

Посвящается космонавтам и их упорству

Список иллюстраций

Все иллюстрации представляют собой стоп-кадры из рассматриваемых в книге фильмов и воспроизводятся согласно статье № 1274 Гражданского кодекса Российской Федерации, позволяющей использовать подобные материалы в исследовательских и образовательных целях.

Рис. 2.1. «Аэлита». Советский детский дом.

Рис. 2.2. «Туманность Андромеды». Дар Ветер и Веда Конг в туниках.

Рис. 3.1. «Космический рейс». Профессор Седых и Андрюша.

Рис. 3.2. «Небо зовет». Астронавт Роберт с матерью.

Рис. 4.1. «Планета бурь». Маша, Иван и робот Джон.

Рис. 4.2. «Таинственная стена». Спасенный канадский писатель на борту советского корабля.

Рис. 5.1. «Москва — Кассиопея». Сцена в невесомости.

Рис. 5.2. «Через тернии к звездам». Степан и Нийя на даче у родителей Степана.

Рис. 6.1. «Лунная радуга». Черный след.

Рис. 6.2. «Подземелье ведьм». Биллегурри и Жан.

Рис. 7.1. «Космос как предчувствие». Раздвоение Германа и Конька.

Рис. 7.2. «Первые на Луне». Советская космическая программа 1930-х. Эксперимент.

Рис. 8.1. «Гагарин. Первый в космосе». Гагарин и Титов утром перед оглашением решения о том, кто станет первым космонавтом.

Рис. 8.2. «Салют-7». Алехин и Федоров пытаются проникнуть на неисправную космическую станцию.

Слова благодарности

Эта книга написана из восхищения утопиями прошлого и размышлений о замечательных кинофильмах, событиях и людях. Она — результат обширной исследовательской работы, проводившейся с 2013 года, институциональной поддержки и бесчисленных бесед с коллегами, друзьями и родными, а также целого ряда удачно сложившихся обстоятельств.

Хотелось бы выразить особую благодарность редактору отдела истории и исследований в области Азии и славистики Lexington Books Эрику Кунцману, без чьего горячего энтузиазма эта книга просто не увидела бы свет, а также всей команде редакторов и издателей за их слаженную и профессиональную работу над книгой и за ценные советы, полученные автором в процессе.

Я сердечно признательна Антверпенскому университету и функционирующему при нем Исследовательскому центру визуальной поэтики за аспирантскую стипендию, позволившую продолжить работу над проектом в 2017–2018 годах. Особую благодарность я выражаю Курту Ванхаутту за то, что вдохновил меня написать монографию (поначалу это вселяло некоторые опасения) о советском научно-фантастическом кинематографе; он был весьма щедр на ценные теоретические наблюдения и в целом всячески поддерживал меня в работе над книгой.

Я выражаю благодарность Люблянскому университету, все прошлое десятилетие поддерживавшему мои исследования в области советской и постсоветской космической культуры. В основу настоящей книги легла моя докторская диссертация, написанная в 2015 году под руководством Петера Станковича и Михи Яворника, научивших меня диалектически подходить к традиции и эксперименту. Я признательна Центру культурных

и религиозных исследований при Люблянском университете и его руководителю Мите Великонии за искреннюю поддержку на завершающей стадии работы над проектом в 2020 году.

Также я благодарю Католический университет Лувена, где с 2018 по 2020 год я имела возможность довести до ума черновой вариант работы. В этот период будущая книга значительно обогатилась за счет познавательных бесед о форме научной фантастики с Филиппом Марионом.

Книга представляет собой сочетание моих новых исследований с уже публиковавшимися работами; вклад в качество представленной здесь аргументации внесло множество людей. Так, я сердечно признательна Элане Гомель за ее пронизательные и конструктивные замечания к первому варианту рукописи. Я выражаю благодарность Тэе Синдбек Андерсен и Барбаре Торнквист-Плева, побудившим меня задуматься о (пост)советской космической кинокультуре в аспекте исследований памяти, проводившихся в рамках проекта 2012–2017 годов, под названием «В поисках межкультурной памяти в Европе»¹. Я также благодарна Александру Гепперту, Людмиле Партс, Биргит Боймер, Евгении Звонкиной, Нилу Баскару, Марио Слугану и Наташе Друбек за их отзывы на отдельные тексты, вошедшие в настоящую книгу.

