничем не отличается от позы сидящей напротив матери Лебедева. А во время поездки на плато (расширения представления о доме) все её движения настолько естественны, что не вызывают вопросов у окружающих и не наводят на мысль о дисгармонии между героиней и пространством.

Как видим, символическое пространство может использоваться для создания и выражения разных образов (гармония, дом). Оба первоначально чуждых ему персонажа проходят схожие этапы привыкания: от нарушения пространственных условий существования до согласия с ними. Меняется мировоззрение героев – и преобразуется их манера поведения в пространстве. Взаимодействие с пространством происходит в подчеркнуто нестандартном

движении героев, результатом же является замедление, почти статика, что согласуется с одним из жанровых принципов утопии.

Пространство советской киноутопии значительно отличается от литературного канона и по принципам формирования, и по особому вниманию к отдельным факторам. Особенность событийного пространства заключается в том, что кинематографистов меньше интересует макропространство. Однако и в небольших локализациях они могут показать как частную, интимную обстановку, так и отголоски масштабных общественных процессов. Экспрессивное и символическое пространство киноутопий служит одновременно и для создания психологических портретов персонажей, и для визуализации характерных черт утопии: гармонии и единства. Положительность одновариативной 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

### 3.1. Хронотоп отрицательных киноутопий

Особенность формирования литературного инварианта хронотопа отрицательных утопий различного вида заключается в том, что он отталкивается от ранее созданного образца положительной утопии. Но процесс этот сводится не к копированию элементов или обращению к полярным характеристикам, а к трансформации отдельных частей жанровой структуры.

Отечественные исследователи проблемы хронотопа отрицательной утопии (Б. Ланин, А. Тимофеева) пишут о неизбежном сравнении между утопией и антиутопией, но, как правило, не делают попыток последовательно проследить путь трансформации. Они отмечают некоторые особенности времени и пространства (например, скачки времени, сохранение внешних границ и нарушение частного пространства героя). Нам бы хотелось, опираясь на тезисы, предложенные в предыдущей главе, определить как можно больше черт антиутопического хронотопа.

Во-первых, литературные антиутопии начинают развиваться как временные, а не как пространственные. Скачок во времени, с сохранением места действия должен отчетливее продемонстрировать читателю разницу между знакомым и изменившимся миром. А сохранение места действия позволяет максимально придерживаться принципа историзма и не нарушать причинно-следственную связь: для автора и читателя должно быть очевидно, что моделируемая дистопия или предупреждение – это прямое следствие тех тенденций, которые могут наблюдать автор и читатель здесь и сейчас.

Предупредительный эффект антиутопии тем сильнее, чем более близкого для читателя времени и пространства он касается. А значительный пространственный перенос, вплоть до иных планет (как сделал И. Ефремов в «Часе Быка», Стругацкие в «Обитаемом острове» или «Хищных вещах века»),

столь характерный для советских произведений этого жанра, отражается на критической функции антиутопии и предупреждения. Маневр, призванный обмануть цензуру (убедить, что критикуется абстрактное капиталистическое общество, а не недостатки советского социализма), требует от читателя особого восприятия художественного произведения, его двойной условности – фантастической и идеологической. Перенесение сюжета за условную границу «своего» пространства оставляет лазейку для успокоения гражданского сознания. В этом выражается двойственность жанровой природы отрицательной утопии. Если положительная утопия берет истоки из философского трактата с добавлением фантастического элемента, то в отрицательной философское начало заменяется публицистическим, требующим актуальности в постановке социальных, философских и нравственно-психологических проблем. Создается определенное противоречие между общими (характерными в целом для утопии) и частными (конкретно антиутопическими) приемами жанра.

Во-вторых, время отрицательной утопии более тяготеет к историзму. Иногда присутствует некий «поворотный момент» в общем течении исторического процесса. Он носит отрицательный характер, временами бывает глобального плана – это может быть убийство крупного политика, война или экологическая катастрофа, наступившая вследствие деструктивных действий человека. Однако, в отличие от похожего элемента в положительной утопии, это не отправная точка для соответствующего замыслу автора развития общества, а катализатор имевшихся ранее тенденций. Можно сравнить два совершенно разных пути развития цивилизации, предлагаемых И. Ефремовым в «Туманности Андромеды» и в «Часе Быка», после наступления на земле последней стадии Эры Разобщенного Мира. В первом случае побеждает коммунизм и происходит преобразование множества коммунистических государств в единое всепланетное формирование. Во втором случае «новая жизнь обернулась старой»<sup>89</sup>: в колонии

---

<sup>89</sup> Ефремов И. Час Быка. М., Молодая гвардия, 1970. С. 157.

землян на Тормансе лишь усилились все экономические и политические противоречия, а утопическая Земля и человечество стали источниками ненависти.

В-третьих, меняется суть ритуальности, а значит – и отношений со временем. Для положительной утопии социальный ритуал – это скорее церемониальное действие, консолидирующее по своей сути. Для дистопии объединительная функция, наоборот, не нужна: повторяющееся событие требуется для выявления тех, кто выпадает из общего «ритма». Некий порядок действий гипнотического характера (пятиминутки ненависти у Оруэлла, «встречи со Змеем» у Ефремова, излучение Башен у Стругацких) нужен властям для управления психикой людей и выявления несогласных. Эти цели дают основание для определения одного из времен антиутопий (контридеологического времени, о котором речь пойдет в следующей части) как ультраправого, идеологии ур-фашизма – по определению Эко («в глазах ур-фашизма *несогласие есть предательство*... несогласие – это еще и признак инакости»<sup>90</sup>).

Отказ героя от участия в ритуале (становящийся отправной точкой для сюжетного конфликта), отмеченный Б.Ланиным, приводит к выпадению персонажа из циклического времени, к рассогласованию заданного общественного и осознанного личного времен, причем авторские симпатии традиционно оказываются на стороне персонажа-бунтовщика.

В-четвертых, меняется степень воздействия единичных героев на общий ход событий. За редкими исключениями в целом время положительной утопии отстранено от каждого отдельного персонажа. И даже единичные ошибки и просчёты кого-либо из героев (неудачный эксперимент или любое другое неблагоприятное действие) не оказывают влияние на строение или возможное изменение общей структуры в целом. Зато в антиутопии личному времени персонажа отводится гораздо больше внимания. А. Тимофеева пишет, что развитие действия в романах-антиутопиях «впрямую связывается с судьбой

---

<sup>90</sup> Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб., Симпозиум, 2005. С.71.

человека»<sup>91</sup>. В отрицательной утопии может оказаться так, что действия одного лица (или небольшой, по сравнению со всем остальным обществом, 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 других приемов, раскрывающих персонаж.

Что касается пространственных характеристик, то здесь также изменения во многом зависят от идеологического дискурса.

Так зачастую в антиутопии подчеркивается граница пространства, как естественная, так и искусственная – «Зеленая стена» в «Мы» Замятина, «вогнутый» горизонт на Сарракше у Стругацких. В утопии пересечение героем рубежа – это причисление его к избранным, к тем немногим, кто способен понять и разделить новые ценности. В антиутопии такой же герой будет представлять опасность, ведь функция периметра – не допустить проникновения внешнего «хаоса», непредсказуемости свободы. Идеология со знаком минус оказывает влияние и на выпускающие способности границы. Покинуть утопию не составляет проблемы – попытка оставить антиутопию может стать одним из сюжетных конфликтов, частью испытания героя (приводимый в «Выбраковке» Дивова тезис об одновременном открытии границ и озвучивании цифр по эмиграции, «которая оказалась аномально низкой для тоталитарного государства»<sup>92</sup>, кажется авторским произволом, не соотносимым с многолетней политической международной практикой).

Подконтрольным является и перемещение внутри дистопического государства. Оно связано с прохождением бюрократических инстанций, получением пропусков, иерархическим продвижением. И в таких условиях, фактически, единственным доступным видом миграции для героя является внутренняя эмиграция или смерть.

---

<sup>91</sup> Тимофеева А.В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века: Автореф... дис. кан. фил. наук. М., РУДН, 1995. С. 13.

<sup>92</sup> Дивов О. Выбраковка. М., ЭКСМО, 2004. С. 16.



Пассивное противостояние господствующей системе в пространственном плане выражается иногда в появлении утопических анклавов – «островков» идеального: «Древний Дом» в «Мы», комната старьевщика в «1984», квартира интеллектуалов в «451° по Фаренгейту». Это может быть всего лишь видимость жилища, т.к. такие оазисы быстро подвергаются разгрому или служат герою лишь временным обиталищем. Создается пространство, внутри которого действуют особые культурные нормы и правила, не совпадающие с базовыми нормами и правилами дистопии (а значит нарушающие их). Эта форма неповиновения не предполагает распространения, и ее утопические границы тщательно оберегаются героем. Взаимодействие с этим «островком» происходит согласно правилам утопии – приглашение для избранных, добровольное покидание.

В существовании такой ограниченной модели, с одной стороны, кроется авторская убежденность в невозможности созидания более совершенных социальных условий на высшем общественном уровне, в области общественных институтов. С другой стороны, здесь прослеживается единый для авторов антиутопий повышенный интерес к частному пространству вообще. По замечанию Ланина, герои антиутопий тяготеют к интимному пространству, но не контролируют его, а значит и не владеют им. Из-за этого их квартиры становятся прозрачным, иллюзорным местом<sup>93</sup>. А реальным становится то, что принадлежит государству. И если герой антиутопии стремится изменить государство, даже через его уничтожение, то ему приходится разрушать саму реальность.

Время и пространство в антиутопии, с одной стороны, обладают такой же ограниченностью и неподвижностью, как и в классической утопии. Но, с другой стороны, хронотоп антиутопии располагается в иной части условного вектора прогресса. Если представлять себе прогресс как поступательное движение, то положительная утопия будет находиться в его крайней точке, которую можно характеризовать и как высшую (в смысле «превосходную»), и как дальнюю (в смысле «недостижимую»). Локализацию антиутопии, напротив, можно

---

<sup>93</sup> Ланин Б. Ук. соч. С. 161.

представить в виде временного и пространственного отрезка, ответвившегося от основного вектора. Персонажи, сохраняющие воспоминания об основном «курсе» или получающие сведения о нем, своими силами пытаются преодолеть возникшую рассинхронизацию и территориальное выпадение.

Как уже отмечалось в работе, драматургическая структура антиутопии более кинематографична, потому что по сути своей более конфликтна. То же расхождение между жизненными позициями, которое является корнем развития сюжета, присутствует и в хронотопе антиутопии. В самом общем смысле происходит противостояние частного и общего времени и пространства. Наша цель – выяснить, насколько эта структурная особенность позволяет реализовать функции отрицательной утопии на экране. Облегчает она или, напротив, усложняет для кинематографистов возможности при создании альтернативной визуальной модели реальности.

### **3.2. Время в экранной антиутопии**

Вектор времени в советской и постсоветской отрицательной киноутопии менее разнообразен, чем в положительной версии. Крайне редки обращения к прошлому, да и они, как правило, связаны с не столь отдаленными и совершенно конкретными событиями, т.е. в них отсутствует мифологическо-архетипический подтекст, свойственный положительной утопии. Интерес к антиутопии в XX веке как реакция на осуществление масштабных социальных экспериментов предполагает и выбор кинематографистами этих неудачных общественных моделей в качестве образца для порицания. Это диктатуры или тоталитарные общества с узнаваемыми (иногда доведенными до утрированности) характерными признаками. С одной стороны, они хорошо изучены общественными науками, для того чтобы понимать причины их появления и способы функционирования. С другой стороны, эти примеры социальных неудач еще относительно свежи в человеческой памяти, чтобы их можно было использовать в качестве назидания (в

основном, из-за трагических гуманитарных последствий). Единственный фильм, шагнувший дальше в прошлое, из матрицы XX века, – «Трудно быть богом» А. Германа. Как и в литературном первоисточнике, время действия картины соответствует позднему Средневековью (по сценарию это XII-XIV века), но в нем усилен акцент на универсальности политической реакционности, которая необязательно будет находить параллель с нацизмом или сталинизмом.

Та же относительная хронологическая близость касается и будущего. Во второй серии «Через тернии к звездам» только для персонажей-землян действие продолжается в XXIII веке, а катастрофическое положение на планете Десса они во всех отношениях могут оценить как ситуацию вековой давности (т.е. как практически современную для зрителя).

Сокращение хронологического вектора приводит к изменениям значимости разных слоев вертикального времени и к трансформации их внутреннего устройства, по сравнению с вертикальным временем в положительной советской киноутопии, которая в этом случае рассматривается как инвариант.

### **3.2.1. Оценочное время**

Сокращение дистанции происходит уже в оценочном времени: разница между точкой зрения зрителя и персонажей кинодистопии может быть совершенно минимальна, вплоть до идентичности временного отрезка, как в «Днях затмения» Сокурова. Этот фактор, казалось бы, должен отменить необходимость введения внешней точки зрения в повествование. Е. Козьмина, когда пишет о характерных особенностях романа-антиутопии, замечает, что «главный герой произведения – либо доминирующий субъект речи, т.е. рассказчик, либо исключительно близкий повествователю объект видения», а субъективность повествования дополняется такими элементами частной жизни,

как сны героя или результаты его писательского творчества<sup>94</sup>. Однако исследователь не уточняет, какую сторону может представлять главный герой. А ведь, как и в утопии, он может быть частью моделируемого художественного мира, т.е. быть внутренней точкой зрения, а может быть тем самым чужаком-путешественником, оценивающим извне новый мир, самим своим существованием провоцирующим столкновение двух систем.

В отличие от положительной утопии, в отрицательной, наряду с отстраненной точкой зрения, встречается и персонифицированная – «я», от первого лица. Пусть профессор Ларсен в «Письмах мертвого человека» и не обращается напрямую к зрителю, но мы слышим его внутренние монологи, в которых раскрывается индивидуальный взгляд на гуманитарную катастрофу. Другим приёмом подчёркивается индивидуальный взгляд дона Руматы в «Трудно быть богом» – периодическим использованием кинематографического приема субъективной камеры. Подчёркнутая персонификация этих героев, возможно, связана с тем, что в своих художественных мирах каждый из них – выдающаяся личность, к мнению которой определенно стоит прислушаться.

В исследуемых нами кинокартинах преобладает внутренняя точка зрения (в «Бегстве мистера Мак-Кинли», «Днях затмения», «Письмах мертвого человека» и «Посетителе музея»). В утопии внутренняя точка зрения – более трудная для зрительского восприятия. В дистопии же ее применение, напротив, облегчается. Это связано, во-первых, с меньшим аксиологическим отличием (что особенно характерно для фильмов-предупреждений) между главным героем и зрителем. Во-вторых, происходит субъективизация повествования. Зритель может видеть сны Мак-Кинли, которые являются проекцией страхов именно этого конкретного персонажа и выдержаны в едином стиле. Зритель может слышать текст писем, которые профессор Ларсен сочиняет для своего сына.

Этот процесс усиления частного может поддерживаться и сужением линий повествования – от панорамной к фокусированной. Даже при эпизодическом

---

<sup>94</sup> Козьмина Е.Ю. Роман-антиутопия// Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. М., Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 217.

переключении на других персонажей, те редко получают самостоятельную драматургическую линию и происходящее с ними так или иначе связано с конфликтом главного героя. Так, в «Днях затмения» переход сюжета с Малянова на Снегового или Вечеровского – это, по сути, дублирование того процесса, который происходит и с самим молодым доктором: столкновение с иными силами, управляющими развитием вселенной и принудительно вовлекающими героя в чуждое для него пространство и время.

В «Трудно быть богом» точка зрения подчеркнута фокусированная и сюжетно (действие происходит только там, где присутствует Румата), и визуально (в моменты, когда нечеткое по краям изображение является как бы трансляцией с его телепередатчика, закрепленного в обруче на голове). Но, постоянно захватывая в кадр всю возможную действительность, персонажей и пространство, непричастное к сюжету, она как будто стремится к панорамности. Создается впечатление, что одновременно происходит отстранение героя от времени и пространства и их принудительное наступление.

Панорамная точка зрения сохраняется в фильме Викторова, но во второй части она нужна отнюдь не для демонстрации полноты утопии, потому что может принадлежать, например, диктатору Туранчоксу. Смена точек зрения в этом случае нужна для создания интриги – демонстрации действий двух сил, вступивших в конфликт: землян и правителя Дессы. Но такой прием более характерен не для утопического жанра, а для приключенческого.

Возвращаясь к основному разделению точек зрения на внутреннюю и внешнюю, следует сказать, что в антиутопии героев, представляющих внутреннюю точку зрения, можно разделить на две группы: на конформных персонажей, первоначально исповедующих массовую идеологию, правила и нормы общежития (или временами склоняющихся к этому), и на «бунтовщиков», хотя бы внутренне не согласных с существующим положением дел. Мистер МакКинли и доктор Малянов принадлежат к первой категории, посетитель музея и профессор Ларсен – ко второй.

Для условных «обывателей» первоначально не существует открытого противостояния с обществом. Есть частная ситуация, доставляющая героям некоторый дискомфорт, но в целом они неплохо существуют в предложенных условиях. И сюжет фильма, в том числе, строится на становлении и развитии конфликта между главным героем и обществом, на постепенной смене внутренних ориентиров для протагонистов.