Я признательна всем коллегам и друзьям, которые — подчас невольно, но с неизменным терпением — выслушали за эти годы множество рассказов о моих исследованиях и процессе создания этой книги. Я особенно благодарна Михе Туршичу, Блажу Шефу и Драгану Живадинову, чьи работы и проекты о космосе в культуре во многом сформировали образ данной книги. Я также весьма признательна Осне Хегетвэйт за меткие наблюдения в области гендера и научной фантастики; Ясминe Шепетавц и Нине Квар за многолетний плодотворный диалог о различных аспектах кинематографа и научной фантастики; Алеше Пужару

¹ Оригинальное название: «In Search for Transcultural Memory in Europe». Проект проводился при поддержке межправительственной европейской программы по развитию сотрудничества в области научных исследований и технологий COST (European Co-operation in the Field of Scientific and Technical Research).

за ценные советы по теме лиминальности и жизнерадостность; Року Бенчину за вдохновляющие беседы об эстетике, эвентуальности и мироустройстве; Сане Водовник за весьма ценные и остроумные ссылки и наши беседы о разобщенности; Даше Церар и Ане Банко за наш по сей день длящийся диалог о русской и советской популярной культуре; Филиппу Морозу за меткие эстетические суждения и ценнейшие замечания о кинематографии; Верану Павлаковичу за особое понимание научной фантастики и эстетики; Кристине Пранджич за бережное отношение к памяти об авангардных космических проектах; Аделаиде Макгинити-Пиблс за преданное пестование академического диалога; Андрею Рогачевскому и Ирине Суш за проявленный энтузиазм в отношении данной книги.

За то, что взрастили во мне любовь к изучению культуры, научили упорству и усердию и в целом всячески меня поддерживали, позволив пуститься в непростой аспирантский путь, я сердечно благодарна своим родителям — Елене Ганкиной и Алоизию Пунгаршеку. За первые книжки братьев Стругацких и заразительный интерес к научной фантастике я благодарю своего покойного отца Николая Майсова.

Ранее публиковавшиеся работы, использованные в настоящей книге

Глава 1 и параграф Введения о неместной фантастике:

Majsova, Natalija. In *Space, Violence Rules: Clashes and Conquests in Science Fiction Cinema* // Geppert, Alexander C. T., Brandau, Daniel, Siebeneichner, Tillmann (eds.). *Militarizing Outer Space: Astroculture, Dystopia and the Cold War*. (Palgrave Studies in the History of Science and Technology, European Astroculture, vol. 3). New York: Palgrave Macmillan, 2021. P. 119–146.

Глава 6 (фрагменты):

Majsova, Natalija. *Articulating dissonance between man and the cosmos: Soviet scientific fantasy in the 1980s and its legacy* // Beumers, Birgit, Zvonkine, Eugénie (eds.). *Ruptures and continuities in Soviet/*

Russian cinema: styles, characters and genres before and after the collapse of the USSR. (Routledge contemporary Russia and Eastern Europe series). Abingdon; New York: Routledge, 2018. P. 183–199.

Глава 7 (первоначальная публикация):

Majsova, Natalija. The province called earth: the chronotope of the post-Soviet province explored through contemporary Russian cinema on outer space. *Studies in Russian and Soviet cinema* // ISSN 1750–3140. 2016. Vol. 10. Iss. 3. P. 223–237, illustr. URL: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17503132.2016.1218622?scroll=top&needAccess=true>, doi: 10.1080/17503132.2016.1218622.

Глава 8 (первая публикация):

Majsova, Natalija. Enhanced Documents of a Past Future: Re-interpretation of the Soviet History of Spaceflight in Contemporary Russian Blockbusters // *Fiction in Central and Eastern European Film Theory and Practice* / Ed. by J. Alexander Bareis and Mario Sluga. Special Issue of *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 8. DOI: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2019.0008.159>

Введение

Прежде всего необходимо желание помнить¹

Космическая эра как память

К 2010-м годам «космическая эра» прошлого века перестала быть «грядущей». Первый спутник (1957), первый космонавт (1961), первая женщина в космосе (1963), высадка на Луну (1969) — все, что традиционно ассоциируется с зарей космической эры, — стало делами более чем полувековой давности. В контексте сегодняшних космических программ все эти изобретения, персонажи и события представляют собой монументальные вехи, сделавшие возможными и вдохновившие дальнейшие изыскания. Более того, они распахнули новые горизонты, породив качественно новую идею «космической эры» — идею, уже не так неразрывно связанную с физическим присутствием человека в космосе, как ее понимали в XIX и в начале XX столетия идеологи-пионеры космизма в философии, искусстве и технике. Космические миры популярных фантастических сериалов 1960–1980-х годов, таких как «Джетсоны» (1962–1963), «Тайна третьей планеты» (1981) или «Космический патруль — Корабль “Орион”» (1966), сегодня представляются столь же чуждыми, сколь и пятьдесят лет назад.

¹ Нора П. Между памятью и историей: проблематика мест памяти // Франция — память / Пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. С. 40.

Вместе с тем чужды они сегодня не в том смысле, в каком, вероятно, были на момент их изобретения. Американо-советская замороженность перспективой «космического будущего» ничуть не удивительна и вполне объяснима: подстегиваемая холодной войной, космическая гонка набирала обороты, обильно проявляясь в главенствующих форматах популярной культуры XX столетия — кино, телесериалах и, конечно же, литературе. Подобные отсылки в массовой культуре указывают на особый аспект минувшей космической эры, а именно ее культурное и социополитическое измерение, позволяющее декодировать те пласты философского, научно-популярного, эстетического, технического, а также национально-политического воображения, к которым эта эра принадлежала. В то же время все эти представления прошли длительный путь развития и давно уже встроились в нашу коллективную память, служащую совокупностью средств, или путей, ведущих к прошлому (таких, как медиа, технологии и нарративы), а также к связанному с ними содержанию (слова, идеи, сюжеты и физические объекты, либо непосредственно происходящие из прошлого, либо о нем напоминающие) [Assmann 1995: 65]. Соответственно, *сегодня* заря космической эры ассоциируется с конкретными, уже каноническими художественными произведениями (например, рассказы и романы А. Азимова и С. Лема, фильмы «День, когда остановилась Земля» и «Солярис» (1972)) и культурными событиями, такими как Международный день космонавтики, приуроченный к первому полету Юрия Гагарина (12 апреля 1961 года), или годовщина высадки на Луну экипажа, возглавляемого Нилом Армстронгом (21 июля 1969 года).

Годовщина исторического события всегда служит одновременно и утверждением его значимости, и проверкой актуальности таковой. Масштаб мероприятий, расстановка смысловых и эмоциональных акцентов, использование памятной символики, такой как сувениры, но также и всевозможные плакаты и открытки, фильмы и сериалы, песни и книги, выпущенные в честь юбилейной даты, позволяют проследить различные трансформации, имевшие место в коллективной памяти о собы-

тии. М. Хальбвакс, автор классической концепции социальных рамок (своего рода «фильтров», посредством которых общество может интерпретировать и запоминать события, то есть воспроизводить их ход по прошествии времени и в различных контекстах), выдвинул метафорическую концепцию «коллективной памяти». В свою очередь, Я. Ассман уточняет его терминологию, проводя аналитическое различие между «коммуникативной» и «культурной» памятью [Assmann 2008: 109–118; Ассман 2004: 50–59]. Первая представляет собой воспоминания, действующие в области устного предания и относящиеся к относительно недавним событиям, о которых еще могут поведать те, кто был ими затронут напрямую; вторая же относится к материальным воспоминаниям о событиях далекого прошлого. Вместе с тем такое разделение не всегда бывает четким. Или, точнее, две эти категории нередко приводят к противоречивым выводам: социально транслируемое о событии вовсе не обязательно совпадает с материальными его последствиями. Ассоциации, рождаемые, скажем, фактом запуска на орбиту «Спутника-1» при рассмотрении его макета (например, размышлении о его размерах, символике формы или советском происхождении), могут и не совпасть ни с предлагаемой философами интерпретацией значимости события (вспомнить хотя бы знаменитую теорию мира как «глобальной деревни» М. Маклюэна), ни с мнением непосредственных очевидцев запуска, разработчиков аппарата, журналистов и, разумеется, сторонних наблюдателей. Более того: за прошедшие с тех пор пять десятилетий видоизменились и сами эти разнородные свидетельства, переплетаясь между собой и окрасившись в те или иные идеологические цвета. Говоря проще, коммуникативная и культурная память в значительной степени зависят от политической ситуации и форс-мажорных обстоятельств, выносящих на поверхность одни тексты, хороня в глубине архивов другие; в этой связи обращение к архивным данным особенно приветствуется в периоды обострения полемики о смыслах и нарративах. Подобное неоднократно имело место и в новейших дискуссиях о социокультурном и концептуальном значении космической эры.