В «Бегстве мистера Мак-Кинли» показателем окончательного становления характера главного героя становится его возвращение в реальность и сопротивление ей. В этот момент оценка реальности героем и зрителями совпадает: общество с антиутопичными чертами признается негативным и его влиянию следует дать отпор.

Малянов в «Днях затмения» в итоге окончательно выбирает вступление в конфронтацию с недоказанным фантастическим воздействием. Этот моральный выбор дает ему силы для продолжения существования в рассыпающемся на глазах социуме. В обоих случаях герои картин в итоге «выпадают» из своего времени, его идеологии, признанной в нем манеры поведения.

Герои «бунтари» – это профессор Ларсен и посетитель музея в фильмах Лопушанского. Они физически приспособились к новому искаженному бытию, но с самого начала действия отвергают предложенные обстоятельства и этический выбор окружающих. В сюжетах «Писем...» и «Посетителе музея» сразу задан повествовательный конфликт главных героев с обществом, предполагающий не столько одиночную борьбу с системой, сколько эскапизм. Альтернативный идейный мир, который создают для себя эти персонажи, помогает им сохранять жизненную энергию. И можно сказать, что одна из задач сюжета этих фильмов-предупреждений – отстоять саму возможность подобного мировосприятия. Принадлежит эта точка зрения прошлому, настоящему или будущему станет ясно при анализе идеологического времени картин. Но очевидно, что оценочное время этих героев резко расходится с доминирующим общественным.

Как видим, внутренняя точка зрения в кинодистопиях и фильмах-предупреждениях более дифференцирована, чем в положительных киноутопиях. Она предлагает зрителю выбор между массово-обывательскими и элитарно-бунтарскими героями. И те, и другие могут быть близки зрителю, поскольку в повседневных социальных взаимодействиях подобные модели поведения встречаются чаще, чем фигура трикстера, выдвигаемая положительной утопией. В дополнение к этому, сюжетный конфликт, с которым связан герой внутренней точки зрения, достаточно близок к традиционному драматургическому конфликту, когда герою предстоит сделать выбор между одной из действующих в мире сил.

Что касается внешней точки зрения, то здесь мы сталкиваемся со знакомым уже образом героя-путешественника. Однако его взгляд на происходящее – это уже взгляд не исследователя и описателя, а оценщика, а иногда и судьи. Эти герои (Нийя во второй серии «Через тернии к звездам» и дон Румата в «Трудно быть богом») как будто продолжают быть промежуточным звеном между художественным миром антиутопии и миром зрителя. Однако они сами и их взгляд на мир пришли из будущего. Они – воспитанники другой системы ценностей, более прогрессивной, чем зрительская, из-за чего и возникает их противостояние с обществом, заканчивающееся бунтом. Но если дон Румата – бунтовщик поневоле, то Нийя вместе с земным экипажем сознательно идет на конфронтацию с алчным правительством Дессы. Фактически земляне и Нийя выступают как единый культурный герой, участвующий в обустройстве мира.

Путь героев к осознанию своего места в данном мире гораздо короче и сюжет для них строится из цепочки конфликтов, становящихся всё непримиримее. Если в мире антиутопии зритель способен увидеть какие-то знакомые современные социальные или идеологические черты, то для данных героев – это путешествие во времени в прошлое. Т.е. в данном случае временной вектор персонажа и временной вектор зрителя расходятся, и для их совпадения требуется зрительское усилие.

Итак, становится ясно, что в отрицательной утопии меняются возможности оценочного времени, принадлежащего настоящему или недалекому будущему. Более близкой и понятной для зрителя является внутренняя точка зрения, принадлежащая настоящему времени. Это сближение достигается драматургическими средствами, концентрирующими зрительское внимание на личности одного персонажа, на его психологическом портрете, на его мотивах и системе ценностей. Внешняя же точка зрения, принадлежащая будущему, в рассматриваемых нами фильмах-антиутопиях приобретает замедляющий эффект. Зрителю легко узнать ее, но сложнее соотнести себя с ней, поскольку место, с которого начинается социально-психологическое развитие персонажа, уже не совпадает с самоощущением зрителя, а по ходу развития сюжета будет отодвигаться еще дальше.

### **3.2.2. Идеологическое время**

На следующий вид времени, идеологический, в антиутопии в меньшей степени распространяется ограничение, свойственное для положительной утопии. Здесь не требуется создание универсальной системы взглядов, напротив, авторы предполагают идеологическую конфронтацию. Как мы уже видели, в положительной советской киноутопии даже при формальной борьбе разных мировоззренческих позиций победа гуманистических общечеловеческих ценностей заранее предопределена. Нельзя сказать, чтобы положительная утопическая программа особо проверялась на истинность. Её значимость и достоверность воспринимаются как аксиома и принятие ее для сомневающихся героев – лишь вопрос времени.

По-иному обстоит дело в отрицательной киноутопии. Можно говорить как минимум о двух противоборствующих идеологиях: о той, что исповедует главный герой и его окружение, и о той, на которую ориентируется большая часть общества и базовые управляющие структуры. Ранее мы ввели термин



«контридеология», и в нем уже отражено сюжетное противостояние. Однако мы стояли перед выбором, к какой именно стороне следует применить данное обозначение. Употребить ли ее к мировоззренческой позиции главных персонажей, поскольку именно это несогласие с существующим положением вещей становится ядром идейного конфликта с окружающими? Или всё-таки отнести ее к противоположной стороне, которая, как правило, представлена целым спектром героев (многочисленность в данном случае выступает признаком общепризнанности проповедуемого взгляда на жизнь)? На наш выбор – отнести термин «контридеология» именно к последней категории, к идеологии большинства – повлиял тот факт, что авторы произведений сами конкретно обозначают предпочтительную сторону. Ту, к которой должен склониться и зритель после просмотра, вне зависимости от количества идеологических искушений, ревизионерства и разных философских ловушек, предлагаемых сюжетом.

Представление идеологии и контридеологии может быть разделено по разным персонажам, но может присутствовать и в одном герое. И это будет воплощенное «двоемыслие», термин введенный Джорджем Оруэллом в романе «1984». Названный им прием подразумевает не просто циничное следование идеологии с полным осознанием ее неправоты, но целую методику приспособления к новой действительности и ее же формирования: «Зная, не зная; верить в свою правдивость, излагая обдуманную ложь; придерживаться одновременно двух противоположных мнений, понимая, что одно исключает другое, и быть убежденным в обоих...»<sup>95</sup>. Для персонажей утопии такие противоречия не свойственны: знания есть знания, а выбранный общественный строй – единственно верный (даже если со стороны это видится иначе). У персонажей дистопий подобное двоемыслие может быть сохранившимся со времени, предшествующему сюжету, или приобретенным по ходу развития сюжета, и оно зачастую определяет мотивы их поступков. Это необязательно

---

<sup>95</sup> Оруэлл Дж. 1984 и эссе разных лет. М., Прогресс, 1989. С. 41-42.

должен быть главный герой, но присутствие таких персонажей дополняет концепцию негармоничного мира, который и являет собой антиутопия.

И после того как мы определились с терминологическим выбором, следует исследовать обе части идеологического времени дистопии и посмотреть, возможно ли их соотнести с определенным хронологическим промежутком, как это произошло в положительной утопии.

Мировоззренческая позиция главного героя в «Бегстве мистера Мак-Кинли» представляет из себя колебание между определенностью и неопределенностью. И речь не только о политической и экономической ситуации – всё это только внешние условия. Их изменение (приобретение финансового благополучия) ничего не преобразует. И у мелкого клерка, и у миллионера до определенного момента единые нравственные ориентиры – потребительство и эгоизм, а они уже влекут за собой целый набор и других негативных предпочтений. Итоговый переход мистера Мак-Кинли на позиции гуманизма закрепляет авторское критическое отношение к меркантильному мировоззрению.

Такой исключительно скептический взгляд на послевоенный западный мир характерен не только для фильма М. Швейцера, но для других фильмов этого периода, например, для художественной картины С. Герасимова «Люди и звери» (1962 г.) или для документальной работы М. Ромма «И всё-таки я верю...» (1974г.). Эти примеры позволяют конкретизировать контридеологическое время фильма периодом, актуальным для авторов, т.е. 1960-1970-ми годами.

Однако надо заметить, что такая, довольно односторонняя позиция, будет характерна и для более поздних киноработ, в том числе и для антиутопии «Посетитель музея». В этой картине, наряду со знакомыми позициями, делается еще и дополнительный акцент на моральном разложении представителей капиталистического мира – проникновении жестокости в семейные отношения, лицемерной терпимости, смене гендерных ролей. Как видим, с одной стороны, Лопушанский осовременивает выработавшийся ранее подход к изображению

«их» системы нравов, вставляя в картину новые тенденции, а с другой стороны, происходит негативное уравнивание совершенно разных социальных процессов.

Условно «современное» (для авторов и зрителей) контридеологическое время может, изменяясь, сохранять определенные черты. Но каково оно по продолжительности? Есть ли у подобного критического отношения к конкретному набору ценностей историческое соотношение? Нам кажется, что корни подобных взглядов на развитие общества идут от традиций литературного критического реализма, в котором исследование относительно молодого, по историческим меркам, буржуазного социума шло как раз с позиций оценки новой системы морали, проповедуемой властью имущими. Новые социальные условия породили новый тип людей, связанных с капиталом. И этот тип представлялся как эгоистичный, меркантильный и беспринципный. В рассматриваемых нами кинокартинах это бизнесмен Боулдер у Швейцера и семья управляющей метеостанцией у Лопушанского.

Однако в то же время формировался и такой тип героев, который исследователями обобщается термином «маленький человек». К подобному типу персонажей можно отчасти отнести мистера Мак-Кинли, в большей степени – умственно отсталых людей, одновременно «членов семьи» и прислуги в доме управляющей.

Порицание утраты одними героями гуманистических качеств ради наживы и власти, попираание прав других персонажей – эти оценочные тенденции идут из середины XIX века: меркантильный мир равно аморальный. Причину возникновения подобного представления можно найти в неподготовленности традиционного гуманизма к столкновению с этической путаницей в социуме. Материально-практические интересы, которые до XIX века пренебрегались культурой, вдруг продемонстрировали свои эффективные возможности в изменении цивилизации, что привело к рационализации морали. Позиция «обличения пороков», занятая искусством, стала одним из главных культурных выборов Нового времени.

С точки зрения развития общекультурных процессов такая трактовка может считаться единой и для литературы, и для советской кинодраматургии на протяжении не одного десятка лет. Для Константина Лопушанского выбор подобной позиции – это не только следование художественной традиции, но и сознательный авторский взгляд: «Все эти экологические, ядерные катастрофы являются следствиями явлений, появившихся не вчера. Я возвожу их причину к Новому времени, когда возобладала идея безграничного материального прогресса, радикально противостоявшая концепции прогресса духовного, который подразумевает, как известно, аскезу»<sup>96</sup>.

Мы видим, что в данном случае использования контридеологического времени предупредительная функция антиутопии отсутствует. Это время не представляется одним из возможных будущих времен – опасностью, которой следует избегать. Оно уже существует в некоей параллельной зрителю реальности и ему следует дать оценку, т.е. разоблачить, осудить.

А что представляет из себя идеологическое время в этих фильмах? В «Бегстве мистера Мак-Кинли» создатели заменяют политически ангажированные литературные ремарки вставкой баллад, написанных специально для фильма В. Высоцким («Баллада о манекенах» в первой серии и «Баллада об уходе в рай» во второй серии). Обе песни связаны с сюжетом опосредовано и представляют собой рассуждения о сознательности каждого выбора, который совершает человек, о его ответственности. В первой композиции речь идет об опасности стать бездушным человеком. Во второй – об осуждении эскапизма, как предметного, так и духовного. Баллады сопровождает визуальный ряд, придающий песням дополнительную образность. Они становятся одновременно и выражением авторского мнения, и озвучиванием той внутренней психологической борьбы, которая происходит в главном герое: выбрать тревожную реальность или гарантированное бегство от проблем?

---

<sup>96</sup> Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб., Алетейя, 2010. С. 18.

Конечное принятие решения воплощается в «исправленных» действиях героя в уже знакомых зрителю ситуациях: Мак-Кинли делает предложение своей давней подруге, выкидывает билет в сальваторий, вступает за мальчика, вечно обижаемого хозяином. Самое главное – в своей последней фразе он заменяет «я» на «мы». Здесь присутствует смесь самых разных установок: общие представления о человеческом достоинстве и альтруизме, образец патриархальной семьи как частный идеал и общее представление о семье как оплоте стабильности. Мак-Кинли делает моральный выбор, но никак не политический. У советского зрителя были основания считать, что раз главный герой теперь изменился и дистанцировался от «тех», то значит, что теперь он приблизился к «нам» в общечеловеческом плане.

В одном из эпизодов Мак-Кинли порывает с церковью и его выбор в пользу справедливости продиктован явно не религиозными убеждениями и страхом перед воздаянием. Доминирование чувства собственного достоинства, не зависящего от материальных благ и места в социальной иерархии, – это признак гуманизма в самом широком смысле. Культурных отсылок конкретно к эпохе Возрождения, откуда берёт истоки это течение, в кинокартине не наблюдается, так что мы имеем дело с адаптированной под современность программой светского гуманизма или «универсального гуманизма» – последней стадии развития гуманизма, охватывающего всю планету и не принадлежащего, как в более ранние эпохи, только привилегированным классам (по определению К. Леви-Стросса<sup>97</sup>).

Нужно отметить, что М. Швейцер, презентуя картину противоречивого мира с борьбой разных нравственных тенденций, явно не видит кризиса гуманизма – точки зрения, характерной для части философов и деятелей искусства в XX веке (для Бердяева, Ортега-и-Гассета). Для него гуманизм остается осязаемой нравственной опорой, пусть и способной оказывать влияние во враждебных условиях только на отдельных персон.

---

<sup>97</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., Республика, 1994. С. 17.

В «Письмах мертвого человека» в отсутствии событийной части, когда то или иное мировоззрение выражается в значимых поступках героев, главная роль отводится монологам. Это и внутренний голос профессора Ларсена, составляющего про себя письма пропавшему сыну; это надиктовка обзора заката человечества одним учёным (в сценарии – Тешер); это прощальная программная речь другого исследователя (Хюммеля). Все эти заявления подаются в виде тезисов.

Контридеологию на уровне теоретических убеждений представляют Тешер и Хюммель-сын. Если О. Шпенглер в своем труде говорил только о закате Европы, то Тешер делает глобальное обобщение. Он перечисляет те сферы, в которых создалась «критическая масса», приведшая к катастрофе: это и развитие военной техники, и амбициозная политика, и «насквозь антигуманное» искусство. С такой точки зрения на проблему даже случайность, приведшая к катастрофе (ошибка компьютера плюс человеческий фактор), становится закономерностью. Учёный осуждает человеческую цивилизацию, как не способную создать что-либо гармоничное и гуманистически прогрессивное: «история человечества — это история затянувшегося самоубийства живой материи»<sup>98</sup>.

Хюммель-сын призывает к созданию в космосе нового человечества, воспитанного в духе новой морали: «...ненавидь ближнего своего, ненавидь дальнего, ненавидь самого себя! ... Люди с самого раннего детства будут знать, что они — лишь материал для кропотливой работы биологов»<sup>99</sup>. Причисляя своего отца и пастора к гуманистам, он оценивает их уничижительно, как представителей несовременного, совершенно устаревшего вида («мамонты»).

В нескольких сценах главный герой обнаруживает, что некоторые люди перестают соблюдать прежние моральные и этические правила. На смену им приходит равнодушие, а иногда и открыто безнравственное поведение, подкреплённое агрессией. Самый яркий пример практической контридеологии — стычка с врачом-дозиметристом, который без капли сомнения озвучивает новую

<sup>98</sup> Лопушанский К., Рыбаков В. На исходе ночи// Киносценарии. 1985. №1. С. 87.

<sup>99</sup> Там же. С. 88.

политику: старики, больные, беспомощные (дети без родителей) новому миру не нужны. То, что это заявляет человек, дававший клятву посвятить свою жизнь служению другим, не делая исключений ни по каким признакам, наводит на мысль о страшных переменах в базовых представлениях человечества. Врач, отказывающийся предоставлять помощь, – это явный пример антиутопического двоемыслия. Победа такой позиции среди людей, которые могут принимать решение о жизни и смерти других, действительно может быть свидетельством окончательного падения цивилизации.

Такую совокупность теоретических и практических взглядов можно сравнить с традиционным религиозным апокалипсическим видением, характерным для рубежа веков и рубежа культур. Но в данном случае на это видение накладывается критическая рациональная трактовка, снимающая божественное предопределение событий и возлагающая ответственность за апокалипсис на всё человечество. Здесь сказывается опыт двух мировых войн и последующее многолетнее противостояние мегадержав в «холодной войне». Так что идеология противников Ларсена – утверждаемый частью интеллигенции антигуманизм – это порождение XX века.

Но позиция самого Лопушанского абсолютно ясна – он на стороне профессора Ларсена и пастора и предлагает зрителю одновременно следовать и вере, и науке.