Помимо же потенциальной неразберихи, возникающей вследствие наличия различных интересантов и сдвига временной рамки (ведь, действительно, какое именно событие следует считать подлинным восходом зари космической эры, а какое — ее закатом?), коллективная память о таких событиях, как начало космической эры, в нашем XXI столетии существенно искажена и в силу иного фактора. Годовщины событий космической эры во всеуслышание напоминают о том, что история освоения космоса в XX веке — это по-прежнему и преимущественно история финансируемых государством космических программ, в немалой степени отражавших политические интересы ведущих холодную войну сторон; проще говоря, космическую эру прошлого века чересчур часто изображают в виде «космической гонки» между СССР и Соединенными Штатами. Об этом с очевидностью свидетельствует как характер приуроченных к годовщине события мероприятий (так, высадка на Луну с куда большим размахом отмечается в США, нежели в России, где, напротив, с помпой отмечают запуск «Спутника-1» и первые полеты в космос), так и корпус появившейся в прошедшие полвека научной литературы, посвященной истории освоения космоса и различным интерпретациям культурного, философского и соци(ет)ального значения этого процесса [Dick 2008]. Несмотря на недавнюю волну попыток отмежевать ключевые области космической истории, социологии и (популярно-)культурных исследований от присущей им траектории «методологического национализма», работы в этом отношении остается по-прежнему много, а с ней и ожидающих своего решения важных эпистемологических вопросов².

Было бы бесполезно (не говоря уже о ненужности и излишней амбициозности таких поползновений) полностью отрицать роль государственных структур, благодаря которым в освоении космоса в прошлом столетии было достигнуто столь многое. При этом, возможно, будет весьма полезным — именно эту

² См. [Dick, Lupisella 2010], где содержится одна из попыток методологически непредвзятого исследования космоса.

позицию я отстаиваю в книге — рассмотреть национальный (и националистический) аспект космических программ вне соответствующих стереотипов; как я утверждаю, ключевое значение здесь имеет методологический инструментарий культурологии и науки о памяти. Говоря конкретнее, хотя «американская», «советская» и прочие космические программы действительно развивались, так сказать, в полутермечных политических, технических и культурных рамках, резонанс начавшейся космической эры наблюдался также на межнациональном и на глобальном уровне, сказываясь в философской, концептуальной и социокультурной сферах. Чтобы предметно коснуться этих последних, предлагаю обратиться к культурному производству, а именно кинематографу, и рассмотреть фильмы в свете их «мнемонического посредничества», то есть способности транслировать, рассказывать, трактовать и тем самым как намеками, так и напрямую затрагивать темы, формы и вопросы, представляющие собой составные элементы коллективной памяти о космической эре в сегодняшнем российском контексте. Конечно, может показаться несколько странным выступать против методологического национализма на страницах книги, привязанной к совершенно конкретному — советскому и российскому — национально-культурному контексту; в то же время именно подобная контекстуализация позволяет освободить целый ряд концепций и идей, затрагиваемых в предлагаемой киноподборке, от стереотипов, связанных с их, опять же, советским и российским происхождением, и получить таким образом возможность рассмотреть их куда пристальнее. Задачи этой книги состоят в том, чтобы: указать на динамику концепций, значимых для советской и российской научной космической фантастики³; высветить внутренние дилеммы и неоднородность жанра; а также реконструировать эстетику и нарративы культурного мифа о советском превосходстве в космосе с точки зрения кино — пожалуй, важнейшего аудиовизуального средства информации XX столетия.

³ Далее в книге также «нф» и «космическая нф».

Место действия: фантастика «не-места»

Одна из целей этой книги — отразить те аспекты освоения космоса, что нередко остаются в тени как в рецензиях на кинофильмы о космосе, так и в работах, посвященных истории космических программ. Так, как утверждает С. Шукайтис, современный подход к этим программам исходит из репрезентативной концептуализации космического пространства, при которой оно используется как ответ на запросы земных политико-экономических кризисов и прочих обстоятельств [Shukaitis 2009: 101]. При таком подходе, по мнению Шукайтиса, космос воспринимается как пространство «не-места». Космос как «не-место» понимается и в терминах М. де Серто, то есть как «место», устроенное по правилам, установленным какой-либо идеологической инстанцией, например, правовым институтом, школой или политическим деятелем, и так, как его понимал М. Оже: как пространство перехода, регулируемое текстами и знаками, вроде аэропорта или торгового центра [Оже 2017: 18; Серто 2013: 85]. Это означает, что мы с легкостью предугадываем тематику данного фильма о космосе и образ действий героев этого текста. Так, в голливудском кино времен холодной войны пришельцы, скорее всего, окажутся противниками, напоминающими зрителю о восточно-европейской угрозе со стороны социалистического блока; в постсоветских российских фильмах космонавты непременно героически выходят из самых безнадежных ситуаций, коль скоро сохраняют веру в правое советское дело и т. п.

В отличие от подобных утверждений Шукайтис подчеркивает, что космическое пространство может пониматься в терминах «машины желания»⁴ Ж. Делеза, то есть как среда, благоприятствующая появлению новых сводов правил, идей и миров. Космос, согласно Шукайтису, вполне может выступать таким делезовским пространством радикального воображения — пространством

⁴ Термин здесь вдвойне актуален, поскольку помимо известной концепции, изложенной в «Анти-Эдипе», отсылает и к «Сталкеру» Тарковского, рабочий вариант сценария для которого Стругацкие озаглавили «Машина желаний». — *Прим. перев.*

новых понятий, идей и социальных структур, однако на данный момент таковым не является. Космос, скорее, оказывается сродни плавающему означающему⁵, систематически наполняемому человеческими проекциями, отражающими текущие социополитические обстоятельства — скажем, романтический утопизм, зовущий на поиски новых миров, или холодную войну, возбуждающую параноидальные страхи перед вездесущим идеологическим врагом. В области же кинематографа космическое пространство выполняет еще одну функцию. Будучи гостеприимной ареной, на которой разыгрываются наши земные междоусобицы, космос служит и главной сценой для представления последнего, «ультимативного» спектакля. На это метко указывает С. Сонтаг в классическом эссе 1965 года об американской кинофантастике:

Научно-фантастический фильм — одна из чистейших форм зрелища. [...] Главную роль в этих фильмах играют вещи, предметы, механизмы. По большей части этические ценности представлены скорее в декоре этих фильмов, чем собственно в людях. Предметы, а не беспомощные люди воплощают здесь ценности, поскольку мы видим в них, а не в людях, источник силы. По версии научно-фантастического кино, человек без созданных им предметов — как будто голый. *Они [sic]* символизируют те или иные ценности, они дают власть, они должны быть разрушены, но они же — незаменимые орудия победы над враждебными пришельцами и средства восстановления изуродованной окружающей среды [Сонтаг 2014: 229].

Это утверждение Сонтаг выдвигает на передний план весьма важный момент: несмотря на опору на повествовательность, свойственную нф-фильмам, нередко являющимся экранизацией фантастики литературной, сам кинематограф как среда делает

⁵ Также термин Делеза. Такое означающее, пишет он, «открывает путь для любого искусства, поэзии, мифологических и эстетических изобретений» [Делез 1998: 77]. В социальном контексте таковым является событие с заведомо неочевидным исходом и динамически меняющимся значением. — *Прим. перев.*

нечто куда большее, нежели просто «адаптирует» сценарный нарратив. Научно-фантастическое кино, будучи аудиовизуальным произведением, обеспечивает известную «непосредственность» переживаний, недостижимую, пожалуй, при чтении. Кино не изображает переживание, но, скорее, его конструирует. Как следствие, в подобных фильмах, особенно в наиболее интроспективных, такие артефакты, как машины, памятники или здания, подчас функционируют как продолжение сценарной мысли. То есть некоторая монументальная конструкция — как, скажем, Эмпайр-стейт-билдинг в ленте «День, когда остановилась Земля» — может концентрировать вокруг себя мир, превращая его в особое место, маркирующее весь остальной мир как центр и периферию, героев — как «хороших» и «плохих», решения — как приемлемые и неприемлемые и так далее. Человек более не единственный носитель субъективности, как и не единственный возможный локус идентификации зрителя.

Антропоморфическая субъективность — лишь один из множества возможных вариантов, существующий наравне с прочими, такими как неорганические культурные артефакты. Сама ткань кинематографического мира, задействующая такие факторы, как мизансцены, сценарий, персонажи и отсылки к внекинематографическим современным и историческим реалиям, — сама эта текстура допускает смелый эксперимент и одновременно устанавливает рамки для представления радикальной инаковости. В то же время в плане способности визуализировать радикальную инаковость кинофильм нередко — и, как правило, не в его пользу — сравнивают с литературным произведением.