Для профессора Лопушанский оставляет совершенно чёткую позицию, определённую складом мышления, нравом, моральными принципами героя. Тот пытается создать гармоничную систему хотя бы в своём сознании: он высчитывает протяжённость новых суток и ведёт свой календарь; диктует про себя письма сыну с размышлениями о причинах произошедшего и о своей ответственности (диктовка сама по себе уже выступает как принцип структурирования). К похожим приемам прибегают и другие персонажи, но лишь у Ларсена система приобретает черты индивидуальной нравственной утопии. Профессор остается приверженцем идеалов гуманистических во всех смыслах, в

том числе и в их наследовании (в отличие от Тешера, готового передать земную культуру в руки мутантов или инопланетян). То, что другие рассматривают как фантастическое (выживание человечества), с его точки зрения выглядит вероятным. И свою миссию он видит в передаче будущему поколению представлений о гуманистических ценностях. Это всё тот же «универсальный гуманизм», что присутствует и у Швейцера. Рассказ Ларсена детям о празднике Рождества не имеет религиозного подтекста – только социальную значимость: он символизирует общность людей и их способность к коммуникации.

В ином виде происходит борьба идеологий в «Посетителе музея». Безымянный главный герой изначально следует определенным традициям, которые всегда находятся как бы на один хронологический шаг позади по сравнению с теми, что ему предлагают окружающие: вместо фотографирования он предпочитает непосредственное видение и запоминание, вместо вызывающей мужской моды – ортодоксальный внешний вид, вместо половой распущенности – воздержание. И дальше по ходу действия он всё больше утверждает в своих взглядах. В целом же получается, что по отношению к контридеологии «общества свалки» его взгляд на способ существования более устаревший, причем не на десятилетия, а на века. Дать точную хронологию такой позиции сложно, но, если учитывать следование Лопушанского европейской культурной и религиозной традиции, озвученное им самим, то подобный мирской аскетизм характерен для правил протестантизма.

В «Посетителе музея» мы имеем дело с противостоянием двух идеологий на разных этапах развития буржуазного общества: одной – периода зарождения новых отношений (примерно XVI век), другой – периода научного и промышленного прогресса (XIX век). И, хотя обе представляют одну общественно-экономическую формацию, первая выглядит для режиссера предпочтительнее, поскольку в ней можно найти идеалы раннего христианства. Тонкая грань между материальным и духовным в период, когда очень скоро большим массам людей предстоит делать выбор, соответствует советской



социокультурной картине конца 1980-х, на пороге стремительного (и для очень многих катастрофического) перехода к новому типу отношений. Режиссёр пытается не столько дать прогноз существования будущего общества, которое, по уже устоявшейся традиции, считается ущербным и греховным, сколько предложить уже испробованные варианты – через новую Реформацию.

Как видим, Лопушанский в своих кинодистопиях варьирует репрезентацию идеологического времени от размытых общих представлений (универсальный гуманизм) до более конкретных образов (протестантская этика). У выбранных им героев картина мира давно сложилась, поэтому их идеологический конфликт заключен не в трансформации, а в отстаивании своих убеждений в экстремальных условиях. Но несгибаемая приверженность традиции может выглядеть и как верность, и как форма фанатизма. С точки зрения героев, представляющих контридеологию в обеих картинах, идеология главных персонажей выглядит архаично. Но если в «Письмах...» эта идеология, пусть и разделяемая меньшинством, всё ещё соотносится с XX веком, то в «Посетителе музея» режиссёр отступает на более ранние идеологические позиции.

По сравнению с предыдущими героями Нийю и Румату сложно отнести к идейным изгоям – у них есть группа единомышленников, с которыми они находятся в общем идейном времени (и это время утопического будущего). Викторов и Булычев романтизируют это мини-сообщество: люди, несущие добро, несомненно правы и просто обязаны победить. Им под силу сломить не только одного диктатора Туранчокса, но и весь социальный строй Дессы. Напротив, Стругацкие, и еще сильнее Герман, сомневаются в возможности хотя бы минимального влияния исследователей с Земли на мир Арканара. Куда вероятнее и опаснее может быть частичная ассимиляция землян. Финал романа и фильма в разной степени изображают идеологическое поражение главного героя.

О господствующей утопической идеологии «Через тернии к звездам» мы уже говорили в предыдущей главе. Гуманистические принципы и во второй серии выражаются достаточно ясно, даже декларативно. Для Нийи полное принятие

новых идей совпадет с разрешением вопроса собственного бытия. Критические эпизоды следуют один за другим (столкновение с властью, провокация против землян, попытка теракта, убийство Надежды) и достаточно предсказуемо приводят к «возвышению» главной героини: камера запечатлевает Нийю, стоящую над телом бывшего противника, потом резко уносится вверх, даёт панораму пустынных окрестностей, затемнённого неба – и далее идёт крупный план впервые плачущей девушки. Так визуально зрителю даётся понять, что в героине, с одной стороны, пробудились эмоции, а с другой – чувство долга перед своими соплеменниками, желание помочь им очистить планету. Ее теперь можно назвать землянкой не только по биологической идентичности, но и по идеологическому родству.

Контридеология второй серии «Через тернии к звездам» не во многом отличается от тех позиций, что предлагались другими авторами советских дистопических произведений. Планета Десса, находящаяся в другой звездной системе, по ту сторону утопической границы равнозначна условному капиталистическому миру современному для зрителя. Но даже в сравнении с этой условностью она выглядит художественным допущением, в котором крайне затруднительно найти отсылки к конкретным историческим реалиям.

Кроме социокультурного, противопоставляется так же и политический строй двух сообществ: истинная демократия землян и диктатура на Дессе. По отношению к судьбе Нийи они фактически выполняют роль моральных первоначал: зло началось со взрыва, произведенного по приказу диктатора, добро – с решения комиссии по контактам о том, что девушка будет жить у Лебедева. Манера Нийи зачастую принимать решения самостоятельно, не советуясь даже с самыми близкими землянами, вызывает у последних сопротивление. Для них такое поведение – устаревшая социальная модель.

Перевес приключенческих мотивов над антиутопическими в жанровом построении данного кинопроизведения предreshает ход и итог столкновения двух идеологий. В аналогичной ситуации в «Часе Быка» И. Ефремова группа землян,

пройдя через разочарования и потери, вынуждена покинуть недружелюбную планету. Им удастся лишь посеять ростки будущего сопротивления, и результаты их работы становятся видны их потомкам. Историческое развитие действительно требует времени, и автор антиутопии, следуя законам историзма, принимает это правило.

У Викторова-Булычева жанр требует ускоренного развития и решения конфликта. В этом случае победа идеологического времени Нийи выглядит вполне фантастической, в смысле неправдоподобной. Хронология Дессы – из XX века, хронология «землян» – XXIII век. Последние прогрессивны и в технологическом, и в моральном плане. Их вторжение во внутренние дела планеты и мгновенный результат скорее напоминают божественное вмешательство, чем историческую последовательность.

Что же касается «Трудно быть богом», то в этом случае система ценностей главного героя, а через него – и всех землян, присутствующих на планете, – определяется по общему гуманистическому культурному слою и по главному моральному принципу – «не убей».

В повести Стругацких обе части идеологии проговариваются достаточно ясно: Румата читает свой перевод «Быть или не быть» и в первой же главе позиционирует свое отношение к насилию: «Так хочется разрядить ненависть, накопившуюся за сутки, и, кажется, ничего не выйдет. Останемся гуманными, всех простим и будем спокойны, как боги»<sup>100</sup>. Доминирование таких установок должно быть характерно для большинства людей будущего. Зрительское промежуточное время здесь как будто бы и не учитывается, провести какие-либо параллели между современным социумом и новой культурой, казалось бы, нельзя. Однако культурные отсылки к позднему средневековью, пусть и несколько романтизированные, не дают идеологии главного героя повиснуть в социокультурном вакууме.

---

<sup>100</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом; Попытка к бегству; Далекая Радуга: Фантастические романы. М., АСТ, 2000. С. 37.

В фильме из-за художественной специфики звука культурные источники выделить труднее, но это также образ Гамлета (в интерпретации Пастернака), японская поэзия (хокку Ранрана Мацукуры). Однако в противовес этим источникам один из земных наблюдателей называет Возрождение – «самой коварной эпохой в истории Земли».

Кристаллизацией фабулы становится не речь главных героев, а закадровый комментарий. Из него зритель узнает, что Румата плачет во сне, потому что убивает. Только во сне. «Убивать ему было нельзя никогда». Т.е. подразумевается, что желание и возможности для этого были, но существовал некий внешний запрет. Для Руматы из повести таких возможностей изначально не было (и в этом утопичность литературной идеологии): истинный человек мира Полдня не принимает убийство как категорию, даже если оно должно сработать на благо общества (такая же установка будет характерна и для других героев-утопистов братьев Стругацких – Максима Каммерера, например).

В том, что подразумевается под контридеологией в этом произведении, кажется, нет никаких сомнений. Расплывчатая формулировка, данная писателями, – «роман о судьбе интеллигенции, погруженной в сумерки средневековья»<sup>101</sup> – уточняется ключевой фразой Руматы, цитируемой и на экране: «Там, где торжествует серость к власти всегда приходят черные»<sup>102</sup>. И в этой формулировке речь идет не просто о тоталитарной идеологии, но и о её борьбе с собственными приверженцами, в чём-либо несогласными с руководителем движения.

Но при такой конкретности исторических аллюзий, есть и дополнительные замечания, вроде имени дона Рэбы, который в черновом варианте романа достаточно прозрачно звался доном Рэбией<sup>103</sup>. В данном случае «средневековье» – иное название для любого тоталитарного режима, хотя понятно, насколько опасно было проводить параллели между нацизмом и сталинизмом. Но само возникновение этой темы, ее актуальность, были, по воспоминаниям

<sup>101</sup> Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному. М., Издательство АСТ, 2018. С.99.

<sup>102</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом. С. 166.

<sup>103</sup> Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному. С. 99.

Б.Н. Стругацкого связаны с закатом «оттепели» и опасностью возвращения гонений на работников культуры.

В киноленте мысль об определенной окрашенности власти не выделяется специально ни в цветовом решении, ни в фабульном. Идеологическая концепция, донесённая лишь вербально, видимо, сама по себе должна вызвать резонанс у эрудированного зрителя. Заглушение, главный стилистический принцип А. Германа в этой картине, не дает оснований для прямых исторических аллюзий.

Определяющим в сюжете фильма становится сознательная деромантизация всего в кадре – пространства, поведения героев, даже их пластики. Натуралистичность изображения, смакование непристойных двусмысленных ситуаций, насильственного поведения отличает этот художественный хронотоп от рассмотренных нами лент других авторов, но данный принцип близок к режиссерскому решению Германа и в более ранних картинах, особенно к фильму «Хрусталеv, машину!». В «Трудно быть богом» он применяется для визуального воплощения какотопии – общества абсолютного зла.

Изначальная вымышленность Арканара снимает ограничения на визуализацию. Художественные элементы этого мира работают на создание главного послания, суть которого в том, что в подобном социуме смена «серых» «черными» не является фундаментальной трагедией, а становится логичным продолжением развития общества. Если для абсолютного добра утопии критерием прогресса следует считать увеличение гуманизма, то для социума, развивающегося в противоположном направлении, «прогрессом» будет усиление дегуманизации. И главный герой сталкивается не с локальной исторической ошибкой, а с совершенно чуждой ему системой мышления и миропонимания.

В романе постижение идеологического противоречия для героя сопровождается конфликтом между отвлеченным, книжным гуманизмом и реальным: «Оказывается, что колодцы гуманизма в наших душах, казавшиеся на земле бездонными, иссякают с пугающей быстротой»<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом. С. 56.

В фильме отсутствие гуманистичных точек соприкосновения, способных удержать Румату в утопической системе координат, приводит его к идеологической ассимиляции. При этом Герман расширяет понятие «идеология»: социально-экономические принципы уже не являются первостепенными, а куда большее значение приобретают моральные категории. Литературный драматургический конфликт (противостояние Руматы и донна Рэбы) в кинокартине сменяется повествовательным конфликтом гуманистической и антигуманной идеологий, при котором гуманистическая не раскрывается художественно, а присутствует априори в сознании зрителя.

Но сложно говорить о противостоянии времен. Если гуманизм Руматы – это закономерное продолжение «универсального гуманизма» XX века, гуманизм будущего, то можно ли антигуманизм Арканара с определенностью относить к прошлому? Контридеология, существующая в декорациях средневековья и имеющая отсылки к XX веку, похожа, в интерпретации Германа, на неуничтожаемый вечный процесс, зачатки которого присутствуют всегда в любом обществе.

Если в рассмотренных нами ранее кинодистопиях мы можем говорить об открытом противостоянии идеологий, то в «Днях затмения» такого откровенного конфликта нет.

Между собой дружат несколько героев (Малянов, Вечеровский и Снеговой), но мы вряд ли можем сказать, что объединяет их общая идеология. Они сравнивают разный образ жизни и разные ценности в национальном и религиозном аспекте, но не выдают оценочных суждений и не проявляют явно недовольство или возмущение, если окружающие не соответствуют выбранным стандартам. По сути, персонажей объединяет желание взглянуть на привычное мироустройство с необычной точки зрения. К ним нельзя применить термины «оппозиционер» или «диссидент», они только на пути к нонконформизму. Направление становится отзвуком идеологического времени в фильме. Это время постутопии (если советский период рассматривать как утопический), в котором

нереализованные утопические социальные идеи получают обратный ход: несостоявшийся национальный конгломерат – к суверенитету, научное мировоззрение – к религиозным ориентирам. Эти два аспекта взяты из разных общественных сфер и не сводятся в одну систему. Но они крайне актуальны для культурной и политической жизни страны в конце 1980-х.

Ничего невозможно сказать однозначно и о позиции невидимого противника. Если учитывать разрозненные религиозные элементы, раз от разу появляющиеся в кадре, можно лишь предположить трансцендентную сущность наблюдателя. В повести противостоящая героям сила именуется достаточно отвлеченно Гомеостатическим Мирозданием, не дающим человеческой цивилизации превратиться в сверхцивилизацию, поскольку это подразумевает появление разума, эволюционировавшего до такого уровня, «что он уже преодолевает закон неубывания энтропии в космических масштабах»<sup>105</sup>. В «Днях затмения» оригинальный объект бытует вне фабулы фильма, но нельзя отрицать его существование и косвенное влияние на происходящее. Скорее следует принять взаимосвязь между ним и теми странными визитерами, которые постоянно не вовремя навещают Малянова и Вечеровского. Связь между этими внедряющимися персонажами похожа на связь между Океаном и гостями станции в «Солярисе» Лема: нечто персонифицируется в знакомые образы, которые могут выполнять сразу несколько функций – наблюдателя, ментора и т.д.

В повести трансцендентность силы, ее непостижимость как для персонажей, так и для читателей, не дает возможности характеризовать ее как сверхзло или как сверхдобро. В кинокартине наиболее конкретно Иное выражает себя в учителе истории Глухове, предлагающем основным героям прекратить исследования, поиски и обобщения и сосредоточиться на простых материальных вещах. Этот персонаж – воплощение идеи, от которой Малянов и Вечеровский отталкиваются, образец видимой стабильности системы, которую он репрезентует. И что не маловажно, он – историк, т.е. представитель официальной идеологии.

---

<sup>105</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. За миллиард лет до конца света. М., Текст, 1996. С. 524.

Героям фильма противостоит позднесоветское общество, но не в виде конкретных социальных институтов, а в виде усиливающейся бездуховности. Это не мироздание, сражающееся за свою целостность, а социум, отрицающий свою энтропию, старательно не замечающий на идейном уровне ее увеличение. Так, при сохраняющейся условности художественного образа Иного, в фильме происходит перестановка акцентов. Без открытой декларации политических лозунгов совершается идейный конфликт антиутопии. Идеология 1980-х, отзвук лозунгов «перестройки», сталкивается с идеологией «застоя» (вторая половина 1960-1970-е гг.). И это единственный художественный пример, из рассмотренных нами, когда противоборствующие идеологии принадлежат одному обществу и между ними небольшой хронологический промежуток. В момент выхода фильма зритель имел дело с констатацией еще не законченного процесса, происходившего у него на глазах. Синхронизация идеологического времени фильма и времени зрителя позволяет проводить параллели между художественным произведением и объективной реальностью, выявлять схожие конфликтные ситуации в позднесоветском социуме. Но эта же синхронность ограничивает актуальность показанной идеологической борьбы.

Создание идеологического времени в советской отрицательной утопии, как и в положительной, связано в основном с драматургией произведения. Именно на этом уровне закладываются основные мировоззренческие конфликты произведения, реализуемые чаще не в действиях персонажей, но в определенной степени в личных высказываниях, не зависящих от фабулы (т.е. драматургом используются принципы дедраматизации). Однако в картинах могут встречаться и дополнительные, аудиовизуальные, способы показа данного типа конфликта. Применение или отказ от них зависят от авторского стиля создателей антиутопий.

Точка отсчёта для идеологического времени главных героев в рассматриваемых киноантиутопиях идет из прошлого героев. Оно становится для них образом «золотого века», т.е. началом как для реальной системы оценочных координат, так и для идеальной. Прошлое утопизируется. При этом возникает



явное противоречие: если то прошлое привело к катастрофе в настоящем, значит, оно не было таким идеальным, в нем уже были заложены предпосылки нынешних проблем. Для мистера Мак-Кинли и профессора Ларсена существует эффект прозрения: хорошие люди, творящие зло, окончательно поворачиваются в сторону общечеловеческих ценностей после личного проживания катаклизма. Для пастора из «Писем мертвого человека» уже существует категорический императив в прошлом, духовный и идейный стержень, как и для Посетителя музея. Это может быть как религиозная база (обращение к предыдущим этапам христианства), так и выводы из трагических событий общемировой истории.

В провозглашении идей сохраняется свобода авторского высказывания. У Лопушанского те, кто негуманен, заодно и внешне неприятен, их система ценностей показана в гротескной форме. Позиция автора по-своему консервативна, а в чем-то просто безжалостна и нетерпима.

Швейцер и Викторов подходят к оценке развития своих героев, напротив, с позиции компромисса и эмпатии. Для мистера Мак-Кинли и Нийи срабатывает принцип утопии: один из итогов их сюжетного развития – это осознание, что где-то есть место стабильности, покоя, радости, которое можно взять за образец в своем повседневном существовании. Даже если, как в случае с Мак-Кинли, это всего лишь представления об одной части общества – об устройстве семьи.

Для Сокурова и Германа гораздо важнее изобразить не отношение к отдельному персонажу, а дать картину общества в целом. При этом они заранее выбирают критическую позицию, не оставляя места для возможных социальных иллюзий, а позитивное приравнивают к чуждому и странному.

И всё же позиции режиссёров в отношении идеологического времени не стоит считать совершенно пессимистичными. Ведь авторы, отдавая предпочтение гуманистическим предпосылкам и приближая в оценочном времени персонажей к зрителю, явно считают смотрящую публику заведомыми гуманистами. Это комплимент и аванс аудитории.

### 3.2.3. Историческое время

Частное историческое время советских антиутопий, как мы уже отмечали, зачастую максимально приближено к настоящему времени зрителя. Так, про мистера Мак-Кинли не говорится ничего определенного, но постоянно подчёркивается, что он современник цивилизации, описываемой автором. Ларсен в сценарии – из мира ближайшего будущего, в котором возможны космические переброски людских масс, но в фильме этого допущения нет. Посетитель музея тоже обитает в крайне близком зрителю социуме. Даже при условности происходящего на Дессе у Викторова или в Арканаре у Германа, вызванной хронологической и пространственной удаленностью, можно найти в происходящем визуализацию вопросов, актуальных для начала 1980-х или для рубежа столетий.

Примечательно, что событие, которое в ином сценарии могло бы стать частью экспозиции или кульминации, – начало войны (или, по другому варианту – жестокого эксперимента) с применением ядерного оружия – в «Письмах...» вынесено «за скобки» и лишь возвращается на миг в качестве небольшого флэшбэка. Война (или любой другой вид катастрофы) как первоначало – это характерный элемент ряда романов-антиутопий: разрушение мира в противовес его созиданию. Колоссальный драматический заряд подобного эпизода хорошо встраивается в концепцию фильма-катастрофы. Но в данном случае мы имеем дело с постапокалиптической антиутопией, создателей которой больше интересует не, как человечеству удалось пережить катастрофу, а как ему дальше жить в отравленном неуютном мире. То, что для мистера Мак-Кинли было страшным сном, для профессора Ларсена и его окружения – каждодневная реальность.

Однако обращение к животрепещущим проблемам ставит под вопрос историзм общего исторического времени. Если оно и развивается в динамике, то имеет только начало (данную зрителю современность), но не имеет конца.

Отсутствие конечности развития определенных процессов в дистопии можно сравнить с целенаправленной векторностью советской утопии. В последнем случае направление поддерживает научно-идеологическая составляющая – марксистское учение о сменяемых общественно-экономических формациях. Оно истинно для авторов утопий и позволяет им выстраивать последовательную историческую цепочку.

Авторы советских антиутопий отталкиваются от той же идеологической исторической основы. Показанный капиталистический или квазикапиталистический мир для создателей фильмов – это закономерный результат знакомых исторических процессов, ход которых общеизвестен, поэтому источник всех социальных бед можно вынести за границы сюжета. Начало временного горизонтального вектора, хоть и не оговаривается, но и для авторов и для зрителей оно вполне конкретно и понятно.

По-иному обстоит дело с противоположной частью векторного направления. Если следовать принципу историзма, то в экранном действии должен быть представлен полностью или хотя бы дан намек на переход к следующей формации. Но фактически такой сюжетный ход мы наблюдаем только во второй серии «Через тернии к звездам», – и он оборачивается временной петлей.

У Лопушанского и Сокурова векторность времени растворяется. Подчиняясь общей образности картин, она приобретает черты метафоры. Действие сюжета «Писем мертвого человека» или «Дней затмения» выходит из современности и исчезает в безвременье: дети, спасённые Ларсеном, как и Малянов, покидают известное место действия и далее само их передвижение и выживание, сохранение в знакомом виде ставится под вопрос

В «Трудно быть богом» и «Бегстве мистера Мак-Кинли» историческое время замыкается на самом себе (в фильме Швейцера историческая временная петля к тому же совпадает с петлей сюжетной). По своей хронологической

замкнутости этот тип исторического времени ближе к аналогичному времени в классической утопии.

Но проблему применения принципа историзма в антиутопии можно рассмотреть и под другим углом: так ли необходимо следование ему в антиутопии? Не противоречит ли этот принцип, к примеру, предупредительной функции художественного произведения? Историзм, выстраивающий последовательность причин и следствий, следующий закономерно от эпохи к эпохе, выравнивает представления об объективной реальности, о присущих ей противоречиях. Такая фиксация бытия может сделать его восприятие не столько драматичным, сколько равнодушно фатальным.

Является ли выходом из этой ситуации следование логическому, а не историческому времени? В этом случае тенденции жанра усиливаются, переходя в иную сравнительную степень. В случае предупреждения это будет означать финальный выход на антиутопию, а в случае с дистопией – выход на какотопию. Сложно сказать, что может быть превосходящей формой для какотопии. Параллели этой гипотетической форме, по-видимому, следует искать не в культурно-историческом сегменте, а скорее в религиозном, предполагающем существование идейного царства абсолютного зла.

Однако авторы отечественных антиутопий до такой формы абсолютизации не доходят. Вероятно, причина этого кроется в том, что такой исторический вариант развития событий, как бы он ни был закономерен с определенной точки зрения, входит в противоречие с гуманистическими убеждениями авторов. Даже если сюжет фильма, в традиции Лопушанского, уходит в безвременье, автор оставляет для него призрачную возможность благоприятного исхода.

### **3.2.4. Сюжетное время**

Если в основе сюжета утопии лежит путешествие героя, то в основе литературного антиутопического сюжета – «испытания героя и мира, в связи с

чем развертывание цепи событий представляет собой преодоление героем границ государства»<sup>106</sup>. В отечественном кинематографе эта основа сюжета действительно подтверждается в части картин, но при этом границы не относятся к территориальным пределам: мистер Мак-Кинли совершает переход хронологического рубежа, Посетитель музея – духовного, Нийя – экологического.

Однако Ларсен никуда не стремится. Уходить еще дальше вглубь земли – для него значит попасть в идейно неприемлемое общество. Искать остатки цивилизации вовне – невозможно в одиночестве и не имеет смысла, если не доказано, что культура действительно где-то сохранилась. Поэтому его сюжетный путь заключается в поисках доказательств неглобальности произошедшей катастрофы и делегировании детям функции пересечения границ.

Но фильмы роднит только сохранение общего сюжетного события (пересечение). Если попытаться определить те времена, в которые попадают (или могут попасть) герои после перехода, то здесь единой схемы не будет: для Мак-Кинли – это время дистопийного будущего, для Посетителя музея (и в представлениях Ларсена) – утопического прошлого, для Нийи – утопического будущего.

Переходы границ Малянова и Руматы более сложные – они не предполагают преодоления времени и расстояний: за пределами пространства, представленного в сюжете, в рамках той же картины художественного мира их ждёт идентичное место (другая союзная республика или развитое феодальное государство с общественным устройством аналогичным тому, что уже известно героям) с идентичным течением времени. В данном случае они имеют дело не с физическим или историческим временем, а с представлением об идеологическом времени, косвенно присутствующем во взгляде на мир у обеих персонажей. Но наличие иного времени не гарантирует переход именно в него: Румата, оказавшийся в ситуации выбора между временами, окончательно выбирает время Арканара, а не утопической земли. Малянов же, по-видимому, склоняется не к

---

<sup>106</sup> Козьмина Е.Ю. Роман-антиутопия // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. Москва, Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 217.

прошлому, которое он сознательно исследовал, а к существующему вне времени Гомеостатическому Мирозданию.

Постоянным в сюжете антиутопии оказывается сам факт «преодоления границ». Однако нельзя сказать с определенностью насколько системным является выбор временной принадлежности перехода: зависит ли он от авторских взглядов, от жанровой структуры произведения или от идеологических настроений, господствовавших в обществе во время создания фильма.

Нелинейность сюжета в рассматриваемых дистопиях достигается теми же способами, как и в утопиях – при помощи вставок частного времени: снов («Бегство мистера Мак-Кинли»), воспоминаний («Письма мертвого человека»). Но в обоих случаях эти вставные хронологические отрезки стилистически, предметно мало чем отличаются от времени основного сюжета. Их тождественность реальности фильма делает их менее условными, более вероятностными и достоверными, не смотря на частный характер.

Последняя характеристика сюжетного времени отвечает на вопрос: достигают ли персонажи в рамках сюжета поставленных целей или конечная цель переносится во внесюжетное время? В части случаев достижение цели главными героями совпадает с окончанием истории. Полное совпадение происходит у мистера Мак-Кинли и Нийи – персонажи совершили моральный выбор, сформировались и достигли в рамках сюжета внутренней гармонии. Отметим, что это произошло в фильмах-предупреждениях с утопической подоплекой.

В картинах с более выраженным дистопическим уклоном достижение цели либо откладывается (Ларсен не может сам эмпирическим путем доказать, что окружающий мир не погиб), либо не приносит героям должной гармонии и приводит к смене цели и, соответственно, к смещению временных границ её осуществления (случай Посетителя музея и Малянова).

В примере крайнего отрицания утопии – какотопии Германа – мы видим парадоксальное решение задачи: Румата в итоге приходит к антицели, к той части выбора, которую он сознательно избегал на протяжении всего сюжета.

Мировосприятие его становится гармоничным ровно настолько, чтобы позволять герою спокойно существовать в арканарском социуме. Но если сравнивать это состояние с гармонией мистера Мак-Кинли, то они не будут идентичными. Потому что итоговый результат будет разнонаправлен по отношению к идеологическому времени героев: мистер Мак-Кинли, благодаря своим результатам, приближается к универсальному гуманизму, а Румата после устроенной бойни, напротив, отдаляется от него.

И, если рассматривать финалы историй других персонажей именно по отношению итогов сюжета к идейному времени, то в том же позитивном направлении окажутся зафиксированы действия Ларсена и Малянова. А вот Посетитель музея после совершенного путешествия скорее отдаляется от собственных моральных установок.

В сюжетном времени утопии целеполагание оставалось в одном поле с идеологическим временем. В антиутопии, как видим, они могут значительно расходиться. Совпадение происходит в тех случаях, когда окончательное доминирование идеологического (читай, гуманистического) времени не ставится авторами картин под сомнение. Когда же его позиции ослаблены, нейтральны, то финал для героев будет регрессирующим.

### **3.2.5. Предметное время**

Показ предметного времени в отечественных антиутопиях кажется, с одной стороны, наименее проблемным аспектом в хронологическом вопросе. Действие, происходящее в самом ближайшем будущем, позволяет не отвлекаться на создание вещей, связанных с неизвестными технологиями, или на необычный внешний вид персонажей. Предметный мир произведения вполне можно соорудить при помощи привычных и доступных объектов. Влияние особенностей антиутопичной части сюжета на предметный мир заметно, например, у Г. Уэллса в сценарии картины «Облик грядущего»: «Нигде не видно новых вещей, потому

что промышленная жизнь в застое»<sup>107</sup>. С другой стороны, именно на знакомые зрителю образы может лечь дополнительная нагрузка при создании дополнительных художественных смыслов в кадре.

У Лопушанского, Швейцера и Сокурова вещи, окружающие героев, ничем не примечательны с точки зрения временной датировки. Хотя разница во времени просмотра и их может наделить дополнительными смыслами. Так печатная машинка Малянова для зрителя XXI века выглядит анахронизмом, но он согласуется с необычными научными интересами героя, так же уходящими в прошлое.

В некоторых случаях предметный ансамбль нужен для создания определенных социальных аллюзий. Многочисленные безделушки, фотографии, заполнение мебелью тесной квартирке мистера Мак-Кинли – признак мещанского сознания главного героя. Его мечты о счастье очень вещественны, конкретны – и совершенно обыденны. В такой обстановке нет ничего, что могло бы подтолкнуть персонажа к высоким стремлениям и героическим поступкам. Однако именно такой интерьер согласуется с мотивами поступков этого героя.

У Лопушанского стандартность предметного мира зачастую вступает в противоречие с необычностью сюжета, подчеркивает его конфликтную суть. Вещи не исполняют своих привычных функций – или в них отпала надобность, как в «Письмах...», или они меняют свое предназначение, как в «Посетителе музея». Вещи, сделанные людьми для людей, с угасанием человеческой цивилизации сами дегуманизируются. В «Письмах...» зритель начинает замечать предметные алогизмы, например, фигуру врача с автоматом в одном из бункеров. Это бытовой уровень дискомфорта, фиксируемый на визуальном уровне, как будто отмечающий, что некие вещи находятся не на своём месте.

В «Посетителе музея» двумя главными предметными точками могли бы быть мировая Свалка и Музей – места, по определению состоящие из разнообразных вещей, но с противоположными целями по их выбору и хранению.

---

<sup>107</sup> Уэллс Г. Облик грядущего //Собрание сочинений в 15 т. Т. 13. М., Правда, 1964. С. 433.



Но для этого потребовалось бы эти скопления как-то детализировать. Однако на экране они более чем условны. На Свалке с трудом выхватываются взглядом и опознаются конкретные предметы – самые простые бытовые вещи. Они сродни всем тем объектам, которые позже герой наблюдает у своих временных хозяев: у путевого зрителя и у семьи управляющей. Это символические горы «хлама», вещи своего времени, у которых нет дополнительных моральных привязок. А то, что они до поры до времени в нетронутом виде существуют в жилищах людей, не мешает им быть источниками, за счет которых в будущем пополнится Свалка.

Но это хотя бы видимое собрание вещей, а вот чем наполнен Музей, зритель может только догадываться. Никто из персонажей не дает точного описания того, что же там хранится. «Тайны» и свидетельства «истории» – очень расплывчатые определения. Выбранное Лопушанским визуальное «умолчание» позволяет ему избежать привязок к определенным культурным и идеологическим ориентирам и выстраивать предметное время умозрительно и от противного.

Противопоставление материального и духовного миров, возможно, в фильме несколько прямолинейное. Но и в таком виде предметное время «Посетителя музея» соотносится с идеологическим временем картины, подкрепляя его философско-религиозные обоснования.

Но предметы могут быть и просто предметами, пусть и не широко показанной, но частью общей картины дистопического мира, как это происходит у Викторова. Если в первой серии «Через тернии...» предметное время представлено довольно подробно, пусть и достаточно архаично, то во второй серии предметность сведена к минимуму. Жизнь Дессы, ушедшая под землю, как и в «Бегстве мистера Мак-Кинли», дана не просто без ярких подробностей, но максимально условно и по отношению к земной части действия, и к каким-либо хронологическим определениям. Даже маски, которые носят большинство дессанцев, лишь формально функциональны (Нийя объясняет их массовость тем, что людям есть, что скрывать, – возможно, предполагаются физические увечья, появившиеся из-за плохой экологии).

Да, еще в первой серии были видны ограничения визуального потенциала съемочной группы. Во второй серии есть более разработанные скафандры участников земной экспедиции на Дессу, модель исследовательского вездехода и самая запоминающаяся фантастическая деталь – движущаяся и всепожирающая протоплазма. Но одновременно на экране отсутствуют мелкие детали, которые могли бы объемнее показать зрителям погибающий мир Дессы. Сцены в фильме призваны воссоздать общую запугивающую землян атмосферу гибнущей цивилизации. Как, например, встреча прилетевшей экспедиции «оркестром» Дессы – людьми в устаревших противогазах и длинных плащах, расположившихся рядом с граммофонами. Обезличивание, дополняемое зловещей музыкой, действительно дисгармонирует с аналогичной сценой первого контакта землян с Ниейй. Но граммофоны – это явный анахронизм и для сюжетного времени фильма, и для зрителя, признак деградации десссиан.

Самый насыщенный вещами видеоряд – в «Трудно быть богом». Критики отмечали «переполненность» декораций<sup>108</sup>, настолько плотное заполнение мизансцен, что крупные планы иногда заслоняют объектив<sup>109</sup>. Многочисленность предметов, однако, не мешает смысловому считыванию и безошибочному определению времени происходящего как европейского классического средневековья. Метод Германа по передаче духа времени, опробованный им на других картинах, срабатывает и в этом случае.

Создание вещественного будущего требует умозрительного представления о новых технологиях, о новых социальных связях и т.п. Предметы необязательно должны выглядеть вычурно, но что-то в них должно опознаваться как инаковость. Такой же подход Герман применяет и к созданию обстановки прошлого. Это не просто исключение из среды атрибутов современности, но и привнесение в кадр своеобразных деталей, от колодок для рабов до разнообразной уличной ветоши,

<sup>108</sup> Weissberg J. Film Review: “Hard to Be a God”. 11/22/2013, Variety. URL: <https://variety.com/2013/film/festivals/rome-film-review-hard-to-be-a-god-1200871096/> (обращение – 24.10.2021).

<sup>109</sup> Young N. Why A Visionary Work Over a Decade In the Making Has Dominated the Rotterdam Film Festival. 01/29/2014, IndieWire. URL: <https://www.indiewire.com/2014/01/why-a-visionary-work-over-a-decade-in-the-making-has-dominated-the-rotterdam-film-festival-30659/> (обращение – 24.10.2021).

применение которой и не определишь с первого взгляда. В этой предметной толчее даже теряется то, что могло бы выдать в герое чужака, – вещи, принадлежащие не арканарскому Румате, а земному Антону (визор и саксофон). Они стилизованы настолько, что сливаются с арканарской обстановкой и только смена художественных приемов (появление необычного изображения и звука) помогают зрителю расшифровать их назначение.

Экранный Румата окружен вещами даже больше, чем мистер Мак-Кинли, он буквально задушен ими. Внести туда что-то новое или, тем более, противопоставить этому миру герой не в силах. Вещи – не обрамление, а воплощение мира Арканара и средневековое «мещанство» поглощает героя даже раньше, чем это делает цепь событий с его сознанием.

В дистопиях предметный мир создается практически целиком из того, что известно и приемлемо во времена создания фильма или же берется из хорошо известного прошлого. Предметное время почти полностью синхронизируется с историческим временем дистопий и создаёт дополнительный контекст для идеологической составляющей произведений.

### **3.2.6. Эстетическое время**

Последний вид времени с разной силой проявляет себя в антиутопиях на протяжении нескольких десятилетий. В более ранних работах («Бегстве мистера Мак-Кинли» и «Через тернии к звездам») можно говорить скорее о специфической жанровой эстетике. В случае картины Швейцера происходит включение фильма-предупреждения в цикл советских кинокартин и телевизионных фильмов, критикующих западное общество («Четвертый», «Рафферти» и т.д.), в которых определен не только набор социальных типов, но и их внешний вид – стиль адвоката, бунтаря или служащей. Требовался образ Запада, особый мир, в котором можно было разыграть определенный набор конфликтов.

Картина Викторова обладает типичной эстетикой фантастических фильмов своего периода («Дознание пилота Пиркса», «Приключения Электроника» или «Петля Ориона»), в которых фантастическая визуальная часть связана, как правило, с техническим антуражем, присутствующем в сюжете в большей или меньшей степени.

В этих картинах мы не встретимся со значимыми культурными отсылками. Создатели фильмов не обращаются к какой-либо эпохе или культурному течению за дополнительным обоснованием своих идеологических взглядов. Для данного использования эстетики важнее будет жанровая тождественность, чем аргументация культурных «корней».

По-другому ситуация предстает в дистопиях «перестроечной» эпохи. Эстетическое время у Лопушанского и Сокурова находится под влиянием тех трансформаций, которые начинают происходить в отечественном кинематографе после V съезда союза кинематографистов. Для эстетики главным изменением стало массовое обращение к «черному реализму» или «чернухе».

Обращение к негативным, а потому скрываемым сторонам жизни происходило в культуре и прежде. И его отчасти можно назвать ответной реакцией на утопизм, присущий социалистическому реализму. Так воспринималась, к примеру, «новая волна» в Югославии, получившая название «черной волны», и следовавшие ей авторы обвинялись в том, что поддались влиянию враждебной империалистической идеологии<sup>110</sup>.

В Советском Союзе 1980-х обращение к неудобным темам и героям стало возможно благодаря, в первую очередь, «гласности». Этот процесс шел изнутри общества, и объяснять его внешним влиянием было бы неразумно. Авторское приглашение к рассмотрению новых тем и героев происходило сразу в нескольких видах искусства. Литературовед М. Липовецкий дает подробную расшифровку неакадемическому термину «чернуха»: «...в первые годы “гласности”, этот ярлык был наклеен на широкий фронт неонатуралистической

---

<sup>110</sup> Мереник Л. Югославский опыт, или Что случилось с социалистическим реализмом? Художественный журнал, июль 1998. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/22/merenik/> (обращение – 20.10.2021)

прозы, раскрывшей читателю глаза на существование бомжей, проституток, лимиты, армейской дедовщины, тюремных ужасов и многих других социальных явлений»<sup>111</sup>. Специфика явления состояла в том, что читатель в целом знал о существовании подобных феноменов, так как время от времени встречался с ними в обыденной жизни. Однако это знание было запрещенным и неразглашаемым. А вот после публикации «чернушного» произведения (и не в самиздате, а солидном журнале) представление об этих сторонах жизни приобретало законность. Новый подход потребовался для того, чтобы включить замалчиваемые общественные явления в культурную среду.

Что же касается появления «чернухи» в кинематографе, то искусствовед Т. Москвина-Яценко считает, что всё дело – в желании отразить изменения морально-этического уровня, происходившие в обществе в этот период: «"Черный реализм" в эту эпоху был закономерен... В ситуации кризиса советский человек оказывался непривлекательным, порой отвратительным. Он не выдержал открывшихся соблазнов свободы и не смог устоять перед ответственностью... Жажда свобод оборачивалась насилием и жаждой наживы»<sup>112</sup>.

В советском кинематографе появились игровые и документальные фильмы с новой востребованной тематикой. Слом прежних стереотипов происходил через обращение к неудобным персонажам (пусть они и присутствовали на экране в пассивной роли) – это психически больные люди в «Посетителе музея» и «Днях затмения», травмированные дети в «Письмах мертвого человека».

Влияние не ограничивалось только тематической областью, оно затронуло и визуальную составляющую, проникая в самые разные жанры. Началось визуальное отхождение от прежних представлений о «норме». В изображении происходит стирание цвета: черно-белое изображение или сепия становятся признаком кинокартин с особым художественным высказыванием – этот прием есть у Германа, Лопушанского и Сокурова. Присутствует вызывающая нагота

<sup>111</sup> Липовецкий М. Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи». Новый мир, №11, 1999. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html) (обращение - 15.10.2021)

<sup>112</sup> Москвина-Яценко Т. Очерки новейшей истории отечественного кино: 90-е и нулевые. М., Бьорк, 2017. С. 51.

персонажей – без эротическо-возвышенной подоплеки, а скорее натуралистичная («Письма...»). В кадре ощущается атмосфера если не распада, то предшествующего ему декаданса.

Во всех этих случаях эстетическое время, во-первых, созвучно времени создания фильма, но не обязательно – историческому времени сюжета; во-вторых, оно согласовывается с контридеологией картин, подчёркивая различными способами тему изменения общества, знакомых и казавшихся незыблемыми систем – культуры, морали, семьи и т.д. Диссонансные элементы могут «авторитетно» объявляться героями новой нормой (госпожа Тешер ратует за наготу, опираясь на «одну научную книгу»; мода на вычурную мужскую обувь пропагандируется на телевидении – неоспоримом источнике информации). Однако авторы картин подходят к ним с прежними представлениями о красоте, с которыми новые образы дисгармонируют. Эстетика «чёрных фильмов» репрезентует новую идеологию и одновременно обличает её.

Кинематографические драмы Алексея Германа 1980-1990-х годов («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталев, машину!») также испытали влияние этих перемен и, возможно, в чем-то их предвосхитили. Режиссер обращался к довольно неприятной социальной группе (криминальным элементам), а также стремился показать быт простых советских граждан без лакировки и условностей, что уже можно было бы считать дискредитацией строя. В «Хрусталев, машину!» добавляется еще и визуальная концентрация на насилии. Все эти элементы повторяются в «Трудно быть богом», что эстетически связывает эту картину с периодом «перестройки» и позволяет видеть в ней продолжение традиций «черного реализма» в отечественном кинематографе.

Но в ней также явно присутствуют и отсылки к другим культурным источникам, соответствующим квазиисторическому времени фильма – к западноевропейскому позднему средневековью. Многие критики отмечали близость композиции и наполнения кадра в этом фильме с картинами Босха или обоих Брейгелей. Но нам кажется, что сходство гораздо шире и касается не только

страшного и апокалиптического, тождественного Босху, или детализированного описания простой городской жизни, близкого Питеру Брейгелю Старшему.

Для визуального решения кинокартины Германа, созданного операторами Владимиром Ильиным и Юрием Клименко, характерна отодвинутая объективная визуальная точка зрения в духе средневековых мастеров. Благодаря черно-белому изображению достигается одинаковая четкость разноплановых фигур в кадре. Философ Хосе Ортега-и-Гассет в своем эссе «О точке зрения в искусстве» замечает, что для художников кватроченто «нет никакой разницы в манере изображения, будь то передний план или задний... По живописным нормам в этих картинах все – первый план, то есть написано как ближайшее»<sup>113</sup>. Этот художественный прием использован и в кадрах дистопии Германа.

То же касается и звука. Невнятица естественных диалогов первоначально кажется эффектом в духе «мамблкор», цель которого – лучше передать неотшлифованную документальность видеоряда. Но, на наш взгляд, эстетически у него совершенно иной источник – в соответствии с изображением и весь звук выводится на «передний план»: и речь главных героев, и переговоры второстепенных персонажей, и сопровождающие действие повседневные звуки, создающие единый аудиовизуальный образ квазисредневекового общества.

Выбор для кинокартины той или иной эстетики (жанровой или периодической) меняется на протяжении десятилетий: для 1970-1980-х характерно обращение к узким стилевым художественным представлениям, для «перестроечного» кино – к общим кинематографическим тенденциям. В отечественных кинодистопиях эстетическое время больше связано с историческим временем, чем с идеологическим.

Подводя итоги исследования временных пластов в отечественных кинодистопиях, следует определить несколько выводов:

– идеологическое время является доминирующим в антиутопиях. В нем заключается главный конфликт произведения. Персонажи – лишь отчасти

---

<sup>113</sup> Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Эстетика. Философия культуры. М., Искусство, 1991. С. 191.

характеры, главное то, что они персонифицируют определенное мировоззрение. И противостояние героев становится не противоборством внутренних качеств, а борьбой враждебных идеологий.

– с идеологическим временем связаны изменения и в других временах. Предметное время становится дополнительным источником образов для идеологического времени. Развитие сюжетного времени приводит его к логическому, а не историческому пути. Преобладает внутренняя точка зрения героя, при которой конфронтация идеологий максимально персонифицирована и выводится на первый план среди других жанровых конфликтов.

– важной становится конкретная авторская позиция по морально-этическим вопросам. Для режиссеров важно не только уловить созвучие проблемам своего времени, но и выразить персональную определенную позицию по мировоззренческим темам.

### **3.3. Пространство в экранной антиутопии**

К пространству антиутопии в кино применимы те же виды, что и к утопическому варианту: нас интересует событийное, экспрессивное и символическое пространство. Но при рассмотрении аналогичных аспектов каждого из видов (масштаб пространства или его экологичность) надо понимать, как в нем проявляется специфика отрицательной утопии. Если авторы не признают правил утопии, то следует обозначить, что они предлагают вместо них: то же правило, но со знаком минус, или совершенно иную альтернативу, лишенную оценочных коннотаций?

#### **3.3.1. Событийное пространство**



На первый взгляд, масштаб событийного пространства в советских антиутопиях весьма многообразен: от целой планеты (Десса в фильме Викторова) до провинциального поселка на краю державы (у Сокурова). Но вариативность эта мнимая: на Дессе события в итоге разворачиваются в ограниченном числе локаций – в нескольких зданиях столицы планеты и в ландшафте вокруг нее. Мы снова имеем дело с экранными ограничениями сценария, который изначально предусматривал планетарную панораму: «Он летит низко над планетой: видны брошенные поселки, превратившаяся в бурую пыль земля, черные от нефти берега почти высохших водоемов... И все это просматривается сквозь странную желтоватую атмосферу, что придает пейзажу мрачную призрачность»<sup>114</sup>. Вместо этого пространного описания на экране мы получаем крайнее обобщенное и визуально деформированное изображение некой пустынной местности. Так что фактически в каждом из изучаемых нами фильмов мы имеем дело с крайне небольшим островком цивилизации.

Как правило, эти места с трудом поддаются определению, кроме тех случаев, когда они заранее поименованы авторами: Десса и Арканар. В других картинах нет никакой географической конкретики: режиссёры добавляют некоторые атрибуты, чтобы можно было сказать, что сюжет разворачивается где-то в Западной Европе (где же еще могут быть пасторы и дикие телевизионные моды) или где-то на окраине Советского Союза (с историческими следами переселения народов), однако на этом конкретика заканчивается.

В «Письмах мертвого человека» затруднительность определения места действия создается при помощи черно-белого изображения и добавочного сознательного заполнения кадра визуальными «помехами» – развалинами (здания потеряли первоначальный облик и свое предназначение), повседневным состоянием непогоды (туман «ядерной зимы»). Затруднённая видимость обыграна и на сюжетном уровне: для персонажей обязательны защитные и обезличивающие противогазы на улице (такая же необходимость возникает и у населения Дессы).

---

<sup>114</sup> Булычёв К., Викторов Р. Ук. соч. С. 310.

Такое же экранное искажение, которое Ф.Джеймисон называет «патологией визуального», есть в «Днях затмения»: «Пыль, что проникает через поры всего, что сломано, ...присоединяется к желтому фильтру объектива, для того чтобы трансформировать сам видимый мир, чью физическую реальность фильм обещал спасти, в неокрашенное деревянное изделие, осязаемо растворяющееся во времени на ваших глазах»<sup>115</sup>. Аномально жаркое ленинградское лето из повести Стругацких трансформируется в постоянный и привычный туркменский климат, который, кроме реального событийного смысла, приобретает и дополнительную образную нагрузку. И герои соответствуют пространству: если в повести представители иного воспринимаются также аномально, как странные гости, взламывающие привычный мир главных персонажей, то в фильме, они хоть и неожиданны, но кажутся привычными именно для этой зоны действия.

Если в утопии каждое пространство, каким бы масштабным оно не было, является центром, то в антиутопии, напротив, всё децентрализовано. Так, в «Посетителе музея» сюжетные пространства связаны между собой лишь перемещениями героя, но не каким-либо политическим или культурным центром. И, как уже отмечалось, в «Днях затмения» действие перенесено, по сравнению с повестью, из центра страны на окраину.

Хотя административный принцип тоже важен, но значение имеет еще и устройство внутренних взаимосвязей в конкретном месте, степень их прочности и логичности. Сразу в прологе «Дней затмения» обозначается структура фильма: наблюдается некий объект, состоящий из непересекающихся друг с другом слоёв. По-иному их ещё можно назвать кругами – на такое обозначение наталкивает и музыкальное сопровождение, вальсовая мелодия созданная Юрием Ханом, подразумевающая полный оборот во время исполнения, замкнутость.

Идея разобщённости внутри общества, несвязности его элементов друг с другом на момент съёмок фильма противоречит общепринятой в советское время теории исторического материализма, согласно которой социальная система

---

<sup>115</sup> Jameson F. P. The geopolitical aesthetic: Cinema and space in the world system. BFI Publishing, London, 1995. P. 93.

выстраивается и развивается благодаря различным типам конкретных взаимодействий между частями базиса и надстройки. Однако при просмотре создается впечатление, что в фильме подобная связь принципиально отсутствует и в драматургии, базирующейся на самостоятельности эпизодов, и в выразительных средствах кадров. Показательно даже музыкальное сопровождение, которое не участвует именно в со-провождении того, что изображается на экране, а становится отдельным, объективно равнодушным к персонажам пластом бытия. Из-за этого безучастия звуки вторгаются в кадр внезапно: из многочисленных радиоточек, из событий, остающихся за кадром (свадьба во дворе, разговоры соседей, укачивание ребёнка), и не оказывают воздействие на основное повествование.

Дедраматизированное описание действительности со случайными, якобы немотивированными бытовыми вставками даёт понять зрителю, что каждый показанный на экране человек существует в своём круге, в своём обособленном пространстве: больные психбольницы, появляющиеся в прологе; случайно выхваченная камерой женщина, совершающая намаз; главный герой; люди из его окружения; участники музыкального конкурса. Если, применяя монтаж, можно создавать единое пространство из разных локаций (известный «географический эксперимент» Кулешова), то можно с его же помощью и разобщить места, изначально находящиеся в одной локации. Разрозненность пространственных кусков в «Днях затмения» достигается различными средствами: сменой ракурсов и планов, выбором различных несвязных между собою людей для документирования. Благодаря этому, создаётся впечатление, что катастрофа разобщения происходит здесь и сейчас: советский социум, который должен был стать удачным утопическим экспериментом, на глазах зрителя превращается в нестабильную распадающуюся систему.

Отрицание пространственного единства возможно и по иным идеологическим мотивам. Мистер Мак-Кинли и Сэм Боулдер – представители разных миров, что подчёркивается, в том числе пространством их жилищ.

Стремление мистера Мак-Кинли пробраться в сальваторий – это желание попасть в пространство, где по условиям сна и пробуждения все окажутся равны. Это схоже с представлениями о рае. Подобная аналогия подчёркивается дополнительным облагораживанием входа в сальваторий – это единственное место в картине, где можно видеть живую природу (полностью вытесненную из городских условий). Но подобное единение авторами фильма осуждается, и общее пространство после пробуждения героя оборачивается бескрайней однообразной безжизненной пустыней.

Кроме указанных форм разобщения, в экранной антиутопии в одной локации могут наблюдаться одновременно несколько микросоциумов, живущих по отдельным правилам (как в «Посетителе музея»: отдельно мир разумных хозяев и мир умалишенных слуг). Разграничение может проходить по самым разным признакам: биологическим («Посетитель музея»), идеологическим (разные взгляды присущи разным компаниям в «Письмах мертвого человека» и «Днях затмения»), социальным (условия для бедных и богатых дессанцев в «Через тернии к звездам»). Общими в этих пространствах являются только условия существования, но, даже если они и не стремятся к полной автономии, то стараются всячески сохранить свою обособленность: у каждой из групп есть своя комната, кабинет или другое личное пространство, в котором нахождение чужака возможно только в особом случае (например, смерть Анны в «Письмах...» или приём посетителей Туранчоксом на Дессе).

Иногда действие происходит в столице антиутопического мира, которая по определению должна являться географическим, экономическим и культурным центром области, как на Дессе или в Арканаре. Но даже в этих случаях «города» представлены сюжетными центрами, а не истинно пространственными: в них сконцентрированы места, связанные с динамикой передвижения героев, а не с реальными государственными функциями.

Ограничение экранных пространств ставит так же вопрос о возможностях и способах пересечения границ пространства антиутопии. Выход за их пределы, как

правило, невозможен или крайне затруднен, как если бы пространство обладало собственной физической силой, собственным центром тяжести, преодолеть влияние которого можно лишь применив невероятное усилие. В визуальном решении кадра этот принцип не находит отражения, а вот в сюжетных действиях мы с ним сталкиваемся регулярно. Преодоление границ возможно одним способом – через жертвоприношение, символическое или прямое. Мистер Мак-Кинли жертвует мечтой о счастливой семейной жизни и переходит в другой мир через обряд сна-смерти. Но, пройдя это испытание и разочаровавшись в полученном, из нового отнюдь не дивного мира он возвращается схожим образом: проснувшись и принеся в жертву своё стремление к физической безопасности. Похожие по символичности действия приходится выполнять и Вечеровскому в «Днях затмения»: отказываться от исследований, друзей и всей привычной жизни и покидать знакомый мир, пересекая некое пограничное водное пространство. Переправа, пусть и обставленная совершенно реалистически, в контексте фильма ассоциируется с древними представлениями о водной переправе в иной мир.

У Лопушанского герои приходят к самопожертвованию. Финальный монолог Посетителя музея вполне мог бы звучать, может быть, без такого надрыва, из уст профессора Ларсена: «Услышь меня, господи! Не за себя прошу, молю тебя! Выпусти их отсюда!.. Зачем им жизнью мучиться?! Дай им умереть! Выпусти их отсюда и отпусти с миром!» Осознание физических и нравственных пределов, приводит к поиску внутренних резервов для преодоления, прорыва. Однако одного альтруизма недостаточно и самопожертвование ничего не гарантирует для тех, кто получил возможность «вырваться за границы».

И два противоположных решения в фильмах Викторова и Германа. На Дессе силы самопожертвования Надежды и последующего духовного вознесения Нийи достаточно, чтобы уничтожить предыдущие губительные законы существования мира и переустроить, очистить его. На Арканаре, напротив, зритель становится свидетелем коллапса: разрушительное влияние какотопии таково, что земной прогрессор Румата полностью разуверятся в успехе своей

миссии и по своим действиям становится похож на аборигенов. Отказ от самопожертвования приводит к расчеловечиванию – если мерить по земной моральной системе координат.

Общий для всех фильмов-антиутопий, пусть и выраженный в разной степени, мотив жертвенности определяет взаимодействие героев с событийным пространством. Возможность перехода физической границы связана с пересечением внутренних идеальных рубежей, с выбором моральной стороны. Заметим, что в литературных первоисточниках этот мотив не наблюдается: так, в эпилоге «Трудно быть богом» Стругацких Антон-Румата с признаками посттравматического стрессового расстройства спокойно обнаруживается на Земле. Его переход к насилию не осуждается друзьями, и они предпринимают попытки его лечения. Так становится заметно, что при схожих жанровых предпосылках в кино складывается отличная от литературы система взаимосвязи персонажей и хронотопа.

Затруднение перемещения внутри пространства имеет несколько функций. Оно может быть частью драматизации сюжета, введенной для того, чтобы создавать препятствия на пути героя. В процессе их преодоления раскрываются мотивы поступков персонажа (как в «Бегстве мистера Мак-Кинли» и «Письмах мертвого человека»). Бегство Мак-Кинли, кроме того что это эскапизм, – это также череда попыток добраться всеми правдами и неправдами в спасительный сальваторий. Путь к нему не может быть для героя прямым, с одной стороны, из-за совершенно реалистичной предпосылки – принадлежности героя к среднему классу со стабильным, но всё же невысоким уровнем доходов. С другой стороны, разнообразные встречи героя после изгнания его из желанного места становятся ответами на моральные вопросы: не только о причинах побега персонажа, но и о том, какую цену он готов заплатить за исход.

В «Письмах...» ограничения передвижения – это системная часть нового мира, но жанровая, а не сюжетная, поскольку действием картины данное сдерживание никак не объясняется. Эти лимиты характеризуют именно

пространство антиутопии как антоним пространства утопии – отрицательный признак, работающий в качестве остранения для привычных признаков утопии (здесь в качестве утопии выступает обыденное пространство, о функционировании которого зритель не будет задумываться вплоть до момента нарушения обыденности – или помещения героя фильма в чрезвычайную обстановку).

Другим пространственным отличием отечественной кинематографической антиутопии становится отказ от локализации в физическом пространстве островков счастья – утопических, идеологических оазисов. Как мы отмечали при анализе времён в антиутопиях, высокий образец духовности в фильмах практически не связывается с предметным миром и остается в нематериальной области идей, воспоминаний, образов. А если и присутствует, как комната мистера Мак-Кинли, то изображается в ироничном стиле, принижающем и обесценивающим ее значимость для зрителя. А воспоминания о мирном прошлом Ларсена (сцена в саду с семьей), даже в сценарии обозначенные всего лишь как «короткий сон», в окончательную реализацию сюжета не вошли.

И еще одной важной гранью сюжетного пространства становится его экологическая характеристика. Если в положительной утопии гармоничное состояние природы соотносится с таким же уравновешенным состоянием общества, то в отрицательной утопии оно сопоставляется с общественным дисбалансом.

Экологическая катастрофа (ее свершение или предощущение) может стать одной из возможных тем фильма-предупреждения. Причины возникновения катастрофы могут быть различны по своему характеру: политические (катастрофа как результат ядерной войны в «Письмах мертвого человека» или «Бегстве мистера Мак-Кинли»), социальные (приведшие к появлению свалки в «Посетителе музея»), экономические (исчерпание природных ресурсов из-за негармоничного развития общества потребления как во второй серии «Через тернии к звездам»). Последствиями являются либо полная гибель экосистемы,

либо ее значительное нарушение. Тотальная гибель живых организмов и разрушение среды их обитания связаны с таким негативным феноменом как ядерная зима («Письма мертвого человека»). Частичное нарушение экосистемы может привести к невозможности жить на земле, в результате чего люди переселяются в подземные убежища («Бегство мистера Мак-Кинли», «Через тернии к звездам»). Или же жизнь продолжается на поверхности, но сопряжена с тяжелыми генетическими изменениями («Посетитель музея»).

Эти глобальные явления представляют собой не чистую художественную выдумку, добавленную в сценарий исключительно ради усиления драматизации. Как раз в 1980-е годы, когда в советском кинематографе усилился интерес к отрицательным утопиям, учёные начали изучать возможность возникновения ядерной зимы (впервые она была предсказана Г. Голицыным в СССР и К. Саганом в США<sup>116</sup>).

В это же время в советских СМИ и культуре активно обсуждаются экологические проблемы, связанные с деятельностью человека в этой стране, впервые возникшие в отечественной литературе 1960-1970-х годов: у В. Распутина («Прощание с Матерой»), В. Астафьева («Царь-рыба»), Ч. Айтматова («Плаха»). В кинематографе поднимаются проблемы обмеления Аральского моря («Компьютерные игры» А. Сидельникова), истребления диких животных («Госпожа Тундра» С. Мирошниченко).

Таким образом, обращение к экологической тематике, выстраивание сюжетов в пространстве с нарушенными по той или иной причине взаимосвязями между живыми организмами и природной средой было злободневно для времени создания большинства антиутопических советских кинокартин. Булычев, рассказывая о съемках «Дессы», пишет: «Когда фильм снимался, у Ричарда возникла мысль: вместо слово "конец" написать: "Все кадры мертвой планеты Десса сняты на Земле сегодня". Жаль, что в Госкино испугались и картина

---

<sup>116</sup> Пархоменко В.П., Тарко А.М. Ядерная зима// Экология и жизнь. 2000. №3. URL: <http://www.ecolife.ru/jornal/ecap/2000-3-1.shtml> (обращение - 31.10.2021).



завершается как принято»<sup>117</sup>. То, что нежелательно для обнародования еще в конце 1970-х, становится возможным десятилетие спустя, в эпоху «перестройки» и «гласности». Как и в случае с использованием некоторых видов времен в отечественных дистопиях, мы имеем дело с близкой связью между фильмом и временем его создания.

Но, кроме хронологической актуальности, есть и другая взаимосвязь. Экология постепенно начинает мыслиться как часть культуры. Отступает противопоставление «природа – культура» или «природа – цивилизация». Если человечество хочет выжить, что означает не только сохранение комфортной среды обитания, но и чистоты человеческого генетического кода, то ему следует перейти в методике воспитания к «экологической культуре» – обеспечению прогресса общества в его единстве с природной средой (по выражению специалиста по социальной экологии Гирусова Э.В.)<sup>118</sup>.

В дистопиях мы видим, к чему может привести отрицание этой культуры. Искалеченное болезненное пространство становится визуальным доказательством того, как побеждает контркультура, относящаяся к природе исключительно прагматически и потребительски. Глобализация процессов, связанных с хищническим отношением к природе, приводит к тому, что гибель экосистемы может стать равносильной гибели цивилизации, этноса и человека.

Однако у контркультуры есть и иное проявление, о котором мы уже упоминали, – общественная контридеология, демонстрирующая себя в идеологическом времени фильма. Но если у контридеологии есть противопоставление в виде иной гуманистической системы ценностей, которую обязательно исповедует кто-нибудь из героев, то у экологической культуры и экологического пространства такого противовеса нет. Лишь на Дессе земные чистильщики на короткий промежуток вызывают голубое небо и чистый летний дождь. Во всех остальных фильмах герои существуют в постоянно враждебном или крайне некомфортном для человеческого организма пространстве.

---

<sup>117</sup> Булычёв К. От автора (предисловие) // Через тернии к звездам. М., АСТ, 2003. С. 234.

<sup>118</sup> Гирусов Э.В. Экологическая культура как высшая форма гуманизма // Философия и общество. 2009. №4. С. 82.

В ухудшающихся природных условиях и регрессирующих общественных отношениях, что является причиной, а что следствием? В отечественной традиции антиутопии всё, что происходит с природой, – это отражение человеческих изменений. И такая парадигма не является порождением жанра дистопии, она возникла в общественном сознании, которое критически осмысливало изменения, происходившие в стране в 1980-е годы. В тех же «Компьютерных играх» инженер М. Антонов, обсуждая проблему Аральского моря, высказывает мысль, что «деградация природы – это есть только проявление деградации человеческой души».

Деградацию именно как процесс во времени, в котором можно выделить причинно-следственную связь между моральными, социальными и экологическими изменениями, мы наблюдаем в «Бегстве мистера Мак-Кинли». Нарастающее социальное отчуждение между властью и имущими и подчиненными, духовенством и паствой приводит к тому, что даже среднестатистические неплохие люди, а главный герой как раз из их категории, вынуждены прибегать к жульничеству, изворотливости и прочим неблагоприятным приемам. Незначительное, казалось бы, поведение одного человека демонстрирует мировосприятие и образ действий всей «западной» цивилизации. И то, что Мак-Кинли после выхода из сальватория оказывается в безжизненной пустыне, становится следствием не только не зависящих от него событий (всё-таки случившейся ядерной войны), но и его личного каждодневного выбора.

Герои других картин уже живут в неблагоприятных обстоятельствах. Момент, когда природа пала жертвой дегуманизации, пройден вне сюжета. Последней каплей для разложения биосферы может стать всё, что угодно: неконтролируемый ядерный запуск или заполнение пространства отходами производства, но критическая масса складывается не из вещественного слоя, а из тяжести духовных изъянов.

Мы вновь имеем дело с важной взаимосвязью духовного и материального, которая выявлялась нами и при анализе художественного времени антиутопии.

Выяснить, насколько глубоки корни этого принципа в культурной русской традиции, не входит в задачи этого исследования. Но мы считаем, что данный принцип действительно является национальной особенностью, который демонстрирует себя в жанре антиутопии. В зарубежных аналогах приняты иные подходы к показу взаимосвязей природы и дистопического общества. Присутствует либо сепарация природного и социального миров, при которой негативные общественные изменения не оказывают никакого отрицательного влияния на окружающую среду («Бегство Логана», «Разрушитель», «Равные»), либо обратная взаимосвязь, когда обстановка определяет поведение индивидуума, экстремальные условия пробуждают в нем звериные качества или, наоборот, заостряют гуманистический подход («Облик грядущего», «Зеленый сойлент»).

И последним фактором, характеризующим сюжетное пространство является социальный, соотношение репрезентации общественного и частного. Здесь кинематограф следует литературному антиутопическому канону и даже превосходит его в стремлении показывать преимущественно частные пространства. В тех случаях, когда общественное присутствует на экране, черты коллективного и публичного в нем стерты: у этого пространства есть свой хозяин и фактически он использует это место как свое жилище, а функции общественного предназначения оказываются в лучшем случае побочными. Так происходит с дворцом короля в «Трудно быть богом», с метеостанцией в «Посетителе музея», с бывшим институтом Глана в «Через тернии к звездам». Места по инерции памяти сохраняют свои общественные названия, но, поддавшись всеобщим центробежным силам, перестают объединять человеческие группы и замыкаются на самих себе. Но и в тех случаях, когда институты по-прежнему остаются институтами, им не удается в полной мере выполнять свои функции и консолидировать сообщество: ни обращение к церкви мистера Мак-Кинли, ни посещение профессором Ларсеном библиотеки не помогают героям в их моральных метаниях, не облегчают поиски объединением (пусть только и умозрительным) с единомышленниками.

Как видно, в антиутопии сюжетное пространство приобретает большую значимость, чем в утопии. Оно во многом подчинено идеологическому времени фильма, приобретает значительную моральную нагрузку. Даже места, незначительные для общего сюжета, содержат в себе важные жанровые признаки: замкнутость, децентрализацию, дисбаланс системы.

### 3.3.2. Экспрессивное пространство

Экспрессивное пространство в антиутопии не связывается с частным пространством. В положительной утопии частное было равно интимному. Оно создавалось иногда даже искусственно, там, где его изначально не могло быть. Интимный локус – наиболее комфортное место для проявления самых искренних позитивных и созидательных эмоций.

Казалось бы, в отрицательной утопии с её преобладанием частного пространства должно быть достаточно места для эмоциональной разрядки. Но отдельное место, в котором обитает или временно оказывается герой, на самом деле не является приватным: герои сталкиваются с уменьшением личных границ или с постоянным их нарушением. Вторжение незваных гостей, которые присутствуют вещественно или дают о себе знать только звуком, – это часто встречающийся мотив в отечественных антиутопиях. В такой ситуации открытое выражение эмоций крайне затруднено, и их сдерживание переходит в постепенное накапливание, которое позже прорывается в ином месте. Однако и здесь возникает вопрос об участии пространства в этом акте: задействовано ли оно и, если да, эмоции какого спектра в нем проявляются?

В фильме Швейцера пространство достаточно нейтрально. Порывы чувств мистера Мак-Кинли проявляются при его взаимодействии с другими персонажами, в диалогах, решающих идейные споры. Крупные планы актеров, выразительность голоса – вот что важно в рамках кадра. А пространство становится лишь антуражем для должного выражения эмоций.

В «Днях затмения» эмоциональный фон также чаще всего невыразителен, кроме эпизодов, требующих демонстрации страха, точнее, его сигнально-ориентационной функции, когда «страх выступает как система сигналов, посредством которой субъект узнает о потребностной значимости происходящего»<sup>119</sup>. Испуг сестры Малянова во время землетрясения или солдата-дезертира проявляется не только в виде физических реакций, но и в особом расположении героев в пространстве. Они оказываются добровольно загнанными в угол. Страх, маркирующий возможное негативное развитие сюжета, лишает их движения, суживая опорное пространство для физических (персональных, сюжетных) возможностей.

Иное дело у Лопушанского и Германа, в картинах которых создаются сложные звукозрительные образы, сопровождающие внутренние переживания героев. Посещение профессором Ларсеном детского отделения бункерного госпиталя – один из примеров. Эта сцена венчает череду воспоминаний профессора о дне ядерного взрыва и представлений его последствий. Пространство госпиталя затемнено и нечетко, как многие части подземных убежищ. Здесь нет каких-то неприятных натуралистичных подробностей. Но есть звук, сопровождающий героя от самого входа – крик боли. Вскоре начинает беззвучно кричать и сам Ларсен, и это – выход долго сдерживаемых напряжения, отчаяния и страха. Заканчивается эпизод обрушением какого-то здания в огне, что равносильно сторанию всего, что было выстроено ранее в душе героя. Пространство олицетворяет внутреннюю катастрофу. И оно в этом случае складывается в «отраженный» художественный образ – специфический кинематографический приём, когда само событие (жертвы взрыва) не показывается, но его воздействие на персонажа передано через «намёки» (в данном случае звуковые)<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> Гуляихин В.Н., Тельнова Н.А. Страх и его социальные функции // Философия социальных коммуникаций. 2010. № 10. С. 51.

<sup>120</sup> Подробнее о приеме см.: Добин Е.С. Поэтика киноискусства. М., Искусство, 1961. С. 88-95.

Более сложные приемы создания экспрессивного пространства в фильме Германа. Чёткость, повышенная контрастность изображения с одной стороны и гипернатурализм с другой стороны помогают его по-особому выстраивать. Переполюющая кадр, не знающая меры грязь, изображение на экране грубых, а то и табуированных в современной культуре мейнстрима предметов и действий, неряшливая одежда персонажей – всё вместе составляет отталкивающий образ квазисредневекового общества. Отталкивающего прежде всего самого Румату. В вводном закадровом комментарии ничего не говорится про эмоциональное отношение героя к планете, на которой он работает. Но, например, эпитеты, используемые в сценарии Германа и Кармалиты, дают месту исключительно уничижительную характеристику: «*Жалкий* домик. Горит костерок. Длинный солдат в серой *нечистой* форме рубит *размалеванные* доски, холсты... Второй солдат повалил последнюю плетенку, обнаружив нутро *нужника* и *помойки*»<sup>121</sup> или «Из-под *порванной* сутаны *неестественно* белым *вываливался* живот. Пристройки, земляной погреб с тяжелой дверью, огромная *протекающая* бочка, даже небольшое брюквенное поле... Казалось, все здесь *провоняло* на века»<sup>122</sup> (курсив мой). Так как всё показываемое на экране подается как взгляд Руматы, то неприглядное изображение, дополненное малопривлекательными звуками, без слов выражает его спектр чувств к окружающей действительности. Неприязнь и брезгливость утвердились в главном герое еще до того, как начинается развитие сюжета. Для авторов не является целью изучение того, как происходил этот эмоциональный процесс, но его результаты нужны в качестве мотива для объяснения поступков персонажа. Негативное восприятие пространства не ограничивается одной сценой и не является эпизодической вспышкой чувств, как у Лопушанского. Оно сохраняется на протяжении всего фильма и становится непростой психологической нагрузкой для аудитории.

<sup>121</sup> Герман А., Кармалита С. Что сказал табачник с Табачной улицы //Что сказал табачник с Табачной улицы и другие киносценарии. СПб., Амфора, Сеанс, 2006. С. 614.

<sup>122</sup> Там же. С. 619.

Как видно, спектр эмоций, поддерживаемый экспрессивным пространством в отечественной антиутопии, больше всего тяготеет к негативным: уныние, разочарование, страх, отвращение. У зрителей формируется представление о связке между жанром дистопии и негативными эмоциями (испытываемыми персонажами фильмов и сопереживающих им зрителей), дополняемыми чувством дискомфорта от переживания этих эмоций. Отрицательную утопию следует воспринимать критически не только разумом, но и чувствами.

### 3.3.3. Символическое пространство

Последний тип пространства – символический. Как мы уже отмечали в анализе утопии, он создается путем повторения определенных мотивов. Присутствие пространственных мотивов в распадающемся децентрализованном пространстве само по себе кажется противоречием, но, возможно, именно оно помогает объединять художественный мир в единую структуру, особенно в ситуации слабо выраженной фабулы.

В «Бегстве мистера Мак-Кинли», наиболее консервативном произведении с точки зрения драматургии и не особо нуждающемся в символизации, можно найти такой пространственный мотив. Фигуральное бегство героя, его отказ от ответственности и уход от реальности, основываются на его мировоззрении, т.е. нематериальном мире идей, но непосредственно проявляются и в материальном мире в виде постоянного бегства героя, которое присутствует даже в его снах. По тому же принципу привлекает внимание Мак-Кинли реклама оптимистических пилюль: в ней среди прочих близких герою образов (дети и страх смерти) присутствует и образ бегущего человека. В спешке Мак-Кинли покидает церковь, в которой не может найти ответы на свои моральные дилеммы. И, наконец, финальное бегство по выжженной постапокалиптической пустыне будущего. Бегство – не позитивное движение, не преодоление препятствий на пути к какой-то цели, а поспешное удаление от различных фобий. То, что ещё не выражено, –

идея, загнанная героем в область подсознательного, присутствующая в его первом сне, – это и есть настоящий двигатель его действий, первопричиной которых подразумевается разобщённость, меркантильность и прочие негативные тенденции развития западного общества, как они виделись на тот момент.

И важную роль здесь играет пространственное описание через различные визуальные выразительные средства: статичные общие планы улиц и крыш города, чья выверенная холодная геометрия как будто выдавливает человека из пространства. Потом Мак-Кинли оказывается фактически вытолкнут в пустыню с ядерным грибом на горизонте. Повторяется первоначальная сцена бега, но уже со словами отчаяния, признания вины и ответственности. Трансформация пространства соответствует изменениям персонажа, и пограничная природная форма соотносится с состоянием крайнего отчаяния и отрезвления главного героя.

Можно заметить, что в картине Швейцера мотив движения похож на мотивы и символы пространства в утопии: движение героя прекращается, когда он достигает внутренней гармонии и принимает окончательное решение в моральной борьбе. Но в положительной утопии это подразумевало совпадение героя с ритмом большого социума и принятие в общую утопическую группу. В «Бегстве мистера Мак-Кинли» это также означает формирование квазиутопического крайне ограниченного пространства.

Иной тип объединяющего движения, формирующего символическое пространство, мы находим в «Днях затмения». Здесь можно выделить символический мотив, парадоксальным образом визуализированный, но не материализующийся в конкретном персонаже. Скорее можно говорить о почти символическом образе постоянно перемещающегося свидетеля, фиксирующего события, но не дающего им морально-этической оценки. Это некий наблюдатель, которому интересен Малянов и город, выбранный им для обитания. Для создания этого образа используются различные приёмы: субъективная камера (обзор рабочего стола героя), необычный ракурс с острого угла сверху (в первом посещении дома Вечеровского или в момент обнаружения Маляновым ребёнка),



неподвижная камера, фиксирующая спящий город, который выхвачен непонятным лучом света. Действительно, это такие визуальные точки зрения, которые не совпадают в кадре ни с одной из точек зрения видимых персонажей. Но они настолько активно проявляют себя, что заставляют предположить наличие невидимого, неявленного зрителю, но тем не менее существующего, активно перемещающегося действующего «лица». Например, процесс фокусировки на бумагах, с которыми работает Малянов, – как у живого человеческого глаза, который присматривается к разглядываемым предметам, или как у настраиваемой кем-то или чем-то технической оптики.

Острые верхние ракурсы появляются и тогда, когда Малянов проживает очередную необъяснимую ситуацию (которую можно трактовать как вызов Гомеостатического Мироздания): например, после разговора в морге с умершим Снеговым. Вероятно, перед зрителем фиксируют моменты особого состояния главного героя. Можно предположить, что это тот же наблюдатель, выбирающий удобную для себя и дискомфортную для зрителя позицию.

Есть и еще один повторяющийся пространственный мотив – загнанного в угол персонажа. Любопытно, что чаще там оказываются незваные гости доктора. Буквально впечатанной в стену оказывается собака Вечеровского. Таким же пойманным в углу мог бы оказаться и сам Малянов – в сцене в морге, но когда камера выбирает эту позицию, то протагониста там уже нет. Возможно, здесь мы имеем дело с разделением персонажей на группы в зависимости от того, как они взаимодействуют с пространством: подчиняются обстоятельствам (гости) или обладают силой и свободой воли (исследователи).

Внешнее движение невидимого наблюдателя, создающее дистанцию между аудиторией и произведением, становится всеохватным для социума периода распада. Оно – единственное, что соединяет между собой обособленные социальные, этнические, психологические и другие непересекающиеся круги, в которых обитают персонажи фильма и задокументированные статисты.

С похожим приемом – использованием позиции наблюдателя – мы сталкиваемся и у Германа, с той лишь разницей, что позиция свидетеля не скрывается. С одной стороны, наблюдатель, очевидно, – сам Румата: и по своим исследовательским функциям, и как носитель записывающего (и передающего) устройства, замаскированного под украшение на голове. Полупрозрачное каше в некоторых кадрах как раз и призвано передать «взгляд» той камеры, которая открыто заявлена в сюжете. Но, с другой стороны, есть и многочисленные изображения, которые выглядят как отсылки к «субъективной» камере, но Румате явно не принадлежат. Если учитывать постоянные оглядывания и переспрашивания героя, как будто слышащего чью-то речь, то кажется, что действительно существует еще один созерцатель. И это даже не зрители – слишком узок, целенаправлен угол зрения. Аудитория в этом случае выполняет функцию наблюдателя за наблюдателем. Объединяет зрителей и неведомую третью сторону невозможность вмешательства в происходящее на экране. Эффект «постороннего» наблюдения оправдывает наличие на экране многочисленных внефабульных сцен каждодневной арканарской жизни, общества какотопии. Взгляд, выхватывающий по большей части неприглядные и даже отталкивающие явления, по меркам современного человека и персонажа мира Полдня, принадлежит кому-то или чему-то, кто знает все прегрешения этого мира, но никак не действует. Есть только пассивная позиция, но нет ни наказания, ни поощрения. Что вполне соответствует видению образа «бога» в представлении самого Руматы, раскрываемого в его диалоге с Будахом («сердце мое полно жалости... я не могу этого сделать»). То, что в итоге он совершает насильственное действие (теряет «божественное» или гуманистическое сочувствие), и приводит к тому, что он остается в этом пространстве, не возвращаясь на Землю и не получая права слиться со сторонним наблюдателем.

Символичным у Германа пространство становится и в кадре, и за кадром. Первое – конкретное, предметное, с определенными эмоциональными, культурными и историческими ассоциациями – обозначает финальную стадию

социального регресса. Совершенно не обязательно вдаваться в подробности деградации общественных отношений, достаточно увидеть всеобщую грязь, убогость и обезображенность. По сути, это пространство господствующей контридеологии, которой напрасно противостоят земные прогрессоры. Второе пространство – не вещественное и заявляет о себе только позицией наблюдателя – символизирует недостижимое для героя социальное и духовное состояние. Скорее, это идеальное утопическое пространство, не равносильное пространству зрителя, в котором всегда можно найти признаки энтропии и дисгармонии.

У Швейцера символичность пространства обозначена сразу: в противопоставлении городского пейзажа и персонажа, в выделении пустынной локации из привычного урбанистического облика. Образ нежилой местности появляется несколько раз на протяжении фильма и поддерживается постоянным бегством героя, это два взаимосвязанных элемента.

У Сокурова и Германа символичность пространства складывается постепенно. У зрителя есть выбор: трактовать ее самым обыденным образом, как присутствие необычных элементов (тех же ракурсов), чья оригинальность обоснована выбором жанра, или принять символическое пространство, предстающее в виде одного из действующих лиц, относительно автономного по отношению к главным персонажам.

В символическом пространстве антиутопии реализуется система мотивов, через которые раскрываются причины поступков героев. В этом плане оно выглядит настолько же целостным, как и символическое пространство утопии. Однако, как и экспрессивное пространство, оно концентрирует в себе проявление негативных настроений, преимущественно отторжения.

В целом, функции художественного пространства в отечественной антиутопии согласуются с основными характеристиками жанра: дисгармоничностью и децентричностью. При этом обнаруживается взаимосвязь с идеологическим временем фильма, особенно с его контридеологической частью. Специфические границы пространства, невозможность или крайняя

затрудненность их преодоления меньше всего зависят от обыденных свойств локуса. Они соотносятся с моральными и духовными поисками героев и зачастую предполагают выход за рамки экранного пространства в некое идеальное представление.

## Заключение

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 жанра как хронотоп.

Значение хронотопа в киноутопии существенно из-за зависимости данного жанра от определения временных и пространственных границ, задающих не только систему художественных образов (изолированный остров или мир далекого будущего), но и философскую концепцию произведения (отдаленность позволяет сделать мировоззренческий скачок и представить альтернативу общественного развития). Основные характеристики хронотопа как положительной, так и отрицательной киноутопии были взяты из литературы. Однако кинематографу не потребовалось проходить путь от пространственной утопии к временной. Локальные границы в советской утопии были важны только для демонстрации отрицательных социальных примеров. Гораздо важнее стала хронологическая дистанция между реальным и художественным мирами, между видением социализма из настоящего и предвидением коммунизма будущего.

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 как для определенного фильма, так 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.

Мы выделили шесть значимых для киноутопии временных слоёв, однако их количество может быть и 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 кинодистопиях важным становится противостояние идеологического и контридеологического времен. Оно созвучно борьбе массового и единичного, конформистского и бунтарского. Для показательного противопоставлений 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).

Решение проблемы киновоплощения временной составляющей хронотопа положительной киноутопии не сводится только к поверхностному пониманию того, что действие должно происходить в будущем. Формирование этой сложной временной структуры произведения происходит на всех стадиях производства, от написания сценария до финальной стадии монтажа и затрагивает не только сюжетные линии, но и работу оператора и художника-постановщика. Изучение вертикального времени завершеного утопического фильма позволяет исследователям точнее определить жанровую принадлежность картины и степень

ее воздействия на зрителя, в зависимости от соблюдения или игнорирования его составных элементов.

Построению пространства в советских киноутопиях, как правило, было уделено меньше внимания, в том числе по экономическим причинам. Но даже в предоставленных условных рамках событийное пространство работает на подчёркивание специфики жанра (планетарность – в утопии, ограниченность – в антиутопии; гармония с природой – против экологической катастрофы). Событийное пространство дополняется и взаимодействует с пространством экспрессивным, через особое построение которого транслируется набор эмоций, который, очевидно, должен связываться у зрителя с представлениями о мире положительной утопии (положительные эмоции) и антиутопии (отрицательные). Многократное закрепление этой эмоциональной связи создает для зрителя односторонний, но и одновременно легко узнаваемый образ.

Символическое пространство используется разными режиссёрами для создания самостоятельных художественных образов, соотносящихся с идеей каждой конкретной картины. Эти образы не поддаются обобщению, поскольку больше связаны с индивидуальным взглядом художника на понимание утопии и антиутопии, чем с общими жанровыми представлениями.

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 основном, в англоязычной среде), с последующим выявлением более общих закономерностей их создания.

## Библиография

1. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
2. Аинса, Ф. Реконструкция утопии / Ф. Аинса. – М.: Наследие, 1999. – 207 с.
3. Базен, А. Что такое кино / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
4. Бахтин, М. Эпос и роман / М. Бахтин. – М.: Азбука, 2000. – 304 с.
5. Блох, Э. Принцип надежды / Э. Блох // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – С. 49-78.
6. Брандис, Е., Дмитриевский, В. Тема «предупреждения» в научной фантастике / Е. Брандис, В. Дмитриевский // Вахта «Арамиса». – Л.: Лениздат, 1967. – С. 440-471.
7. Бритиков, А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман / А.Ф. Бритиков. – Л.: Наука, 1970. – 448 с.
8. Булычёв, К. От автора (предисловие) / К. Булычёв // Через тернии к звездам. – М.: АСТ, 2003. – С. 211-239.
9. Булычёв, К., Викторов, Р. Через тернии к звездам. Литературный сценарий двухсерийного фильма / К. Булычёв, Р. Викторов // Через тернии к звездам. – М.: АСТ, 2003. – С. 240-347.
10. Герман, А., Кармалита, С. Что сказал табачник с Табачной улицы / А. Герман, С. Кармалита // Что сказал табачник с Табачной улицы и другие киносценарии. – СПб.: Амфора, Сеанс, 2006. – С. 609-684.
11. Гиросов, Э.В. Экологическая культура как высшая форма гуманизма / Э.В.Гиросов // Философия и общество. – 2009. – №4. – С. 74-92.
12. Горфункель, А.Х. Философия эпохи Возрождения / А. Х. Горфункель. – М.: Высшая школа, 1980. – 368 с.
13. Гращенкова, И. Абрам Роом, Исай Леликов. Между строкой и кадром. На съёмках фильма «Строгий юноша» / И. Гращенкова // Искусство кино. – 1996. – №11. – С. 92-107.



14. Гуляихин, В.Н., Тельнова, Н.А. Страх и его социальные функции / В. Н. Гуляихин, А. Н. Тельнова // *Философия социальных коммуникаций*. – 2010. – №10. – С. 49-55.
15. Деллюк, Л. Фотогения / Л. Деллюк. – М.: Новые веки, 1924. – 164 с.
16. Демин, В. Фильм без интриги / В. Демин. – М.: Искусство, 1966. – 220 с.
17. Джеймисон, Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? / Ф. Джеймисон // *Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей*. – М.: НЛО, 2006. – С. 32-49.
18. Джуварлы, Т. Блеск и нищета «Последнего жулика» / Т. Джуварлы // *Молодёжь Азербайджана*. – 1967. – 25 января.
19. Дивов, О. Выбраковка / О. Дивов. – М.: ЭКСМО, 2004. – 384 с.
20. Добин, Е. С. Поэтика киноискусства / Е. С. Добин. – М.: Искусство, 1961. – 228 с.
21. Дорофеева, Г. Мнимая красота / Г. Дорофеева // *Голос Риги*. – 1967. – 17 февраля.
22. Ефремов, И. Туманность Андромеды / И. Ефремов. – М.: Молодая гвардия, 1958. – 368 с.
23. Ефремов, И. Час Быка / И.Ефремов. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 448 с.
24. Иваницкий, И. Строгий юноша / И. Иваницкий // *Кино-газета*. – 1934. – 22 июля.
25. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: «Советская энциклопедия», 1986. – 640 с.
26. Кичин, В. «Это будет, наверное, в следующий раз...» / В. Кичин // *Вечерний Свердловск*. – 1967. – 2 февраля.
27. Кларк, И.Ф. Фантазии о будущих войнах / И. Ф. Кларк // *Бумажные войны: Военная фантастика 1871-1941 (Фантастическая литература: Исследования и материалы. Том 1)*. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2015. – С. 7-49.
28. Ковтун, Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской

- литературы первой половины XX века) / Е. Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
29. Конт, О. Дух позитивной философии (продолжение) / О. Конт // Развитие личности. – 2009. – №1. – С. 162-184.
30. Кракауэр, З. Природа фильма / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
31. Ланин, Б.А. Анатомия литературной антиутопии / Б.А. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – №5. – С.154-163.
32. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М.: Республика, 1994. – 392 с.
33. Лем, С. Фантастика и футурология. Кн. 2 / С. Лем. – М.: Издательство АСТ, Ермак, 2004. – 672 с.
34. Ленин, В.И. «Задачи союзов молодёжи» // Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодёжи 2 октября 1920 года. // Ленин В.И. ПСС. Том 41. – М.: Издательство политической литературы, 1963. – 298-318 с.
35. Леонов, Л. Бегство мистера Мак-Кинли / Л.Леонов. – М.: Молодая Гвардия, 1983. – 191 с.
36. Липовецкий, М. Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи» / М. Липовецкий // Новый мир. – 1999. – №11.
37. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
38. Лопушанский, К. Диалоги о кино / К. Лопушанский. – СПб.: Алетейя, 2010. – 192 с.
39. Лопушанский, К., Рыбаков, В. На исходе ночи / К. Лопушанский, В. Рыбаков // Киносценарии. – 1985. – №1. – С. 76-104.
40. Лосев, А.Ф., Шестаков, В.П. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1965. – 376 с.
41. Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллинн: «Ээсти Раамат», 1973. – 135 с.

42. Лукашёнков, И. Д. Антиутопия как социокультурный феномен начала XXI века / И.Д. Лукашёнков // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – №4. Том I (Гуманитарные науки). – С. 286-288.
43. Львов, В. «Туманность Андромеды» / В. Львов // Ленинградская правда. – 1968. – 12 мая.
44. Марголит, Е. «Будем считать, что такого фильма никогда не было» / Е. Марголит // Искусство кино. – 1996. – №11. – С. 84-95.
45. Мариевская, Н.Е. Время в кино / Н. Е. Мариевская. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 336 с.
46. Мереник, Л. Югославский опыт, или Что случилось с социалистическим реализмом? / Л. Мереник // Художественный журнал. – №22.
47. Миры братьев Стругацких. Энциклопедия: Том 2. – М.: Издательство АСТ, 1999. – 560 с.
48. Михалевич, А. Притяжение будущего /А. Михалевич // Смена. – 1969. – №11.
49. Мор, Т. Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии / Т. Мор // Утопия. Город Солнца. – М.: Алгоритм, 2014. – С. 40-174.
50. Мортон, А.Л. Английская утопия /А.Л. Мортон. – М.: Иностранная литература, 1956. – 280 с.
51. Москвина-Яценко, Т. В. Очерки новейшей истории отечественного кино: 90-е и нулевые / Т. В. Москвина-Яценко. – М.: Бьорк, 2017. – 578 с.
52. Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. – 343 с.
53. Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2. – М.: Мысль, 2010. – 634 с.
54. О культе личности и его последствиях. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева XX съезду КПСС 25 февраля 1956 г. // Известия ЦК КПСС. – 1989. – №3. – С.128-170.
55. Олеша, Ю. Строгий юноша. Пьеса для кинематографа / Ю. Олеша // Новый мир. – 1934. – №8. – С.66-89.

56. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 186-202.
57. Оруэлл, Дж. 1984 и эссе разных лет / Дж.Оруэлл. – М.: Прогресс, 1989. – 384 с.
58. Панченко, И. Несвоевременный утопист Юрий Олеша / И. Панченко // Новый Журнал. – 2008. – №250.
59. Пархоменко, В.П., Тарко, А.М. Ядерная зима / В. П. Пархоменко, А. М. Тарко // Экология и жизнь. – 2000. – №3.
60. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М.: Художественная литература, 1934. – 719 с.
61. Переслегин, С. «Такоже не знают и пользы своей» / С. Переслегин // Миры братьев Стругацких. Киносценарии. – М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – С. 598-604.
62. Познин, В.Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе / В.Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 9. – 2019. – №1. – С. 93-109.
63. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
64. Программа и устав ВКП(Б). – М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1937. – 64 с.
65. Программа Коммунистической партии Советского Союза. – М.: Госполитиздат, 1961 г. – 144 с.
66. Разлогов, К.Э. Утопии и антиутопии в кинематографе / К. Э. Разлогов // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – №4 (9). – С. 112-115.
67. Розите, И. «В следующий раз» / И. Розите // Советская Латвия. – 1967. – 4 марта.
68. Романов, А. «Последний жулик» / А. Романов // Черноморская здравница. – 1965. – 13 ноября.
69. Русская литературная утопия / Сост. В.П. Шестаков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 320 с.

70. Сазонов, А. Последний жулик / А. Сазонов // Искусство кино. – 1963. – №4. – С.81-91.
71. Свентоховский, А. История утопий. От Античности до конца XIX века / А.Свентоховский. – М.: Либроком, 2012. – 450 с.
72. Стругацкие, А. и Б. День затмения /А. и Б. Стругацкие //Миры братьев Стругацких. Киносценарии. - М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – С. 133-212.
73. Стругацкие, А. и Б. За миллиард лет до конца света. Рукопись, обнаруженная при странных обстоятельствах / А. и Б. Стругацкие // Собр. соч.: в 3 т. – М.: Текст, 1996. – Т. 2. – С.445-556.
74. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. Трудно быть богом; Попытка к бегству; Далекая Радуга: Фантастические романы // А. Стругацкий, Б. Стругацкий.– М.: АСТ, 2000. – С. 15-220.
75. Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному / Б. Н. Стругацкий. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 318 с.
76. Тимофеева, А.В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века: автореф... дис. кан. фил. наук: 10.01.01 / Тимофеева Анастасия Владимировна – М.: РУДН, 1995. – 18 с.
77. Толстой, А. Аэлита / А. Толстой. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1977. – 140 с.
78. Туманность Андромеды // Московская кинонеделя. – 1969. – №23, III.
79. Туровская, М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская. – СПб.: Сеанс, 2019. – 464 с.
80. Туровская, М. Дни затмения, или Мерцающая аритмия / М.Туровская // Сокуров. Части речи. – СПб.: Сеанс, 2006. – С. 101-110.
81. Тынянов, Ю. О сюжете и фабуле в кино / Ю. Тынянов // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. - М.: Академический проект, Альма Матер, 2016. – С. 97-100.

82. Утопия и утопическое мышление / Сост. В. А. Чаликова. – М.: Прогресс, 1991. – 405 с.
83. Уэллс, Г. Облик грядущего / Г. Уэллс // Собр. соч.: в 15 т. – М.: «Правда», 1964. – Т. 13. – С.401-514.
84. Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Составитель Н.Самутина. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 408 с.
85. Ханютин, Ю. Реальность фантастического мира / Ю. Ханютин. – М.: Искусство, 1977. – 304 с.
86. Харитонов, Е.В. «Русское поле» утопий (Россия в зеркале утопий XX века) / Е.В. Харитонов // Если. – 2001. – №6-8.
87. Харитонов, Е.В. Через тернии – к фантастике / Е.В. Харитонов // Если. - 2000. - №2. – С. 155-160.
88. Харитонов, Е.В., Щербак-Жуков, А.В. На экране – Чудо / Е. В. Харитонов, А.В. Щербак-Жуков. – М.: НИИ Киноискусства, Секачев В.Ю., 2003. – 320 с.
89. Чаликова, В.А. Утопия и свобода / В.А. Чаликова. – М.: Весть–ВИМО, 1994. – 184 с.
90. Чанцев, А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х / А.Чанцев // НЛО. – 2007. – №4.
91. Черткова, Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала / Е.Л.Черткова. // Сб. Идеал, утопия и критическая рефлексия. – М.: РОССПЭН, 1996. – С. 156-187.
92. Шадурский, М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы / М.И. Шадурский. – М.: ЛКИ, 2007. – 160 с.
93. Шадурский, М.И. Художественная модель мира в романах утопиях С.Батлера и О.Хаксли: дис.... канд. филолог. наук: 10.01.03 / Шадурский Максим Иванович. – Минск, Бел. гос. университет, 2008. – 166 с.
94. Шерель, А. «Из дальних странствий без толку...» / А. Шерель // Московский комсомолец. – 1968. – 11 февраля.

95. Шестаков, В.П. Эсхатология и утопия: (Очерки русской философии и культуры: Учеб. пособие) / В. П. Шестаков. – М.: Ленанд, 1995. – 208 с.
96. Щуркова, Н. Не узнаю Эрга Ноора... / Н. Щуркова // Литературная газета. – 1968. – 14 февраля.
97. Эко, У. Пять эссе на темы этики / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 158 с.
98. Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии / М.Элиаде. – М.: Ваклер, 1996. – 288 с.
99. Этвуд, М. Рассказ служанки / М. Этвуд. – М.: Эксмо, 2016. – 384 с.
100. Bentham, J. Plan of parliamentary reform : in the form of a catechism, with reasons for each article, with an introduction, shewing the necessity of radical, and the inadequacy of moderate, reform / J. Bentham. – Clark, New Jersey: The Lawbook Exchange Ltd., 2004. – 155 p.
101. Jameson, F. Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions / F. Jameson. – London, New York: Verso, 2005. – 431 p.
102. Jameson, F. The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system / F. Jameson. – London: BFI Publishing, 1995. – 220 p.
103. Suvin, D. Metamorphoses of Science Fiction / D. Suvin. - New Haven, London: Yale University Press, 1979. – 317 p.
104. Weissberg, J. Teeming sets. Film Review: “Hard to Be a God” / J. Weissberg // Variety. – 2013 – 22.11.
105. Young, N. Why A Visionary Work Over a Decade In the Making Has Dominated the Rotterdam Film Festival / N. Young // IndieWire. – 2014. – 29.01.

### Фильмография

1. «Альфовиль» (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution), 1965, Франция, Италия, реж. Жан-Люк Годар, сцен. Жан-Люк Годар, Поль Элюар.
2. «Аэлита», 1924, СССР, реж. Яков Протазанов, сцен. Алексей Файко, Федор Оцеп.
3. «Бегство Логана» (Logan's Run), 1976, США, реж. Майкл Андерсон, сцен. Дэвид Зелаг Гудман, Уильям Ф. Нолан, Джордж Клейтон Джонсон.
4. «Бегство мистера Мак-Кинли», 1975, СССР, реж. Михаил Швейцер, сцен. Леонид Леонов.
5. «Волга-Волга», 1938, СССР, реж. Григорий Александров, сцен. Николай Эрдман, Владимир Нильсен, Михаил Вольпин.
6. «Вычислитель», 2014, Россия, реж. Дмитрий Грачев, сцен. Александр Громов, Дмитрий Грачев, Андрей Кутуза.
7. «Гадкие лебеди», 2006, Россия, Франция, Швейцария, реж. Константин Лопушанский, сцен. Константин Лопушанский, Вячеслав Рыбаков.
8. «Гибель сенсации», 1935, СССР, реж. Александр Андриевский, сцен. Георгий Гребнер.
9. «Голодные игры» (The Hunger Games), 2012, США, реж. Гэри Росс, сцен. Сьюзен Коллинз, Гэри Росс, Билли Рэй.
10. «Госпожа Тундра», 1986, СССР, реж. Сергей Мирошниченко, сцен. Александр Михайлов.
11. «Гостья из будущего», 1984, СССР, реж. Павел Арсенов, сцен. Павел Арсенов, Кир Булычёв.
12. «Дитя человеческое» (Children of Men), 2006, США, Великобритания, Япония, реж. Альфонсо Куарон, сцен. Альфонсо Куарон, Дэвид Арата, Марк Фергус, Хоук Остби, Тимоти Дж. Секстон.
13. «Дни затмения», 1988, СССР, реж. Александр Сокуров, сцен. Юрий Арабов, Петр Кадочников, Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий.



14. «Если завтра война...», 1938, СССР, реж. Лазарь Анци-Половский, Георгий Березко, Ефим Дзиган, Николай Кармазинский, сцен. Георгий Березко, Ефим Дзиган, Михаил Светлов.
15. «Заключенные», 1936, СССР, реж. Евгений Червяков, сцен. Николай Погодин.
16. «Замри – умри – воскресни!», 1989, СССР, реж. и сцен. Виталий Каневский.
17. «Зеленый сойлент» (Soylent Green), 1973, США, реж. Ричард Флейшер, сцен. Стэнли Р. Гринберг.
18. «И всё-таки я верю...», 1974, СССР, реж. Михаил Ромм, Марлен Хуциев, Элем Климов, Герман Лавров, сцен. Михаил Ромм, Семен Зенин, Александр Новогрудский.
19. «Кавалер Золотой Звезды», 1951, СССР, реж. Юлий Райзман, сцен. Борис Чирсков, Семен Бабаевский.
20. «Компьютерные игры», 1987, СССР, реж. Александр Сидельников.
21. «Космический рейс», 1935, СССР, реж. Василий Журавлев, сцен. Александр Филимонов.
22. «Кубанские казаки», 1949, СССР, реж. Иван Пырьев, сцен. Николай Погодин.
23. «Люди и звери», 1962, СССР, реж. Сергей Герасимов, сцен. Сергей Герасимов, Тамара Макарова.
24. «Матрица» (The Matrix), 1999, США, Австралия, реж. и сцен. Лана Вачовски, Лилли Вачовски.
25. «Метрополис» (Metropolis), 1927, Германия, реж. Фриц Ланг, сцен. Фриц Ланг, Теа фон Харбоу.
26. «Мишень», 2010, Россия, реж. Александр Зельдович, сцен. Александр Зельдович, Владимир Сорокин.
27. «Новая Москва», 1938, СССР, реж. и сцен. Александр Медведкин.
28. «Обитаемый остров», 2008, Россия, реж. Федор Бондарчук, сцен. Эдуард Володарский, Марина Дяченко, Сергей Дяченко.

29. «Облик грядущего» (Things to Come), 1936, Великобритания, реж. Уильям Мензиес, сцен. Герберт Уэллс.
30. «Письма мертвого человека», 1986, СССР, реж. Константин Лопушанский, сцен. Вячеслав Рыбаков, Константин Лопушанский, Борис Стругацкий, Алексей Герман.
31. «Посетитель музея», 1989, СССР, реж. и сцен. Константин Лопушанский.
32. «Последний жулик», 1966, СССР, реж. Ян Эбнер, Вадим Масс, сцен. Зиновий Паперный, Алексей Сазонов.
33. «Равные» (Equals), 2015, США, Индонезия, реж. Дрейк Доримус, сцен. Нэйтан Паркер, Дрейк Доримус.
34. «Разрушитель» (Demolition Man), 1993, США, реж. Марко Брамбилла, сцен. Питер Ленков, Роберт Рено, Дэниел Уотерс.
35. «Страна хороших деточек», 2013, Россия, реж. Ольга Каптур, сцен. Анна Старобинец.
36. «Строгий юноша», 1935, СССР, реж. Абрам Роом, сцен. Юрий Олеша.
37. «ТНХ 1138», 1971, США, реж. Джордж Лукас, сцен. Джордж Лукас, Уолтер Мерч.
38. «Трудно быть богом», 2013, Россия, реж. Алексей Герман, сцен. Алексей Герман, Светлана Кармалита.
39. «Туманность Андромеды», 1967, СССР, реж. Евгений Шерстобитов, сцен. Евгений Шерстобитов, Владимир Дмитриевский.
40. «Хрусталёв, машину!», 1998, Россия, Франция, реж. Алексей Герман, сцен. Алексей Герман, Светлана Кармалита.
41. «Через тернии к звездам», 1980, СССР, реж. Ричард Викторов, сцен. Ричард Викторов, Кир Булычёв.
42. «Чудесница», 1936, СССР, реж. и сцен. Александр Медведкин.
43. «Эскадрилья №5», 1939, СССР, реж. Абрам Роом, сцен. Иосиф Прут.