Разумеется, возможности воображения на тему космоса в научно-фантастическом кино ограничены реалиями кинопроизводства. Так, в голливудском кинопроизводстве активную роль играло Национальное управление по авиации и исследованию космического пространства (НАСА), действовавшее согласно Национальному закону об авиации и космосе от 1958 года, предписывавшему организации как можно шире информировать общественность о своей деятельности. В 1960-е годы при НАСА появился и особый отдел связей с индустрией развлечений, от-

вечавший за сотрудничество в сфере популярной культуры. Вплоть до 1990-х годов, когда НАСА напрямую начало сотрудничать с кинопроизводством, агентство следило преимущественно за точностью изображения в кинофильмах космических технологий и значимых вех научного прогресса в целом⁶. Сотрудничество с индустрией развлечений также помогало НАСА поддерживать реноме, несмотря даже на такие связанные с космосом трагедии, как крушение шаттла «Челленджер» в 1986 году (см. [Kirby 2010a: 52–53; 2018: 305–317]). В Западной Европе руководство космических программ не слишком заботилось о систематическом сотрудничестве с киноиндустрией, зато в СССР подобные отношения, пусть и косвенные, имели место. Советскую кинопромышленность курировало Госкино, одобрение которого было необходимо для съемок любого фильма⁷. В целом комитет вполне благожелательно относился к лентам о космических путешествиях, если в сюжете не было явных двусмысленностей: научная фантастика считалась жанром потенциально образовательным, так что идеологически верные фильмы, прославляющие былые и грядущие свершения советской космической программы и зачастую (особенно в 1970-е) адресованные юному зрителю, получали поддержку [Lawton 1992: 106].

Немалая доля научно-фантастических фильмов на космическую тему была также подчинена репрезентативным функциям, а именно визуализации будущего, и представляла амбиции

⁶ К примеру, в 1960–1970-х годах сотрудники НАСА выступали в роли консультантов на съемках фильмов о космических путешествиях, например «Отрезанные от мира» («Marooned», 1969, реж. Дж. Стерджес) или фильмах «Бондианы», где фигурировали космические корабли, — «Бриллианты навсегда» («Diamonds Are Forever», 1971, реж. Г. Хэмилтон) и «Лунный гонщик» («Moonraker», 1979, реж. Л. Гилберт). Созданием космической станции в фильме «Космическая одиссея 2001 года» («2001: A Space Odyssey», 1968, реж. С. Кубрик) занимался бывший сотрудник НАСА Г. Ланж (1930–2008). Поскольку в НАСА Ланж работал бок о бок с основоположником ракетостроения В. фон Брауном (1912–1977), прежде чем попасть в кадр все наброски и проекты должны были пройти соответствующую проверку спецслужб.

⁷ Название «Госкино» комитет получил в 1963 году; до того он именовался «Госфильм».

и достижения космической программы, тем самым скрыто транслируя идеологические смыслы: надлежащие ценностные иерархии, национальные стереотипы, видение будущего и так далее. По сути, в научно-фантастическом кино XX века космическое пространство, как правило, конструировалось в рамках бинарной оппозиции внутреннего/внешнего. При этом использовались различные связанные с космосом стереотипы (освоение космоса и/или вторжение извне), посредством которых данная бинарность выстраивалась в соответствии с идеологическими, геополитическими, гендерными, психологическими и биополитическими осями; об этом и пойдет речь далее в главе 1.

Утопии космической эры в советском контексте

Не менее важной, чем социально-политический контекст XX столетия, серьезнейшим образом определявший социокультурные представления, репрезентации и в конечном счете интерпретации космической эры, была и традиция особых литературно-кинематографических жанров, к которой большинство обсуждаемых в этой книге фильмов либо непосредственно принадлежало, либо черпало в ней вдохновение. Если космос чаще всего воспринимается не как машина желания, но как не-место, гостеприимное к проекции тех или иных земных ценностных бинарностей, ожиданий и морально-этических моделей, то и космическая научная фантастика в популярной культуре, включая кино, уже сама сделалась источником отсылок и сравнений.

В противовес научно-фантастической литературе, превозносимой как первостепенный инструмент воображения и осмысления радикальных различий и инаковости, научно-фантастическое кино (за редкими исключениями вроде «Космической одиссеи» С. Кубрика) зачастую подвергается нападкам как унылое и разочаровывающее иллюстрирование литературного жанра в целом или приспособление к возможностям экрана конкретного произведения. Сказанное особенно верно в отношении разбираемых в книге советских и российских фильмов: подавляющая их часть являлась киноадаптацией романов и иных видов прозы

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru