

УДК 14; 791
ББК 71; 85.37

Хренов Николай Андреевич

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; профессор, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 191023, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 15

ORCID ID: 0000-0002-6890-7894

ResearcherID: AAW-9591-2020

Scopus Author ID: 57195617480

nihrenov@mail.ru

Ключевые слова: фантастический жанр, авторский фильм, автор, А. Тарковский, С. Кубрик, «Солярис», «Сталкер», «2001: Космическая одиссея», космос как Иное, лингвистический метод, язык, речь, онтологическая двойственность фантастического жанра, вербальное, визуальное, нарративное, НЛО

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01588 «Творчество Андрея Тарковского как феномен отечественной и мировой культуры».

Хренов Николай Андреевич

Философские подтексты фантастического жанра: Андрей Тарковский



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-10-63

Для цит.: Хренов Н.А. Философские подтексты фантастического жанра: Андрей Тарковский // Художественная культура. 2026. № 1. С. 10–63. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-10-63>.

For cit.: Khrenov NA. Philosophical Subtexts of the Science Fiction Genre: Andrei Tarkovsky. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 10–63. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-10-63>. (In Russian)

Khrenov Nikolai A.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Professor, F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, 15 Fontanka River Emb., St. Petersburg, 191023, Russia

ORCID ID: 0000-0002-6890-7894

ResearcherID: AAW-9591-2020

Scopus Author ID: 57195617480

nihrenov@mail.ru

Keywords: science fiction genre, auteur cinema, author, Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick, Solaris, Stalker, 2001: A Space Odyssey, space as the Other, linguistic method, language, speech, ontological duality of the science fiction genre, verbal, visual, narrative, UFO

The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small scientific groups No. 24-28-01588 "Creativity of Andrei Tarkovsky as a phenomenon of national and world culture".

Khrenov Nikolai A.

Philosophical Subtexts of the Science Fiction Genre: Andrei Tarkovsky

Аннотация. В статье на примере двух фильмов российского режиссера А. Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) ставится острейшая для искусства XX века проблема: как, не жертвуя тем смыслом, что возникает в сознании художника, создать художественное произведение, способное вызвать интерес у самой широкой аудитории. Этот вопрос стал предельно значим для общества того типа, который появился еще в XIX веке, получив обозначение как «массовое общество». Особой остроты эта проблематика достигла во второй половине прошлого столетия, когда возникла до сих пор не утихающая дискуссия вокруг «авторского» кино и вообще Автора в искусстве, прежний высокий статус которого начал заметно колебаться. Это было зафиксировано в таких поздних теоретических концепциях искусства, как структурализм и постструктурализм.

Для разрешения этой проблематики автор обращается к лингвистической методологии, ставшей следствием лингвистического поворота в гуманитарных науках с начала XX века. При обращении к двум фильмам А. Тарковского используются такие понятия, как «язык» и «речь». Если «язык» — это средство достижения оптимальной коммуникации, учитывающее интересы как говорящего, так и воспринимающего, то «речь» — это выражение глубоко индивидуализированного процесса, продолжающего быть реальным и за

пределами языка. Это обстоятельство как раз и разрушает гармонию в коммуникации. Со всей остротой эта проблематика обозначилась в кино с появлением «авторского» фильма. Фильмы А. Тарковского, для которых «речь» стала доминантой, спровоцировали со стороны массовой аудитории трудности. Однако обращение режиссера к жанру фантастического фильма объясняется его стремлением воспользоваться не только «речью», но и «языком». Ведь жанр — необходимое для адекватного понимания языковое средство. Становление фантастического жанра происходило еще до появления кино в литературе. Фантастический жанр, как и вообще любой другой жанр, — слагаемое именно «языка», а не «речи». Но, прибегая к жанру, А. Тарковский не избегает трудностей, поскольку при реализации его авторского замысла у него возникает проблема отношений между визуальным и нарративным началами. В статье особый интерес представляет сопоставительный анализ фильмов А. Тарковского и американского фильма С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). В последнем фильме визуальное начало вытесняет литературный нарратив. А. Тарковский реализует альтернативный вариант отношений между визуальным и нарративным. У него нарративное начало не уступает визуальному. По сути, сопоставительный анализ позволяет говорить не только о разных вариантах отношений между «языком» и «речью», но и о разных типах ментальности.

Abstract. This article examines the acute problem in 20th-century art — how to create a work of art capable of engaging a mass audience without sacrificing the meaning conceived by the artist — through the lens of two films by Russian director Andrei Tarkovsky, *Solaris* (1972) and *Stalker* (1979). This issue became particularly significant for the type of society that emerged in the 19th century, known as ‘mass society’, and reached its peak in the latter half of the last century. This period saw the rise of an ongoing debate surrounding the ‘auteur cinema’ and the figure of the Author in art, whose previously high status began to noticeably waver. This shift was reflected in late theoretical conceptions of art, such as structuralism and post-structuralism.

To address this problem, the author employs a linguistic methodology stemming from the ‘linguistic turn’ in the humanities that began in the early 20th century. Analyzing Tarkovsky’s two films, the author utilizes the concepts of ‘language’ (*langue*) and ‘speech’ (*parole*). If ‘language’ is a means of achieving optimal communication that considers the interests of both the speaker and the receiver, then ‘speech’ is the expression of a deeply individualized process that remains real even beyond language. It is this latter circumstance that disrupts harmonious communication. This problem emerged with particular acuity in cinema with the advent of the ‘auteur film’. Unsurprisingly, Tarkovsky’s films, where

‘speech’ became dominant, posed difficulties for the mass audience. However, the director’s turn to the science fiction genre can be explained by his desire to utilize not only ‘speech’ but also ‘language’, as genre is a necessary linguistic tool for adequate understanding. The formation of the science fiction genre in literature took place even before the advent of cinema. The science fiction genre, like any other genre, is a component of ‘language’, not ‘speech’. Yet, by resorting to the genre, Tarkovsky does not avoid difficulties, as the realization of his authorial intent creates a problem in the relationship between the visual and the narrative. The article pays special attention to a comparative analysis of Tarkovsky’s films and the American film *2001: A Space Odyssey* (1968) by Stanley Kubrick. In the latter, the visual element supplants the literary narrative. Tarkovsky implements an alternative model of the relationship between the visual and the narrative, where the narrative element does not yield to the visual. Essentially, this comparative analysis reveals not only different configurations of the relationship between ‘language’ and ‘speech’ but also different types of mentality.

Введение. А. Тарковский как Автор и фантастический жанр

Говорить об Андрее Тарковском (1932–1986), тем более в связи с фантастикой, не означает все сводить к его двум фильмам «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979), поскольку они ближе всего в списке созданных режиссером фильмов к жанру фантастического кино. Вообще, о нем существует впечатляющий массив литературы, и вряд ли есть связанная с ним тема, которая бы не обсуждалась. Разумеется, рассматривался и вопрос о фантастическом в его фильмах [Дашкова, Степанов, 2006]. Естественно, что эти две картины заслуживают особого разговора, а эффект от него зависит от занимаемого этими двумя фильмами места в фантастическом отечественном и зарубежном кино. Сам художник признавался, что для него не существует разницы между фантастическим, историческим и современным фильмом [Кинофантастика, 1967, с. 9]. Однако насколько это возможно, мы попытаемся абстрагироваться от остальных фильмов режиссера. Хотя в этом-то и состоит трудность, поскольку — сразу же сформулируем нашу мысль о своеобразии понимания А. Тарковским фантастики — для него фантастическое есть не более как проекция переживаемых человеком реальных процессов человеческого бытия.

Однако изолируя рассмотрение двух названных фильмов от остальных, мы включаем их в контекст истории становления в кино фантастического жанра, выделяя в этой истории один момент, соотносимый с появлением этих двух картин, спровоцировавших обилие реакций как со стороны критики, так и со стороны аудитории кино. Предваряя будущие наши размышления, исходя из стремления к последовательности и логического изложения, перечислим основные блоки вопросов, которые необходимо было бы прояснить в связи с выявлением индивидуального вклада режиссера в развитие фантастического жанра. Мы, конечно, рассмотрим два фильма — но это не просто рядовые фильмы, утопающие в кинематографической продукции второй половины XX века, а фильмы, замеченные аудиторией, широко отрецензированные ведущими критиками и удостоенные высоких наград на международных кинофестивалях, и это свидетельствует о том, что в кинематографической жизни они явились событием. Значит, их появление определялось, как бы выразились представляющие рецептивную эстетику исследователи, «горизонтами

ожидания», а их можно объяснить не только интересом к творчеству А. Тарковского, спровоцированному предыдущими фильмами, и прежде всего отправленным на «полку» «Андреем Рублевым» (1966). Это обстоятельство в еще большей степени пробуждало интерес и к названным фильмам, и к самому автору.

Но имели место и причины иного характера. Если говорить о «Солярисе», то в качестве причины такой популярности следует назвать роман С. Лема (1961), переведенный ко времени появления фильма, поставленного по этому роману, на разные языки, и в том числе в СССР. Но и «Сталкер» был поставлен по роману братьев А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» (1972), и к этому времени его авторы тоже были уже весьма известными. Интересу к этим двум фильмам в немалой степени также способствовал и нарастающий в мире интерес к проблематике космоса. Очевидно, многое свидетельствовало о том, что активизировался и комплекс ментальности русских, связанный с особым отношением к космосу. В нашей литературе этот вопрос обсуждался с XIX века. Усилиями С. Семеновича был собран том «космистских» высказываний и публикаций русских писателей и мыслителей [Русский космизм, 1993]. Поэтому интерес к фильмам А. Тарковского оказался шире, чем интерес к режиссеру, и захватывал общественные настроения, в момент выхода его фильмов разбуженные искусством, и в частности кино.

Но у А. Тарковского были и другие, вполне осознанные амбициозные установки. Он, разумеется, знал фильм С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» (2001: A Space Odyssey, 1968) и о нем размышлял. Так, касаясь влияния фильма С. Кубрика на мировое кино, американский критик и теоретик К. Фридман отмечал его воздействие на «Солярис». В особенности это очевидно в интерьерах исследовательской станции на орбите планеты — Океана [см.: Фридман, 2006]. Это же констатируют и другие зарубежные критики, о чем свидетельствует подборка их высказываний, подготовленная Д. Салынским в издании материалов и документов по созданию «Соляриса» [Фильм Андрея Тарковского, 2012]. Так, итальянский критик А. Савиоли в рецензии на фильм в газете «Унита» сообщал любопытную подробность: «Сам режиссер во время сегодняшней пресс-конференции подтвердил, что он хотел дать “ответ” Стенли Кубрику “2001 года: одиссея в пространстве”, вновь возвращая к “человеку” споры, которые грозили

сосредоточиться на “машине”. Это, однако, не изменяет того факта, что, хотя Тарковский и заявляет, что он оптимистически относится к соотношению между научным прогрессом и прогрессом духовным, гражданским и т.п. — в его фильме определяющий акцент ставится на серьезных вопросах, которые поднимает расширение человеческих знаний, на том, насколько трудно всем нам проверять наш разум и наши “земные” чувства измерениями универсального пространства» [Фильм Андрея Тарковского, 2012, с. 348].

Так что сознание А. Тарковского работало вокруг возможного и предполагаемого агона с одним из самых известных и высоко оцененных фильмов в мировом кино, а бессознательное, вопреки амбициям уже познавшего успех режиссера, независимо от него редактировало его замысел. В связи с этим можно утверждать, что анализ указанных фильмов позволяет высказать не сводимые к ним суждения. Предстоит разговор о том, что в период выхода этих картин зрело в глубинах коллективной психики, но не находило языка как способа рационально оформить содержание бессознательного. Можно предположить, что кино в целом, фантастический жанр и используемый режиссером язык оказались способом выражения, превращающим бессознательное в сознательное. Кроме отмечаемой исследователями «вспышки» фантастики в литературе и кино, — а, как утверждает Н. Самутина, фантастическое кино за последние три десятилетия фактически сформировалось заново [Самутина, 2006, с. 66], и в него вписываются интересы А. Тарковского, — здесь следует учитывать, что его фильмы представляют образцы «авторского» кино.

Иначе говоря, вопреки всем утверждениям структуралистов и постструктуралистов, продемонстрировавших угасание в XX веке Автора, мы имеем дело с Автором в самом высоком смысле этого слова. И такое переосмысление Автора имеет прямое отношение к фантастическому киножанру. Этот сдвиг в самом жанре способствовал приходу в кино известнейших художников-авторов. Такой сдвиг критиками был зафиксирован. «Не случайно из занимательного коммерческого зрелища фантастический фильм, — пишет Ю. Ханютин, — все более превращается сегодня в фильм философский, берущий на себя прогностическую функцию. Не случайно в него пришли такие серьезные художники, как Кубрик, Тарковский, Трюффо, Креймер, Франкенхаймер» [Ханютин, 1975, с. 85]. А раз так, то переоценивать

возникающий контакт между автором и аудиторией в данном случае не приходится, ведь часто авторские фильмы для кинопроката — это драма. При всем желании устанавливать контакт со зрителями (а это обстоятельство, например, особенно подчеркивается в авторской заявке на экранизацию романа С. Лема «Солярис» [Косинова, Фомин, 2017, с. 6]) акцентировать занимательность, уже обеспеченную сюжетом романа и ставшую при экранном воплощении этого сюжета одной из первостепенных задач режиссера, не приходится. А. Тарковский выводил образы, возникающие в бессознательном, прежде всего, как и подобает одному из творцов «авторского» кино, на уровень не «языка», что, конечно, представляло грандиозную проблему и давало чиновникам повод для того, чтобы строить козни на всех уровнях и этапах реализации замысла, мотивируя это, как свидетельствуют некоторые документы, аргументом «зритель не поймет».

Жанр в лингвистическом понимании: что в фантастических фильмах А. Тарковского является «языком», что «речью»?

Принимая во внимание трудности, возникающие по самым разным причинам при реализации замыслов режиссера, попробуем организовать анализ, группируя факторы возникновения и реализации замыслов А. Тарковского как внутренние и внешние. К внутренним относится все, что связано с разработкой замысла вплоть до окончательного варианта, поступающего на суд зрителей. Внутренние факторы мы понимаем как возникающие по причине наличия в бессознательном настроения, эмоции, требующей от автора «голоса», высказывания, определенной формы, четкости и ясности, чтобы бессознательное приняло сознательные формы и способствовало коммуникации и пониманию. Пониманию вопреки всем остальным факторам. Со стороны А. Тарковского это побуждение есть творческий инстинкт, а он должен материализоваться, предстать в вербальных и визуальных формах. При этом никогда заранее невозможно утверждать, что сам автор полностью осознает все, что он хочет сказать. Творческий процесс представляет необходимость уяснить и размотать то, что требует «голоса». Естественно, что этот голос связан с «языком». Но не теряет ли при этом автор что-то очень для замысла существенное,

если находит в этом уже давно отшлифованном и сложившемся «языке» идеальное средство выражения?

Чтобы спасти положение, автор, не принося в жертву свой замысел, отчасти от «языка» дистанцируется, предоставляя свободу «речи». Тем более что мы говорим о режиссере, утвердившем себя именно в «авторском» кино. Этот конфликт между «языком» и «речью» придает творческому процессу реальный драматизм. Он будет очевидным по мере того, как обнаруживается, что на стороне «языка» могут оказаться институты власти и вкусы аудитории. Тарковский вполне ощущал давление и того и другого. Кстати, и критика принимала, например, «Солярис» трудно. Идя навстречу несходству в оценках профессиональной критики, «Литературная газета» (10 марта 1973 года) даже печатала одновременно на одной полосе взаимоисключающие точки зрения. Одна из них была высказана А. Громовой: «С момента прибытия Кельвина на Солярис, — пишет критик, — события в фильме внешне соответствуют сюжетной схеме романа. Но соответствие это остается чисто внешним: в изображении обстановки, в изменении, которые сделали атмосферу фильма совершенно “нелемовской”, да и вообще порядком ее затуманили. Например, как ни странно, в фильме “Солярис” нет планеты Солярис! Нет медленных, тяжелых волн черного Океана; нет и удивительной смены освещения, когда на смену тусклому багровому солнцу восходит беспощадное слепящее-голубое светило. Это потеря, которую не восполнишь никакими “контрастными” земными пейзажами» [Громова, 1973, с. 8].

Этим аргументам противостояла М. Туровская: одна из самых авторитетных критиков того времени решительно формулировала — фильм поставлен в соответствии с романом С. Лема. «Да, в фильме Тарковского нет красного и голубого солнца, нет черных волн Океана Солярис, но возможно, это было бы торжество бутафории, а не философии» [Туровская, 1973, с. 8]. Да, всего этого у А. Тарковского нет, а вот у С. Кубрика, с которым он ведет диалог, есть. Но подробнее об этом выскажемся позднее. У М. Туровской выходило, что А. Тарковский, не противореча С. Лему, сделал даже больше: он позволил зрителю испытать космическое чувство. «Экология — слово, которого мы и не слышали, становится не просто модным, но выражающим какую-то насущную потребность человечества, трава и листва, о которых мы прежде думать не думали, как не думает прохожий о подорожнике

где-нибудь на тропинке, обнаружив вдруг опасную хрупкость, незащищенность, и вся наша земля, впервые увиденная снаружи, из космоса, уменьшилась от этого, как уменьшается отчий дом для выросшего человека, и получила право на стесняющую сердце любовь, которую Тарковский назвал “спасительной горечью ностальгии”. Какой уж тут антропоцентризм, и не фантастам ли пофантазировать на тему этого нового и странного космического чувства» [Туровская, 1973, с. 8].

Итак, в какой же конкретной форме может представлять «язык»? Прежде всего, в форме уже существовавшего в кино «языка», успевшего приобрести к появлению фильмов А. Тарковского ясные очертания жанра. Жанр — уже существовавшая до возникновения конкретного замысла форма. Это, конечно, жанр, и жанр фантастический. Собственно, А. Тарковский этот жанр не начинает и не возрождает. Он им пользуется. Прибегает к нему в процессе восприятия и аудитория. Причем режиссер не просто им пользуется, но, сохраняя верность «речи», вступает в диалог с уже существующими вариантами использования фантастического жанра. В том числе и с теми, что непосредственно предшествуют двум его фильмам. Ко времени создания им этих картин такие варианты, во-первых, уже существовали в литературе, а во-вторых, имели место и в кино. Следует признать, что если кино баловало аудиторию этим жанром не столь часто, то забывая о фантастике, то, спохватываясь, снова проявляя к ней интерес, то литература начиная с эпохи романтизма прибегает к нему, творит и совершенствует его постоянно. Естественно, что литература на становление фантастического жанра в экранных формах оказывала и продолжает оказывать воздействие. Хотелось бы знать, деформирует ли кино как особый вид искусства эту сложившуюся литературную традицию жанра, или все-таки пытается создать что-то особое и присущее лишь ему. Важно на конкретных примерах выявить и силу этого воздействия, и отклонение от литературных канонов жанра, если таковые существуют. Фильмы А. Тарковского дают основания для того и другого видов анализа. Ведь, например, как уже отмечалось, «Солярис» поставлен по чрезвычайно востребованному во всем мире роману С. Лема, а «Сталкер» — экранизация романа Стругацких «Пикник на обочине». Популярность этих литературных произведений в немалой степени способствовала и интересу к названным фильмам Тарковского.

Замысел режиссера между литературной традицией и эстетикой кино

Дело, однако, не только в мировоззренческих и формальных особенностях творчества А. Тарковского, но и в возможностях кинематографа продолжать реализовывать то, что уже успело появиться, утвердиться и получить развитие в литературной традиции. Здесь возникает проблема, мимо которой пройти невозможно. Но исследователи ее не игнорируют. Так, например, высказываясь в своей статье об отношениях традиции фантастического жанра, складывающегося в литературе XIX века, и о том, наследует ли эту традицию кино, С. Зенкин начинает с упоминания о книге Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», а в ней эта традиция рассматривается с точки зрения структурализма. Полемицируя с Ц. Тодоровым, С. Зенкин, в частности, в качестве одной из особенностей фантастического жанра выделяет «плавающее правдоподобие и колебание в интерпретации мотивируемых онтологической двойственностью событий и объектов» [Зенкин, 2006, с. 53]. Удивительно, но это умозаключение новым формам фантастического жанра, а их в XX веке демонстрирует уже кино, в частности тот же А. Тарковский, не противоречит. Поразительно точное суждение, позволяющее в дискурсе Тарковского уловить не только философскую интонацию, но и амбивалентность «языка», который, помимо организации наррации на уровне сюжета, творит в этих фильмах режиссер.

В своих фантастических фильмах он разворачивает действие в двух планах — в плане символическом, что предполагает одновременно наличие многих смыслов, и в плане знаковом, что позволяет от этого множества смыслов абстрагироваться и все сводить к одному рациональному обоснованию. Развертывание повествования на символическом уровне в качестве доминанты «языка» предполагает «речь». Что же касается второй лингвистической категории — «языка», то его значимость в фильмах А. Тарковского понижается, что станет причиной расхождения между кино А. Тарковского и фильмами его современников. Проблема заключается лишь в том, что называемое нами «языком» не является раз и навсегда данным и неизменяемым. Если бы мы не учитывали способности жанра изменяться, то могли бы довольствоваться исключительно синхроническим подходом, то

есть в развертывании интриги искали бы систему, взаимодействие всех элементов фильма. Но если учитывать, что жанр эволюционирует, то важна будет уже история жанра, рассмотрение жанра в диахронии. В истории жанра мы обязаны искать разные его состояния в историческом времени. Состояния относительно стабильные, для которых характерна статичность, и состояния, когда эта стабильность под воздействием вторжения «речи» разрушается. И хотя внешне признаки жанра могут сохраняться, он способен наполняться новым содержанием и новыми смыслами.

Предваряя последующие суждения, предупредим читателя, что применительно к А. Тарковскому, да и вообще ко всему времени, в котором режиссер работал, необходимо говорить именно о ситуации вторжения в фантастическое кино новых форм и новых смыслов. Хотя бы потому, что, во-первых, само кино 1950-х годов берет направление в сторону авторского фильма. Поскольку фантастический жанр не является изолированным от процессов, характерных для мирового кино, то авторское начало неизбежно должно вторгаться и в фантастический жанр. Оно и вторгается, и об этом свидетельствуют избранные для анализа фильмы А. Тарковского. А во-вторых, востребованность фильмов А. Тарковского в 1960–1970-е годы объясняется тем, что именно в это время возникает вспышка интереса к космосу. Она вроде бы не имеет отношения ни к А. Тарковскому, которого пока еще интересует российская история, о чем свидетельствует один из его лучших фильмов «Андрей Рублев», ни к фантастическому жанру, ни к кино в целом. Нарастанию этого интереса способствуют реальные события, в частности полет Ю. Гагарина, как и подвиги американских космонавтов. Если какое-то время кино эту тему не открывает (а если открывает, то в узком ее понимании — так называемой научной фантастике, долженствующей продемонстрировать научный прогресс и вселяющей надежду на лучшее будущее), то она уже беспокоит людей и общество в целом.

Беспокойство этого рода пока будет ограничено, например, тем, что связано с так называемыми «неопознанными летающими объектами». Но, конечно, А. Тарковского интересовала вовсе не научная фантастика. Важно понять, что у А. Тарковского является содержанием «речи». Вообще, фантастическое часто мимикрирует под авантюрный, приключенческий жанр. Герой этого жанра всегда

в пути. Он путешествует, сталкиваясь с неожиданными препятствиями, и должен их преодолевать. Видимо, фантастический жанр имеет эту авантюренность в своей основе. А авантюренность существует вне времени. Космические аксессуары отнюдь не упраздняют авантюренность, а потому приверженность к научности, что предполагает словосочетание «научная фантастика», не следует преувеличивать. Прислушаемся к исследователю авантурных архетипов в культуре Дж. Кэмпбеллу, а он, фиксируя одни и те же элементы в приключениях героя в разных культурах и на разных этапах истории, пишет: «его подвиги и риск были направлены не на поиск чего-то нового, а на обретение чего-то утраченного, стремились не к новым открытиям, а к открытию чего-то ранее существовавшего» [Кэмпбелл, 2021, с. 49]. Запомним это суждение. Оно понадобится при выявлении смысла, вычитываемого у А. Тарковского на уровне «речи».

Хотя первоначально из внешних факторов, оказавших воздействие на востребованность фантастического жанра в России, следует отметить размежевание между наукой и искусством, что можно объяснить приобретением гуманитарными науками и всей сосредоточившейся в искусстве гуманитарной сферой более высокого статуса. Об этом размежевании сегодня обычно вспоминают, имея в виду размежевание между «физиками» и «лириками». На увлечения и настроения этого времени и в самом деле можно взглянуть под углом этических проблем и вообще поколебленной в ходе утверждения в Советской России тоталитарного режима традиции гуманизма. Ведь, собственно, поэзия как признак оттепели свидетельствует о взрыве лирики, а значит, о реабилитации личного начала, без чего гуманитарной сферы не существует. Но это, конечно, вовсе не означало, что сфера естественных наук с их строгими методами сдавала свои позиции. Некоторые направления даже внутри фантастического жанра свидетельствовали о том, что линия научности и вообще авторитета науки преобладала. Поэтому понятие «фантастика» часто заменялось понятием «научная фантастика».

Тарковский в заявке на экранизацию романа С. Лема ставит акцент именно на научном смысле своего замысла, но этот аргумент явно рассчитан на чиновников. Понятие «научная фантастика» для них вполне приемлемо. Проходимость замысла будет обеспечена. Когда же редактор фильма «Солярис» и, кстати, фильма «Андрей Рублев»

Л. Лазарев будет писать заключение на сценарий, он сформулирует суть фильма не просто точнее, а так, как это и будет в картине А. Тарковского, что соответствует и С. Лему. «Роман С. Лема — одно из самых популярных произведений фантастики, — писал Л. Лазарев. — Роман этот не имеет никакого отношения к так называемой научной фантастике, хотя его часто причисляют к этому жанру. Автора интересуют не возможные в будущем достижения науки и техники, а проблемы нравственные и этические, которые могут возникнуть и уже возникают в связи с бурным развитием в наш век науки и техники. Попытка истолковать это произведение как научно-фантастическое, что, например, было сделано в недавней телепостановке, закономерно приведет к неудаче» [Косинова, Фомин, 2017, с. 12]. Такое возможное направление предполагало значимость в фантастическом жанре этической проблематики. Ведь в это время сама наука уже оценивалась с точки зрения этики. Следует отметить, что по этому поводу А. Тарковский имел далеко не прекраснородушную позицию. Он не случайно переписывает заимствованную у П. Валери мысль: «Разум есть, быть может, одно из средств, которое избрала Вселенная, чтобы поскорее с собой покончить» [Тарковский, 2008, с. 510].

От М. Мамардашвили к К. Юнгу: как объяснить страх перед инопланетянами?

Это было время, когда М. Мамардашвили ставил вопрос об антропологической катастрофе. Получалось, что успехи и науки, и технологии не только не разрешали многих проблем, но порождали новые. Поэтому взрыв фантастики в период оттепели, видимо, нельзя сводить лишь к достижениям в научной сфере, к научному оптимизму. В иных суждениях как раз этот научный подъем и спровоцировал неудобные вопросы: а не расходится ли он с этическим прогрессом, более того, не противоречат ли эксперименты в науке этике? Конечно, когда М. Мамардашвили говорит об антропологической катастрофе, невозможно не задуматься, может быть, и в самом деле нет на свете более серьезных проблем, чем эта. Сегодня обсуждается вопрос о проникновении искусственного, технологического в живое, естественное, человеческое. Может быть, когда этот вопрос теоретически будет

разрешен, подсоединять технологию будет уже не к чему. Но почему же эта проблема оказывается возможной?

Возможно, диагноз того, что в XX веке происходит с человеком, более точно дает К. Юнг. Его аргументы помогают приблизиться и к выявлению того, что на уровне «речи» пытается донести до аудитории А. Тарковский. А что же до нас из этой «речи» доходит? Удивительно, но когда С. Лем познакомился со сценарием фильма «Солярис», он замысел не понял, не принял и оценить не мог. Он констатировал лишь некоторое несоответствие роману, например включение в сценарий происходящих на земле эпизодов, чего в романе нет, и то, что он опрометчиво называет «мелодрамой», но только разыгранной в космосе. Можно лишь выразить удивление тому, как рационалист С. Лем, самостоятельно и впервые осмысливший некоторые тонкие нюансы отношений между человеком и космосом, исходя из которых невозможно утверждать беспроblemность растерявшегося в экстремальных ситуациях человека, близок к диагнозу этой востребованности на космическую проблематику К. Юнга. А этот диагноз связан даже не с антропологической катастрофой, а с переходными в истории социума и культуры, порождающими, в том числе, и психологические последствия процессами. Здесь снова как не удивиться точности оценки сценария «Соляриса» редактором Л. Лазаревым: «Авторы сценария верно интерпретировали роман С. Лема как произведение нравственно-философской проблематики. Они поэтому перенесли часть сцен на Землю, потому что для них важнее не изображение фантастической планеты Солярис, а проблема Соляриса, проблема исследования неведомых явлений, проблема двух путей развития цивилизации и науки — осмотрительного, гуманного или безоглядного экспериментаторства, не считающегося с возможными последствиями» [Косинова, Фомин, 2017, с. 13].

Как объяснить то, что заметил, но не принял С. Лем, раздражение которого объясняется отклонением в сценарии от заданной им идеи, и что очень точно зафиксировал Л. Лазарев. А именно — перенесение конфликта из космоса на Землю, что, разумеется, означает, что дело вовсе не только в инопланетянах (то ли они есть, то ли их не существует), а в землянах, в людях, в тех, которые всегда существовали и пока еще продолжают существовать на Земле. Иначе говоря, дело в этических проблемах. Инопланетяне тоже могут предстать и часто

предстают исключительно как проекции землян с их комплексами, злобой, жестокостью, насилием, неспособностью к контактам. Таким в фильме «Солярис» оказывается физик Сарториус, стремящийся облучить гигантский космический мозг, но тем самым и спровоцировать его разрушительный инстинкт.

К. Юнг объясняет такие проекции с помощью анализа сновидений, галлюцинаций и видений, причем они связаны не столько с индивидуальной, сколько с коллективной психикой. Но весь фильм представляет из себя что-то подобное и сновидению, и галлюцинации. На это не раз обращали внимание члены съемочной группы, работающие с режиссером [Александр-Гаррет, 2009, с. 159]. Дело, однако, не в самом сновидении, а в том, что за ним стоит. Сновидческие образы содержат не расшифровываемые с помощью тех способов, что имеются в распоряжении человека, древние формулы. Это угадывал Ф. Ницше. «Я полагаю, — писал он, — как еще теперь человек умозаключает во сне, так человечество умозаключало и наяву много тысячелетий подряд: первая сауса, которая приходила в голову, чтобы объяснить что-либо нуждавшееся в объяснении, была достаточна и принималась за истину... Во сне это первобытное свойство человечества возрождается в нас, ибо это есть основа, на которой развился и еще развивается в каждом человеке высший разум: сон переносит нас назад, к отдаленным эпохам человеческой культуры, и дает нам средство лучше понять их» [Ницше, 1990, с. 246].

В 1958 году К. Юнг публикует сочинение, в котором с этой целью рассматриваются так называемые «неопознанные летающие объекты». Он настаивает, что эти явления существовали и ранее, но лишь в XX веке стали предметом рефлексии и обозначались как НЛО. «Хотя НЛО стали общеизвестны лишь в конце Второй мировой войны, — отмечает К. Юнг, — однако сам феномен был известен до этого и наблюдался не только в первой половине XX столетия, а и в предыдущие века и, может быть, наблюдался и был описан уже в античные времена» [Юнг, 1993, с. 133]. Он размышляет и о моменте вспыхнувшей востребованности в фантастике: «Однако в самое последнее время и в момент, когда взгляды людей устремлены на небо, с одной стороны, — пишет он, — из-за их фантазии о возможном приземлении космического корабля, с другой — из-за острой угрозы земному существованию, содержимое бессознательного спроецировалось на

непонятные небесные явления, что придавало им явно незаслуженное значение. Так как их появление со времени Второй мировой войны, видимо, стало более частым чем когда-либо ранее, то речь может идти о синхроническом феномене, т.е. о соответствующем совпадении двух процессов» [Юнг, 1993, с. 105].

Таким образом, произошло соединение того, что К. Юнг называет «психической ситуацией человечества», с феноменом НЛО. Соответствующее исторической ситуации символическое содержание коллективной психики превратило НЛО в экран, в средство выражения и осмысления коллективного бессознательного. Психологические проекции в символических формах актуализируются в зримых формах. Они имеют внешнее сходство с людьми, но тем не менее означают Другого, или Иного. Иногда НЛО информирует лишь об оставшихся от его посещения знаках и следах. Во время посещения инопланетяне оживают и приобретают зримые формы. В фильме «Сталкер» место пребывания таких пришельцев называют «Зоной», пугающей людей, существующих вблизи и потому ограждающих это место с помощью полиции, но одновременно и привлекающей многочисленных туристов, устраивающих рядом пикники. Хотя «Зона» — опасное для жизни пространство, в нее вопреки всем препятствиям и опасностям все же проникают, находя там вещи с необъяснимыми особенностями и сбывая их за высокую цену.

Мало кто при этом задумывается о том, что можно ожидать от пришельцев, появятся ли они в этом месте снова, или это было временное приземление, о котором они затем навсегда забудут. А может быть, они вернутся. Если же они приземлялись не случайно и не вынужденно, то, может быть, их целью был контроль над находящимися на самой низшей ступени развития неразумными землянами — неспособными понять Других и вместо способности и желания устанавливать контакт демонстрирующими агрессию, силу и жестокость. В общем, несмотря на то что туристы находятся во власти развлечения, тревога в результате возможного нового посещения Иного окрашивает разворачивающийся сюжет в драматические тона. Страх нагнетается. Как будет ясно из сюжета, тревога эта вовсе не является беспредметной, поскольку, как полагает К. Юнг, затрагивает «фундаментальный страх нашей эпохи, а именно, распространившийся по всему миру страх перед катастрофической вспышкой разрушительных сил» [Юнг, 1993,

с. 105]. Вспышкой не в космосе, а здесь, на Земле. Тревога и страх материализуются и принимают зримые формы, диктуя улавливать в пришельцах разнообразных монстров и чудовищ, как в фильме Р. Скотта «Чужой» (Alien, 1979), — обладающих фантастической способностью к адаптации и выживанию в любой экстремальной ситуации и к трансформации в самые невероятные формы. Уже в самом названии этого фильма обозначена принципиальная инаковость инопланетян. У Р. Скотта «Чужой» необычайно легко адаптируется к ситуации, принимает любые формы, приклеивается, например, к голове астронавта так, что никакими силами его не отделить, и даже проникает внутрь человеческого организма.

Однако у А. Тарковского иная задача. Страшно не потому, что инопланетное существо омерзительно и не имеет внешнего вида человека, а то, что им вообще может быть не инопланетное существо, опасное для людей, а самый настоящий земной человек, как в фильме «Сталкер». В «Сталкере» он, правда, не имеет имени и назван просто «ученым». Видимо, это тот самый физик, что в Советской России 1960-х годов был воспет лириками. Выясняется, что он идет в зону с бомбой и готов привести ее в действие. По сути, это двойник физика Сарториуса из «Соляриса». Страсть к разрушению, как оказывается, пожирает не только кровожадных монстров, но и обыкновенных людей, даже представляющих научные сообщества. А если и пожирает инопланетян тоже, то не является ли это следствием проекции того разрушительного комплекса, что есть в человеке. Это ведь не объективное бытие существ, которых, может быть, и вовсе нет, а материализация видений как порождения коллективной психики. Ведь монстры-то могут быть не только творением космоса. Как выражается у Стругацких ксенолог Пильман, происходит «навязывание инопланетному разуму человеческой психики» [Стругацкий А., Стругацкий Б., 1985, с. 211]. У А. Тарковского наука вместе с учеными вовсе не вызывает почтения, даже наоборот. Не обладает таким авторитетом и гуманный. Так что с увлечениями шестидесятников Тарковский разом покончил и, по сути дела, задолго до зигзагообразной устремленности в будущее представил нарастание цинизма и нигилизма. Планета устала и от физиков, и от лириков. Остались одни циники. И, может быть, правы те, кто утверждает, что опасность для Земли представляют вовсе не пришельцы из космоса — разрушительные

силы существуют здесь, на Земле. Существуют потому, что, возможно, в своем развитии человечество уступает формам жизни, что имеют место на других планетах.

Конечно, в американских фильмах средства, способные поселить в сознании воспринимающего ужас, весьма гипертрофированы, и на эту тему мы ниже выскажемся. Для провоцирования страха и ужаса режиссеры прибегают к заимствованиям из смежных жанров. Так, в «Чужом» Р. Скотт использует приемы фильма ужасов, а в фильме «Бегущий по лезвию» (Blade Runner, 1981) прибегает к помощи детективного жанра. Границы между жанрами разрушаются, и в ход идет гибридный принцип. Вот и у А. Тарковского в «Солярисе» имеют место элементы древнейшего авантюрного жанра. Но, может быть, дело не только в опасности исходящих уже не от космических монстров, а и от самого человека разрушительных сил, дело и не в разрушении и не в страхе, все это предстает в виде внешних и поэтому второстепенных факторов продолжения и оживления с середины прошлого века фантастического жанра. Это воскрешение могло стать грандиозным способом провоцирования страха и ужаса, что и является целью многих американских фильмов, в которых оживают мертвецы. И это, кстати, будет соответствовать одной особенности фантастического жанра, что была открыта и освоена в XIX веке.

Такая возможность и даже необходимость была и у А. Тарковского, ведь в романе Стругацких это присутствует. У них Рэдрика Шухарта посещает умерший отец, он общается с членами семьи. В фильме А. Тарковского приход мертвого отца отсутствует, и это тоже свидетельствует о том, что в русском фильме разработка интриги происходит в совершенно ином направлении, чем в американских фильмах. Важнее фактор внутренний, связанный с комплексом современного человека, а он порожден, возможно, чувством вины, во власти которой человек индустриальной цивилизации тоже оказывается. Вины сыновей, предавших своих отцов, современных поколений людей.

Это один из самых серьезных психологических комплексов — З. Фрейд из комплекса почитания отцов даже выводит происхождение религии. Наверное, современному человеку понять это трудно. Но тогда непонятно, почему А. Тарковский так много внимания уделяет отцу героя. А с отцом у Криса Кельвина не такие уж и безоблачные отношения. И лишь в финале фильма, как кажется, между ними начинается

взаимопонимание, как это, по Дж. Кэмпбэлу, происходит в древних мифах, — а ведь оно происходит не в реальности, являясь порождением Океана. Это и в самом деле антропологический комплекс.

В какой-то степени предательство сыновей, в соответствии с идеей М. Мамардашвили, можно мыслить слагаемым антропологической катастрофы. Этот комплекс пытался объяснить даже не Фрейд, а опять же проявляющая интерес к космосу русская религиозная философия, в частности философ Н. Федоров с его генеральной мистической идеей, связанной с воскрешением мертвых. Н. Федоров утверждал, что статика и динамика человеческой истории имеет в своей основе мысль об отцах, этот самый комплекс вины в результате разрыва с отцами порождает потребность в обнаружении страны предков, и это обстоятельство двигало людьми в объясняющем поиски предков в географическом пространстве перемещении. «Во всех открытиях, на суше и на море, — пишет Н. Федоров, — выражалось стремление отыскать страну умерших; по крайней мере в народных сказаниях признавался такой смысл всем этим открытиям, судя по тому, что все путешествия на Запад морем и на Восток сушею, начиная с Одиссея и до экспедиции Александра, заканчивались, по народным легендам, открытием рая и схождением в ад. Морские путешествия могли представляться для народа средством к открытию “страны мертвых” еще скорее, чем сухопутные, потому что у приморских народов гробом служила лодка (почему и самое название корабля “naos” имело общий корень с “навье” — умерший), — лодка, которую уносило в неведомые страны Запада или Востока, и за “вратами плача” (Баб — эль — Мандеб) встречаем Эдем (Аден), рай» [Федоров, 1982, с. 174]. Получается, что мореплаватели двигались следом за умершими предками. Имея в виду многие передвижения в пространстве, предшествующие походу Александра Македонского в Индию, и походы последующие, Н. Федоров заключает: «Такие путешествия, хотя и мнимые, выражают действительную потребность сближения с умершими, потребность возвращения их из области тьмы (ада) к жизни» [Федоров, 1982, с. 174]. Знал ли А. Тарковский о Н. Федорове и о его идее воскрешения отцов? Во всяком случае в его записной книжке, начатой в Риме в 1982 году, есть лаконичная запись, в которой упоминается имя Н. Федорова и его мистическое учение [Тарковский, 2008, с. 416]. Трудно сказать, был ли прочитан Н. Федоров А. Тарковским раньше, или он только

собирался его прочитать. Почему вдруг у него мелькнула ассоциация, касающаяся Н. Федорова? Не потому ли, что именно в этом году издательство «Мысль» выпустило 85-й том из серии «Философское наследие», в который вошли работы Н. Федорова. Вообще, режиссер был образованным человеком: называемые и цитируемые в его записных книжках сочинения, которые он читал или собирался прочитать, образуют внушительный список.

Согласно Н. Федорову, новые пространства открывались и обживались, но страна предков все еще не была открыта, а комплекс вины сыновей не угасал. Приходилось двигаться дальше, за пределы открытого и освоенного на Земле пространства. Так и хочется вслед за этой констатацией сформулировать: за пределы освоенного, а именно — в космос. Предполагал ли сам Н. Федоров продолжение поисков места обитания предков уже не на Земле, а за ее пределами, в космических пространствах? Предполагал, как утверждает С. Семенова, исследовавшая тексты философа, ведь он руководил самообразованием будущего «отца русской космонавтики» К. Циолковского. Это обстоятельство уже говорит о том, что в своем основном сочинении «Философия общего дела» (1906) Н. Федоров предвосхитил выход человечества в космос, и прежде всего некоторые проекты К. Циолковского [Федоров, 1982, с. 7]. А раз так, то его мистическая теория воскрешения предков, в том числе и в космических пространствах, вполне допустима и поможет понять тот смысл, что вкладывает в «речь» А. Тарковский.

Литературный принцип «онтологической двойственности» в фантастическом жанре и его использование в кинематографе

Таким образом, если кино с введением темы космоса в фантастический жанр и запаздывает, то на беспокойство общества, спровоцированное инопланетянами и вообще космосом, легче и быстрее, а главное успешней реагировала литература. Ведь фильмы А. Тарковского поставлены не по оригинальным сценариям, а, повторим, по литературным произведениям, и ко времени выхода названных фильмов эти литературные произведения зрителю были уже хорошо известны. Принимая это обстоятельство во внимание, можно утверждать, что если А. Тарковский и не явился причиной пробуждения интереса к фантастическому жанру, то он все же мог включиться в этот

психологический климат, в это возбуждение, возникшее в обществе по поводу космоса, и начать активно принимать в нем участие. Это можно считать бесспорным. Однако не бесспорным остается выявление того, какую роль в этих происходящих и в общественной психологии, и в фантастическом жанре психологических и эмоциональных сдвигах он сыграл. Мы уже успели отметить, что от герменевтики не может ускользнуть не только то, что у А. Тарковского является «речью», но и то, что предстает «языком», поскольку его следует рассматривать в диахронии. Решая вопрос об индивидуальном вкладе режиссера в фантастический жанр, мы обязаны отыскать исходную точку в становлении фантастического жанра. А. Тарковский если и не был первым, то был активным участником этой волны интереса. Проблема здесь в том, что формирование фантастического жанра происходило не в кино, а в литературе. И ответ здесь потребует уже сопоставительного анализа «языков» кино и литературы.

Попробуем зафиксировать некоторые особенности фантастического жанра, что выделялись филологами и со временем стали выражением не просто жанра, а признаками «языкового» характера. Решая эту задачу, обратимся к исследованию Ц. Тодорова о фантастическом жанре в литературе, представляющему структурализм в его французском варианте. Одной из центральных особенностей фантастического жанра в литературе он считает колебание в изложении интриги между естественным и сверхъестественным, или так называемое «двойственное видение» изображаемого. Его смысл заключается в двусмысленности: это реальность или сон, реальность или иллюзия? Так, анализируя роман Ж. Казота «Влюбленный дьявол» (1772), Ц. Тодоров пишет: «В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни сильфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно — составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам... Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем

в пределы соседнего жанра — жанра необычного или жанра чудесного» [Тодоров, 1997, с. 17].

Опираясь на других авторов, Ц. Тодоров отмечает, что при определении фантастического необходимо иметь в виду не только персонажа, в сознании которого это «двойственное видение» происходит, но и реципиента, а значит, атмосферу происходящего, провоцирующую самые разные эмоции, и прежде всего ужас и страх. В этом случае цель произведения со структуры интриги смещается на создание впечатления, на интенсивность провоцируемых эмоций, что, несомненно, представляет одну из существующих факультативных, а может быть, в некотором отношении и основополагающих функций искусства XX века [Тодоров, 1997, с. 17]. Это провоцирование возникает в силу осязаемого присутствия неподдающихся разуму, неуправляемых человеком сил и невидимых миров. Кстати сказать, некоторые авторы не только в литературе, но в особенности в кино склонны эту характеристику фантастического жанра усиливать за счет использования элементов, которые привычно относить уже к смежному жанру, отшлифованному и принявшему окончательные формы в готическом романе, связанном с нагнетанием ужаса, образцы которого в России XIX века были столь востребованными [Хренов, 2024].

Жажда усилить эмоции приводит к растворению фантастического жанра в фильме ужасов, о чем, например, и свидетельствует «Чужой» Р. Скотта. Выявляя «языковые» элементы фантастического жанра, как они сложились уже в литературе XIX века, попробуем понять, является ли кинематограф наследником тех синхронических структур в произведениях этого жанра, что характерны для XIX века, или же в данном случае мы имеем дело с радикальными трансформациями и, следовательно, с появлением в этом жанре существенных изменений. В связи с этим снова обратимся к статье С. Зенкина. Анализируя выводы Ц. Тодорова, он с ним полемизирует. Конечно, перед тем как фиксировать переход слагаемых фантастического жанра в его сложившихся в XIX веке формах в кинематограф, следует иметь в виду преобразование жанра, объясняемое вторжением в общественное сознание с середины XX века проблематики, связанной с космосом. Даже если до этого времени интерес к космосу как в его литературном, так и в кинематографическом виде имел место, эти

попытки его художественного освоения не идут ни в какое сравнение с тем, что происходит в XX веке.

Однако, несмотря на такое радикальное обновление пространства, сферы, атмосферы и всех связанных с космосом атрибутов, невозможно не отметить, что открытое и освоенное литературой переходит и в кино. С. Зенкин ставит вопрос, в каком виде сложившаяся в литературе традиция доходит до кино и можно ли считать, что выработанные при анализе художественной литературы принципы применимы и к кино. Сначала автор приходит к выводу, что эпоха кино — это сменившая романтическую и позитивистскую эпоху XIX века модернистская эпоха, а в ней фантастическая литература стала своего рода образцовой лабораторией литературы XIX века, озабоченной воссозданием в тексте «чужой субъективности как самостоятельного, независимого от автора центра восприятия, мышления и речи» [Зенкин, 2006, с. 53]. Получается, что «чужая субъективность» — открытие фантастического жанра, а сам фантастический жанр в его преображенном виде — порождение модернистской эпохи. Это положение исследователь иллюстрирует с помощью повторяющегося персонажа в фантастическом жанре как носителя здравого смысла, понимание которого в ходе восприятия произведения, относящегося к фантастическому жанру, колеблется между восприятием, приближенным к объективности, и восприятием сверхчувственным, выходящим за пределы реального, что, собственно, и позволяет фиксировать «онтологическую двойственность», то есть присутствие фантастического.

Мы уже успели присоединиться к мнению о том, что в момент своего появления и утверждения в литературе фантастический жанр стал своеобразной ее лабораторией, что определяло последующее развитие не только фантастического жанра в литературе, и не только даже литературы в целом, но и кино. Например, роман С. Лема «Солярис» и снятый по нему фильм А. Тарковского свидетельствуют, что такой нарративный прием оказывается востребованным и использованным и в этом случае. Таким носителем здравого смысла является прибывающий с Земли на планету Солярис ученый, психолог Крис Кельвин. Он шаг за шагом пытается постичь то, что он наблюдает. Прибывший на станцию Крис сначала не может понять, что произошло и происходит с членами экспедиции, почему его

встречает парализованный страхом кибернетик Снаут, пытающийся заглушить свой страх с помощью алкоголя и принимающий Криса не за ученого, появившегося на Солярисе с научной целью, а за какое-то еще одно странное существо неземного происхождения, и почему покончил с собой руководитель исследовательских работ Гибарян. Затем Крис обнаруживает и других живых существ, обитающих на станции помимо тех, что прибыли с земли. Но откуда они взялись, как они попали на станцию? Кто они?

Объяснение происходящего на Солярисе выходит за пределы здравого смысла. Но ведь в фильме Крис не просто носитель здравого смысла, он по своей научной специализации психолог и на Солярис прибывает, чтобы подвести под историей изучения этой планеты черту и, возможно, дать заключение о прекращении исследовательских работ. Но перебирая в сознании разные варианты объяснения происходящего, он этого не понимает, полагая сначала, как это и происходит в романах фантастического жанра, что это сновидение или, еще того хуже, безумие. В реальности с точки зрения здравого смысла такого понимания быть не может. Больше информации он получает от докладов, оставленных экспедицией, предпринятой под руководством Шеннона, после которой дальнейшая исследовательская работа на станции ввиду бесперспективности перестает финансироваться. В них сообщалось о попытках установить контакт с Океаном, не проявляющим по отношению к землянам агрессивности. По мере ознакомления с материалами предшествующей экспедиции выясняется история со смертью во время опытов физика Фехнера и странным поведением резервного пилота Бертона, извлеченного из ракеты в крайнем возбуждении и потребовавшего принять и рассмотреть рапорт, в котором он расскажет об увиденном. Его выслушивают, но сказанное им принимают за спровоцированное ядовитыми испарениями Океана большое воображение.

Дело закрывается, а ясности Крис по-прежнему не достигает. Он продолжает наблюдать и изучать, пока с ним не происходит то, что и с остальными. На вопрос, заданный Крисом более продвинувшемуся в разгадке происходящего Снауту, почему он ничего не может объяснить, тот отвечает: «Поймешь, когда к тебе самому придут “гости”». И они к Крису приходят. Вот это колебание между восприятием, приближенным к объективности, и восприятием сверхчувственного при

интерпретации на уровне сюжета обретает институционализацию в формах фантастического жанра уже в XIX веке, проникает в большую литературу, о чем, например, свидетельствует появление у Ф. Достоевского рассказчика, а он, пересказывая происходящие события, всякий раз проникает в их смысл, как правило, лишь частично.

Гипотеза об активности досемиотических процессов сознания как ключе к разрешению проблемы вербального и визуального. Вербальное и визуальное в фантастическом жанре

Прием «онтологической двойственности» и в самом деле свидетельствует о том, что фантастический жанр в XIX веке стал лабораторией литературы не только этого века, но и последующего XX века. Но, в том числе, и лабораторией кино. Вывод С. Зенкина конструктивен для понимания смысла используемого в фантастическом жанре приема уже тем, что, предлагая двойственную интерпретацию для восприятия фантастического жанра, кино вынуждено культивировать сверхчувственное или архаическое начало, а оно является исключительно символическим, отличающимся от знакового мышления тем, что оно многозначно и при интерпретации воспринимаемых событий может предлагать множество разных образов. В суждениях С. Зенкина есть замечание, связанное с верно угаданной особенностью фантастического жанра, которое у самого исследователя оказалось неразвернутым. Это обстоятельство обедняет анализ, который в наше время, когда в гуманитарных науках происходит иконический поворот, когда под воздействием успехов в технологиях изменяются отношения между вербальным и визуальным и когда визуальное становится доминантным началом, приобретает тот смысл, который раньше в этом жанре не замечали.

Мы же склонны наши суждения свести именно к этому аспекту. Речь идет о реабилитации в современном кинематографическом мышлении архаических пластов, столь необходимых для понимания символических форм выражения, а они являются слагаемыми того, что обычно называют фантастикой. С. Зенкин пишет: «Все сказанное лишний раз подтверждает то, что современная кинофантастика представляет собой регрессивное явление современной культуры — примерно в том самом смысле, в каком о “регрессии”

говорят в психоанализе, только здесь имеет место отступление не на онтогенетической, а на филогенетической оси, возврат к весьма архаическим, дочеловеческим и даже досексуальным биологическим процессам и структурам, проявляющимся в рамках новейшего, высокотехнического зрелища. Регрессивная, архаизирующая природа кино известна давно; очередным доказательством тому служит и фантастическое кино, которое благодаря особой “аттракционной” природе смыкается с ранними стадиями собственного “филогенеза”, когда синематограф еще воспринимался не как искусство, а как обычная забава» [Зенкин, 2006, с. 53].

В этой пространной цитате содержится конструктивная мысль о восприятии как регрессе, употребляемом здесь отнюдь не в негативном, а в позитивном смысле, что, кажется, не может не удивлять. Хотя эта мысль, как представляется, очень бы понравилась С. Эйзенштейну, а он в эту проблематику углублялся и вслед за Л. Выготским приходил к выводу о том, что регресс к ранним формам сознания в процессе творчества и восприятия демонстрирует, как выражается С. Зенкин, «...досемиотические процессы сознания, типологически предшествующего знаковым процессам...» [Зенкин, 2006, с. 64]. С этой досемиотической точки зрения важно отдавать отчет в том, что иконический поворот, обусловленный современными технологиями, сопровождается актуализацией архаических пластов мышления, от которых освобождало утверждаемое наукой и философией нового времени знаковое мышление. Этому вопросу сегодня вынуждены касаться философы, изучающие виртуалистику. Так, обозначая прорыв под воздействием технологий в ранние формы мышления, в том числе сверхчувственные, М. Кузнецов называет их формами чувственного опыта. «Дискредитация гигантской массы данных чувственного опыта в качестве нерелевантных познавательному процессу и потому подлежащих вытеснению на периферию человеческого мировосприятия, в сферу еще не полностью утративших во времена Канта свою нормативную значимость этики и эстетики, позднее окончательно лишившихся этого своего свойства, сопровождалась, — пишет М. Кузнецов, — как известно, широко развернутой движением Просвещения кампанией по искоренению всех и всяческих предрассудков, т.е. всего того, что, будучи представленным на “суд разума”, не выдержало процедуры оправдания и легитимации сообразно канонам все той же предельно

узко трактуемой рациональности. Тем самым из культуры изымался огромный массив знаний, передаваемых из поколения в поколение изустной или письменной традицией и некогда приобретенных человечеством (например, интуитивным путем, жизненным опытом и т.п.) далеко не в соответствии с теми строгими методологическими принципами, которые были положены в основу познавательного процесса в Новое время, или даже вопреки им» [Кузнецов, 2004, с. 67]. Таким образом, исследователь виртуализации в современной культуре ставит вопрос о регрессе как следствии технологических открытий. Но как конкретно этот регресс происходит и в творческом процессе, и в структуре произведений фантастического жанра? Мы на него ответим, обращаясь к американской кинотеории и кинокритике.

Как решается вопрос о специфике жанра в американском кино. Нарративный уровень в фантастическом жанре

Выше мы цитировали статью С. Зенкина, включенную в подготовленный Н. Самутиной сборник о фантастическом жанре в кино. В этом сборнике опубликованы статьи не только отечественных, но и американских теоретиков кино, и они дают пищу для размышлений относительно судьбы литературной традиции в фантастическом киножанре и о том, как и в каком направлении кино эту традицию деформирует. Эти авторы: Скотт Бьюкатман, Брукс Лэндон и Карл Фридман — делают свои заключения о фантастическом жанре, опираясь прежде всего на опыт Голливуда. Знакомясь с их статьями, приходишь к выводу, что все они говорят об одном и том же, а именно о том, что присуще, пожалуй, лишь американскому кино, и усматривают в нем лишь то, о чем лаконично написал в заключении к своей статье С. Зенкин. Они говорят о досемиотических, дознаковых процессах мышления, к которым в XX веке возвращает кинематограф, но возвращает, пожалуй, именно в фантастическом жанре и, может быть, лишь в тех фильмах фантастического жанра, что созданы в Америке. Вот только к Тарковскому это не имеет отношения. Иначе говоря, у названных авторов, о чем бы они в своих статьях ни писали, на первый план выходит вопрос о визуальном начале как доминанте, что, собственно, уже иллюстрирует процесс запущенного в культуре

действия иконического поворота. Но речь идет о такой доминанте именно в формах фантастического жанра.

Получается, что, начавшись на заре XX века фильмом французского режиссера Ж. Мельеса «Путешествие на Луну» (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), о котором А. Майклсон (A. Michelson) вспоминает в посвященной фильму С. Кубрика статье «Тела в космосе: фильм как плотское познание» [Michelson, 1969], фантастический жанр не только во французском, но и в американском кино стал средством выражения специфической ментальности, в границах которой развились те возможности, что одновременно не развивались в других культурах. Именно эти особенности у названных авторов, пишущих о фантастическом жанре, и оказались репрезентативными. В указанном сборнике одной из первых статей, способных прояснить вопрос, связанный с механизмом регрессии как особенности фантастического кино, является статья С. Бьюкатмана [Бьюкатман, 2006], возвращающая к проблематике зрелищности, или аттракционности (когда-то она так интересовала С. Эйзенштейна). С. Бьюкатман обращается к тем ранним формам культуры и, соответственно, мышления, когда контакт с миром основывался на осязании, а зрение было лишь дополнением к осязанию и не имело самостоятельности. С ходом истории телесный и осязательный опыт уступал место визуальному опыту. Визуальное освобождается от необходимости подтверждать осязательный опыт. Но и эта ситуация не является окончательной. На смену визуальному опыту со временем приходит нарративный опыт, на основе которого развивается литература, тем более литература на поздних этапах истории, когда вся культура приобретает литературоцентристский характер и начинает ощущаться уже как бремя.

Однако дело, конечно, не ограничивается совершенствованием «языка» литературы. Эксперименты в театре начала XX века, в том числе в России, уже свидетельствовали о необходимости разрушения этой ситуации в культуре. Театр XX века начал экспериментировать в сторону разрушения нарративности, какой она сложилась к появлению психологического романа XIX века. Понятно, что литературоцентризм активность зрительного, то есть визуального, начала сдерживал. Наверное, еще и поэтому театральные режиссеры-экспериментаторы вроде В. Мейерхольда так интересовались кино. Таким образом, еще до XX века визуальное активизируется в театральных, а затем

прорывается в кинематографических формах или, как бы выразился Б. Балаш, в формах «видимого человека». Это обстоятельство получает выражение в том, что кинематографисты называют спецэффектами, усиливающими зрелищное начало. Понятно, что в кино этому прорыву зрительного способствует технология.

Заявив тему значимости спецэффектов в кино, С. Бьюкатман развивает далее тему возвышенного в эстетике как способа преодоления человеческой конечности и человеческих пределов, применяя ее к опыту кинематографа, объединяющего визуальные, аудиальные и кинестетические аспекты. По сути, С. Бьюкатман лишь улавливает и называет проблему, связанную с тем, что кино оказалось одним из первых видов искусства, способным противостоять литературному началу в культуре, активно вырабатывая собственную эстетику, разводящую зрительное начало с нарративным. Собственно, это занимало и раннего С. Эйзенштейна, и его статья-манифест о монтаже аттракционов об этом свидетельствует. Названные американские авторы, придавая исключительное значение спецэффектам, к этой проблематике, не ссылаясь на С. Эйзенштейна, возвращают. Но возвращают в связи лишь с проблемой одного жанра — фантастического. В этом смысле опыт фантастического жанра оказался весьма любопытным, позволяющим прояснить, как в истории кино складываются отношения между визуальным и литературным началом.

Другой американский теоретик кино, Б. Лэндон, подхватывая тему спецэффектов, начатую С. Бьюкатманом, и пользуясь при этом некогда употребляемым С. Эйзенштейном понятием аттракциона, в который вкладывается тот же смысл, что и в понятие спецэффекта, обращается к эпохе донарративного кино, когда оно могло лишь показывать, а не рассказывать. Однако эта ситуация, сложившаяся в раннем кино, характерна вообще для истоков культуры. Здесь и потребуется понятие регресса, которым мы выше уже пользовались. Эта ситуация, например, имела место в Античности во время становления трагедии как достаточно зрелого в развитии повествовательных форм периода. А этим развитым формам трагедии предшествовал иллюзион. Повествование в формах иллюзиона состояло из демонстрации статических сцен, в которых показывалось что-то исключительное, выходящее за пределы привычного и обычного, сенсационное, вызывающее страх и ужас. Такая форма в становлении повествования

оказалась законсервированной, например, в цирковой программе. «Когда человек еще не умел повествовать, — пишет О. Фрейденберг о предшествующих греческой трагедии повествовательных формах, — он излагал события с помощью их непосредственного воспроизведения воочию, в конкретности» [Фрейденберг, 1978, с. 343].

Почему же собственно рассказ, то есть нарративное начало, появляется лишь позднее? Потому, что человек еще не научился оперировать временем, он еще не успел развить необходимое для этого абстрактное, понятийное мышление. Реконструируя древние повествовательные формы, О. Фрейденберг отмечает: «Понятийное мышление делает из конкретного предмета, из панорамы логический предмет изображения. Далее оно “протягивает” и удлинняет время и пространство, создавая фон тому и другому, то есть предпосылку к появлению таких понятий, как “событие”, как нечто “происходящее”, протекающее во времени и в протяженном пространстве. Затем оно рассматривает события в известном каузальном порядке, скрепляя их причинно-следственными, целевыми, конвенциональными связями. Так показ становится рассказом» [Фрейденберг, 1978, с. 134]. А мы бы сказали: событие, передаваемое ранее с помощью исключительно только показа, с помощью визуальности, уже излагается нарративным способом. По мере формирования сложных временных структур начинает утверждаться сюжетный принцип организации, высшей формой выражения которого на длительный период в истории культуры явилась литература.

Кажется, что со временем художественный потенциал системы показа исчерпался навсегда и к нему возврата не предполагается. А так ли? Не обязывает ли нас происходящий сегодня в гуманитарной сфере иконический поворот посмотреть на этот вопрос иначе? Не содержался ли в этой самой древнейшей системе показа потенциал, который способен активизироваться? С. Бьюкатман употребляет понятие аттракциона как синонима спецэффекта, но не ясно, имеет ли он в виду известную идею С. Эйзенштейна, связанную с использованием цирковой терминологии, или высказывает собственное мнение. Хотя, конечно, понимание аттракциона у С. Эйзенштейна возникло в силу специфической для 1920-х годов ситуации, а именно наплыва в кинотеатры огромного массива публики, не соприкасавшейся ранее с поздними формами искусства, развивающимися под воздействием

литературоцентризма. По мнению Б. Лэндона, корни фантастического жанра находятся не в нарративе и не в литературной традиции, предшествующей становлению фантастического жанра в кино, хотя кино многое заимствует в литературной традиции, о чем свидетельствует появление многочисленных экранизаций литературных произведений уже на ранних этапах истории кино, — а в зрелищности. По Б. Лэндону получается, что все фильмы, в которых используются аттракционы как приемы системы показа, а не рассказа, являются фантастическими.

Однако понятно, что на позднем этапе истории культуры литературоцентризм в истории кино способствовал сохранению и совершенствованию именно нарративной традиции. Получается, что восстановлению в правах зрелищного начала в XX веке способствовал регресс как закономерность, поскольку он всегда присутствует в ситуации смены культурных типов, что подтверждает П. Сорокин. Но этот регресс проявился в специфической кинематографической ситуации в виде более очевидного сдвига в отношениях вербального и визуального, продолжившего начавшийся в театре сдвиг в этом направлении. И этот сдвиг более всего стал очевиден в фантастическом жанре кино, ведь его потенциал в производстве спецэффектов превышал возможности других жанров. Согласно Б. Лэндону тоже получается, что если в кино что-то и позволяет возрождать зрелищность как альтернативу нарративности, то это фантастический жанр. Именно этот жанр еще не успел разорвать связь со своими корнями, а этими корнями, как он утверждает, являются именно визуальные формы. Ссылаясь на Т. Ганнинга, использующего понятие «кино аттракционов», знакомое по С. Эйзенштейну (вполне вероятно, что его этот американский теоретик извлекает именно из работ советского режиссера), Б. Лэндон говорит о приоткрывающейся возможности «увидеть корни жанра в зрелище, а не в нарративе» [Лэндон, 2006, с. 257], что Т. Ганнинг считает принципиальным и изначальным отличием от фантастики в литературе.

Так, возвращение к корням позволяет Б. Лэндону объяснить резонанс фильма С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» и вообще новую вспышку фантастического жанра, характерную для 60-х годов прошлого века. «А такой взгляд на историю фантастического кино, который признает приоритет зрелищности в раннем кинематографе, — пишет

Б. Лэндон, — способен по-другому увидеть и недавние фантастические фильмы, где спецэффекты, или “аттракционы”, по большей части цифрового характера, совершенно затмевают оставшиеся нарративные элементы» [Лэндон, 2006, с. 259]. Исследователь приходит к выводу, что история кино не сводится исключительно к истории совершенствования нарратива. Об этом свидетельствуют такие фильмы, как «Метрополис» (1927) Ф. Ланга, «2001: Космическая одиссея» С. Кубрика или «Бегущий по лезвию» Р. Скотта. В связи с этим теоретик предлагает разработать историю фантастического жанра, называемую им «ревизионистской», в ней следовало бы показать, что в кино зрелищность важнее нарративности. «Хотя моя ревизионистская история фантастического кино “по Ганнингу и Бьюкатману” вряд ли получит активную поддержку сообщества знатоков фантастики, даже каноническая история, получающая эту поддержку, все равно подтверждает — пусть и неосознанно — идею, что зрелище может быть важнее нарратива» [Лэндон, 2006, с. 260].

Итак, мы получаем следующий вывод: регресс в формах кинематографа, так интересовавший С. Эйзенштейна, озабоченного не только воплощением создания нового социума и новой культуры, но и нового, а точнее, согласно «ревизионистской» истории кино, прочно забытого архаического «языка», необходим для коммуникации с увеличивающейся в своих масштабах массовой аудитории. С. Эйзенштейну, представляющему художественный авангард начала прошлого столетия, такой «язык» был нужен для спасения того уровня коммуникации, без которого «речи» не существует. Однако в большей степени этот уровень ориентирован не на рассказ, а на показ, не на нарратив, а на визуальность, а она предшествует не только нарративности, но литературности, как и вообще вербальности во всех ее формах. Если мы согласимся с тем, что регресс необходим и способен играть в культуре позитивную роль, можно оправдать и мысль о предшествующей всем остальным способам коммуникации, прежде всего вербальным, значимости зрительного начала.

Э. Кассирер, например, тоже утверждает, что если исходить из двух основных типов личности, как и из соответствующих им двух систем видения — экстравертивного и интровертивного, то получается, что экстравертивное предшествует интровертивной системе видения [см.: Кассирер, 1998]. Последняя возникает позднее. Но, казалось бы,

как можно оправдать то, что в эпоху зрелости нарративных структур, отшлифованных не только в литературе, но уже и в кино, происходит поворот к тому, что О. Фрейденберг, анализируя движение к окончательной структуре трагедии, назвала системой показа. Дело здесь не только в нарративных структурах, но и в психологических механизмах отношения человека к миру. Интровертивный тип видения предполагает индивидуальное, а значит, позднее возникающее начало как следствие зрелой стадии в истории личности, когда человека интересует не только познание, но и самопознание. Для этого видения важно не то, что зрится, а то, что зримое воспринимается сквозь призму воспринимающего. На ранних этапах истории, как пишет Э. Кассирер, «человеческое познание направлено исключительно на внешний мир» [Кассирер, 1998, с. 446]. Возможно, иконический поворот является выражением лишь этого переходного времени, когда культура возвращается к исходной точке литературоцентристского цикла.

Позднее в истории наступает момент, когда первоначальный познавательный инстинкт уступает место интровертивному видению. В этой специфике интровертивного видения можно уловить смысл того, что мы выше назвали «речью». Соответственно, познание трансформируется в самопознание. Это и будет способствовать утверждению нарративного начала, системы рассказа, причем не только в литературе. Литература, как вообще вербальное начало в целом, становится необходимостью на одном из всех циклов, которые она в своей истории проходит. Закат вербального начала, если он и в самом деле является реальным, видимо, свидетельствует о том, что такой цикл заканчивается и начинается то, что П. Сорокин называет переходным периодом, то есть сменой типов культуры. А такая направленность как раз и вызывает к жизни альтернативную систему — систему показа. Однако становление нарративного начала в истории не означает, что в связи со становлением нарративности визуальное начало будет прочно забыто. Оно постепенно будет возвращаться в культуру и активизироваться в художественных формах.

Пожалуй, в этом смысле идея Б. Лэндона создания «ревизионистской» истории кино становится более понятной. В XX веке этому будет во многом способствовать технология, что и получит выражение в фантастическом жанре. Согласно Б. Лэндону, современная технология предоставляет фантастическому жанру новые возможности

развития. Поэтому отход от нарративного кино под воздействием фантастического жанра будет ощущаться сильнее и в других жанрах кино. Может случиться так, что в фантастических фильмах в нарратив как доминанту будут включаться не спецэффекты, о чем свидетельствует опыт большинства фильмов так называемого классического кино, а сам столь авторитетный для классического кино нарратив будет служить лишь мотивировкой для производства спецэффектов. В самом деле, если обратиться к фильму С. Кубрика, то совершенно очевидно, что в нем вербальное начало уступает визуальному ряду. Б. Лэндон формулирует: «Тогда можно считать, что спецэффекты существуют в фантастике не ради поддержки сюжета или нарратива вообще, а для реализации своего собственного формального ритма и логики — отдельной истории спецэффектов, вокруг которой фильм “на самом деле” выстроен» [Лэндон, 2006, с. 267].

А. Тарковский против С. Кубрика: способен ли фантастический жанр существовать без нарративного начала?

Углубляясь в происхождение фантастического жанра, мы сначала соотнесли опыт кино с возникновением и утверждением в литературе принципа «онтологической двойственности», а затем высказали гипотезу о двух программах разработки замысла — опережающей, исходящей из экстравертивной установки, и запаздывающей в истории интровертивной установки, причем полагая, что каждая из них обладает самостоятельностью. Этот сюжет отвлек нас от осмысления сделанных А. Тарковским в его фантастических фильмах открытий. Но это не отвлечение, а приближение к сути дела. Пришло время к А. Тарковскому снова вернуться и осмыслить соотношенность его творчества с одной из наметившихся и утвердившихся программ.

Выводы Б. Лэндона означают, что вместе с утратой нарративности в фильмах разрушается и сопровождающий становление нарративности в литературе принцип линейности, усиливается принцип коллажности и фрагментарность нелинейного монтажа, а логика развертывания событий будет напоминать нечто вроде сновидения, галлюцинаторный калейдоскоп изображений. В самом деле, о какой линейности в сновидениях, которые так любит воспроизводить Тарковский, можно говорить. Этот самый принцип коллажности,

фрагментарности и нелинейности Тарковский испробовал уже в фильме «Андрей Рублев» — он тоже представляет сборку из разных новелл. Его фильм «Зеркало» (1974) — триумф фрагментарности. Но сновидные образы у режиссера появились уже в его первом фильме «Иваново детство» (1962), в котором трудно отделить происходящее в воображении и сновидении от реальности. Эта сновидность образов в еще большей степени повышалась в его поздних фильмах, о чем мы ранее писали [Хренов, 2022].

Поднимаемую С. Бьюкатманом и Б. Лэндоном тему зримости и зрелищности подхватывает в своей статье американский теоретик К. Фридман, у которого мы обнаруживаем, пожалуй, больше аргументов в пользу визуального как альтернативы нарративного. Но это все та же столь значимая для американского кино тема, и то обстоятельство, что фантастическое кино у трех разных авторов сводится к выделению одной особенности фантастического жанра, не говорит ли о том, что мы обнаружили какие-то специфические именно для американского кино черты фантастического жанра? К. Фридман пытается предложить более четкое теоретическое определение визуального. В то же время он иллюстрирует визуальное как доминанту, по крайней мере в фантастическом жанре, который представляет непревзойденный в этом смысле С. Кубрик со своей «Одиссеей», как и последователи его экстравертивного видения Стивен Спилберг, Ридли Скотт, Джордж Лукас со «Звездными войнами» (Star Wars). Значит, тезис, вызванный к жизни тремя американскими теоретиками, подтвержден кинематографическим опытом. А в этом опыте фильм С. Кубрика занимает первое место.

К. Фридман начинает свою оду этому фильму с утверждения о нем как о непревзойденном художественном шедевре. Этот фильм, говорит он, как многие считают, — «величайший из фантастических и вообще один из лучших фильмов на свете» и «грандиознейшая из когда-либо снятых картин» [Фридман, 2006, с. 350]. Как свидетельствуют дальнейшие суждения теоретика, такого мнения придерживается и он сам. Смысл же своей статьи он видит в том, чтобы обозначить место этого шедевра в истории кинофантастики и понять его роль в переосмыслении того, что такое фантастика и фантастическое в эпоху открытия космоса, давшего новые перспективы для развития фантастического жанра.

По мнению К. Фридмана, в своей истории этот жанр имел лишь два периода подъема — в 1950-е и с конца 1970-х до середины 1980-х годов. Называя некоторые фильмы первого периода, теоретик пишет: «В свое время эти и подобные им произведения расценивались исключительно как развлечение для массового зрителя, да и задним числом в них редко отыскивали какие-либо эстетические или интеллектуальные достоинства — хотя они достаточно часто изучаются как социологические симптомы репрессивных и конформистских идеологий, царивших в Америке времен холодной войны» [Фридман, 2006, с. 349]. Как доказывает К. Фридман, в определенной степени особенности фантастических фильмов первого периода продолжали иметь место и в фильмах второго периода, например в «Звездных войнах» (1977–1983) Д. Лукаса, «Инопланетянин» (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982) С. Спилберга, «Терминатор» (The Terminator, 1984, 1991) Д. Кэмерона. Но эти фильмы теоретик рассматривает как «откровенно эскапистский развлекательный товар». В общем, кино эпохи Р. Рейгана ненамного отличается от кино эпохи Д. Эйзенхауэра.

Таким образом, «Одиссея» С. Кубрика для конца 1960-х годов явилась в мировом кино образцом фильмов фантастического жанра о космосе. Вот на этом фоне и появился «Солярис» А. Тарковского и, как кажется, во многом по этой причине даже проигрывал. Но фильм С. Кубрика был фоном для оценки не только советского фильма, но и американских фильмов, появившихся в это же время. В частности, успех фильма С. Кубрика сказался и на отношении к картинам Р. Скотта «Чужой» и «Бегущий по лезвию». Очевидно, что эти фильмы из наметившейся тенденции, проявившейся особенно ярко в фильме С. Кубрика, как признает и сам К. Фридман, выпадают. Чуть ниже теоретик все же вынужден признать: в фильмах Р. Скотта отсутствует чистота типа фантастического жанра в его новом варианте, а, как мы помним, в статьях трех авторов речь идет о спецэффектах, то есть о кино аттракционов, а стало быть, о кино, в котором доминантой нарративность не является. Так вот, Р. Скотт развертывает на экране действие сразу в двух регистрах и нарративностью вовсе не жертвует. Поэтому эти фильмы теоретик и не ставит в один ряд с фильмами С. Кубрика и Д. Лукаса.

Однако у К. Фридмана «Одиссея» С. Кубрика не вписывается ни в первый, ни во второй период вспышки фантастического жанра.

По отношению к названным периодам фильм С. Кубрика оказывается на дистанции. В чем же тогда его исключительность, ведь в нем затрагиваются уже знакомые по фильмам первого и второго периода связанные с активизацией фантастического жанра темы? Ответ у К. Фридмана будет таким: «Иначе говоря, фильм Кубрика сохраняет многие привычные темы и жанровые конвенции — космические странствия, существование разумных внеземных существ и их отношения с нами, потенциальный конфликт между человеком (мужчиной, но не женщиной) и машиной, эволюция человечества и появление сверхчеловека, но при этом его содержание, сложность и эстетическая выдержанность явственно превосходит все, что было создано в этом жанре» [Фридман, 2006, с. 349].

Получается, что фильм С. Кубрика — не только превосходящий все остальные произведения фантастического жанра киношедевр, но и демонстрация исчерпанности этого жанра. Значит, смысл парадоксального утверждения К. Фридмана объясняется лишь полной приемом и особенностей фантастического жанра. Фильм С. Кубрика — что-то вроде энциклопедии фантастического жанра, какой она предстает в момент создания этого шедевра. Нам представляется, что эта энциклопедичность фильма относится исключительно к зрелищной стихии кино как к доминанте. Картина С. Кубрика — предупреждение о существующих в развитии зрелищного кино ограничениях. В самом деле, чем эффективней на экране в «Одиссее» предстают визуальные эксперименты, тем примитивнее оказывается диалог в вербальных формах, мысль, слово, часто сводимое и обращенное исключительно к технике, повторяемое бесконечное число раз и означающее всего лишь команду включить или выключить очередную систему. Режиссера не интересует ни психология, ни характер персонажей фильма. Их поступки исключительно функциональны.

Да и бунт компьютера, искусственного разума у С. Кубрика — это не проблема космоса. Тема взаимодействия между человеком и роботом лишь в космосе разыгрывается. А где же в этом грандиозном по своему резонансу фильме философия? Она связана с появлением Монолита, а в нем и заключается загадка, связанная с возможным существованием в космосе цивилизаций, в которых может быть жизнь, и ее следует разгадать. У С. Кубрика главное — не поиск контакта с возможными цивилизациями, с Иным или с Другим, а отношения

между человеком и роботом, способные обернуться тем, что робот сможет человеческий разум превзойти. Эта тема будет интересовать Р. Скотта в «Бегущем по лезвию». И хотя в этом смысле фильм С. Кубрика вселяет, несмотря ни на что, оптимизм, страх фильм все же посеял, а размышление над проблемой продолжается.

Но в «Одиссее» С. Кубрика, где диалог столь лаконичен, многое приходится разгадывать самому зрителю. Но как разгадывать, если помыслить существование разума, отличающегося от человеческого, земного, что мучает и А. Тарковского в его фантастических фильмах и что невозможно без вербального начала, а оно связано не с экстравертивным, а с интровертивным принципом. Если, как доказывает К. Фридман, фильм С. Кубрика отнести исключительно к визуальному кино, то он соответствует экстравертивной установке, а интровертивной картине мира, воссоздаваемой в фильмах интроверта А. Тарковского, он противостоит. Да, следует признать, что вызов А. Тарковского, обращенный к С. Кубрику, сделан не для красного словца. Что же получается? А получается, что фильм С. Кубрика рассчитан скорее на восприятие детского и подросткового, чем взрослого зрителя, сознание которого оказывается во власти экстравертивной установки. Но ведь именно это в фильме С. Кубрика и происходит. В связи с этим вспомним многие суждения о том, что американское кино в качестве своего адресата имеет в виду именно юного зрителя.

Согласно К. Фридману, фильм С. Кубрика — это «прорыв на новый творческий уровень». Теоретик пишет: «Фильм Кубрика стал неизбежным прототекстом для последующей кинофантастики, в особенности для ее части, наделенной художественными амбициями» [Фридман, 2006, с. 346]. Не будем вдаваться во все детали характеристики периодов в истории фантастического жанра в американском кино и в анализы разных фильмов, но попытаемся уловить в столь высокой оценке фильма С. Кубрика, а он связан опять-таки со столкновением визуального и нарративного начал, основной аргумент. У С. Кубрика он приобретает принципиальный характер, выражая дух времени и, пожалуй, дух будущего этого жанра и кино в целом. «Чужой» и «Бегущий по лезвию», как утверждает К. Фридман, менее визуальны и более литературны, а потому они отклоняются от идеала, а таким идеалом для современного фантастического кино, по мнению

теоретика, является фильм С. Кубрика, как и соответствующие эстетике этого фильма произведения других американских режиссеров фантастического жанра. Почему? Да потому, что эти фильмы свободны от художественных и интеллектуальных сложностей, столь свойственных интровертивному, авторскому кино Тарковского, и в них происходит «триумф спецэффектов».

Здесь пора разобраться глубже в том, что же такое спецэффект и какой смысл в него вкладывают три американских теоретика. Спецэффект в узком смысле К. Фридман понимает так. «Начнем с того, что спецэффектами мы называем моменты радикально кинематографического характера, когда упор делается на специфические киноресурсы, отличные от других эстетических форм. В спецэффектах нас восхищает та сила, которую порождает непрерывная смена образов, — сила, ограниченная лишь возможностями кинотехники и, при желании, так спаянная со звуком, в том числе и с музыкой, как это никогда не было доступно для старших искусств» [Фридман, 2006, с. 346]. К еще одной особенности спецэффекта теоретик относит то, что можно назвать его функцией — «ошеломить зрителя, погрузив его в перцептуальный аппарат, в “кинематографичность” кино, для чего необходим большой экран и зал, оснащенный высококачественной звуковой системой; это темное помещение обрекает зрителя на пассивное и изолированное потребление предлагаемого эстетического опыта в заданных режиссером жестких временных рамках» [Фридман, 2006, с. 353].

В этих технологических особенностях, по мысли исследователя, заключается превосходство кинематографической рецепции перед телевизионной. Кино авторитарно, и эта авторитарность его эстетике лишь на руку, а телевидение либерально. Спецэффект максимально усиливает авторитарность кино. Но, может быть, еще более важная особенность спецэффекта, сближающая его со спецификой фантастического, то, что спецэффекты — это «открытый триумф» кинотехнологий. Ведь и кинофантастика много внимания уделяет изображению зарождающихся технологий и технологий будущего. Этой установке в полной мере соответствует фильм С. Кубрика. Его «Одиссея» стала преимущественно визуальной репрезентацией космоса». К сказанному К. Фридман добавляет, что в «Одиссее» произошла метажанровая деконструкция фантастического киножанра,

как и его новая сборка. Фантастический жанр радикально изменился. Правда, такая логика пронизывает и некоторые другие фильмы, хотя иногда они фантастическому жанру чужды. Прочитав одного из своих коллег, назвавшего «Одиссею» важнейшим из произведений на пути отступления кино от слова к области, не пересекающейся с царством литературного опыта, К. Фридман, однако, заканчивает свою статью странным заключением. Оказывается, «Одиссея» является «в некотором смысле первый и последний подлинный шедевр фантастического кинематографа» [Фридман, 2006, с. 366]. Отличное высказывание теоретика, предваряющее наш рассказ о дерзком стремлении Тарковского дать ответ С. Кубрику, создавшему шедевр, по мнению К. Фридмана, лучше которого нет и не было в истории фантастического жанра. Здесь ответ лежит в плоскости подчеркнутой значимости нарративного начала в фильме. Лучшего введения в открытия А. Тарковского и быть не может.

Обращение А. Тарковского к фантастическому жанру невозможно исчерпать лишь стремлением воспользоваться возникшим в литературе в 1960-е годы интересом к фантастике. Конечно, этот интерес подогревался не только дискуссиями по поводу фильма С. Кубрика. На то были, как мы уже успели отметить, цитируя К. Юнга, более серьезные и далеко не художественные причины. Но нельзя упускать из виду, что фильм С. Кубрика тоже не мог не привлечь Тарковского и не провоцировать на экранизацию романа С. Лема. Более того, «Одиссея» подталкивала к тому, чтобы и прорваться в космос, но и по отношению к С. Кубрику представить альтернативу. В какой-то степени альтернатива состоялась. Получились разные произведения. Откликаясь на фильм, Ю. Ханютин даже говорит об «антикубриковском пафосе» «Соляриса», ставя акцент на интересе Тарковского к психологии, что С. Кубрика, по всей вероятности, мало интересовало. Вот как это мотивировал известный критик: «Фильм А. Тарковского не спорит с картиной Кубрика. Но картины эти диаметрально противоположны и в своих идеях, и в своих эстетических принципах. Главный герой Кубрика — техника, воплощающая разум человека, А. Тарковского интересуют люди в условиях, созданных техникой будущего. Поэтому Кубрик тратит огромные силы и средства, чтобы показать технику 2000 года. А Тарковский отказывается от детального изображения техники будущего и стремится к психологии достоверности. Лишь на

секунду мы видим контуры космической станции, облетевшей планету Солярис, ее коридоры и каюты интересны не своим устройством, а присутствием человека в них» [Ханютин, 1975, с. 92].

О несходстве фильмов С. Кубрика и А. Тарковского свидетельствуют и их финалы. Герой С. Кубрика, уничтожив взбунтовавшегося против человека робота, вовсе не стремится вернуться на землю, он летит в бесконечность. Эта бесконечность в фильме предстает в космических пространствах самыми яркими красками, какие только можно вообразить. Длится этот полет в финале долго. В финальном фрагменте никакого действия нет, как нет и действующих героев. На экране внимание на длительное время занимает лишь космос. Режиссер полностью отдается гипнозу визуальности как таковой. Это триумф экстравертивности. Что же касается героя Тарковского, то, постигая смысл экстремальной ситуации на Солярисе, он не перестает думать о доме, отце и о Земле. Пребывая в космосе, он продолжает себя ощущать лишь обитателем Земли. Он отдает себе отчет о существовании мощного и намного превосходящего в его земных, а следовательно человеческих, формах космического разума, символически представленного С. Кубриком в загадочном Монолите. Но это только знание, а вот эмоции, привязанности у него остаются земными.

Проникая в сознание Криса и достигая его самых глубоких бессознательных пластов, Океан ощущает ностальгию героя, чувство вины перед близкими, реагируя на это тем, что создает специально для него здесь же в космосе этакую мини-Землю, и в частности атмосферу родного дома, который он так трудно в начале фильма покидал. По сути, смысл этой реакции Океана свидетельствует о том, что под воздействием более человеческого отношения со стороны Криса к Океану, кажется, очеловечивается и облагораживается Океан. А ведь в фильме имеет место и другой вариант установления контакта с космосом — жестокий и бесчеловечный. Он связан с другим героем фильма — ученым, физиком Сарториусом, сторонником разрушительного облучения Океана, что способно спровоцировать с его стороны такие же разрушительные и агрессивные действия. Получается, что поведение Криса дает надежду на будущие контакты с космосом. И верность Криса всему тому, что связано с родным очагом и отцом, не противоречит контакту с космосом, а этому контакту способствует. Более того, это обстоятельство является решающим моментом

в возможной коммуникации с внеземными цивилизациями. Конечно, финальный эпизод с моделированием Океаном родного очага нельзя принимать как реальное возвращение Криса на Землю.

Заканчивает свой фильм С. Кубрик весьма многозначным эпизодом: путешествуя по бесконечности, герой фильма Дейв Боумен оказывается в XVIII веке. Один из героев рассказа Х.Л. Борхеса «Книга песка» (1975) говорит: «Если пространство бесконечно, мы пребываем в любой точке пространства. Если время бесконечно, мы пребываем в любой точке времени» [Борхес, 1992, с. 226]. В еще более понятной форме эта формула предстает в новелле Борхеса «Другой» (1972). Действие в ней происходит в 1969 году. Проживающий в Кембридже герой по имени Хорхе Луис Борхес, совершая утреннюю прогулку, присел и через некоторое время почувствовал, что рядом с ним оказывается незнакомец. Между ними завязывается разговор. Оказывается, что незнакомец в настоящее время находится в Швейцарии. Но удаленность пространства не мешает этим двум людям общаться. В конце концов оказывается, что незнакомец — двойник Борхеса, но только каким Борхес был 70 лет назад. Новелла Борхеса дает ключ к пониманию последнего эпизода фильма С. Кубрика. Путешествие героя С. Кубрика в космосе — это путешествие не только в пространстве, но и во времени. На экране появляются интерьеры зала галантного века, обставленного мебелью в стиле Людовика XVI. Наверное, герой «Одиссеи» Дейв Боумен в соответствии с формулой Борхеса мог бы оказаться и в любой другой эпохе, но его корабль остановился в XVIII веке. Время в космосе течет по-другому. Дейв Боумен предстает уже глубоким стариком. В ином времени он мог бы оказаться и юношей. Монолит, то есть космический разум, способен возвращаться в архаические эпохи и в то же время опережать земное время. Ускользящий космос может предоставить герою и такой вариант. Он только не может дать герою полного знания о Монолите — универсальном космическом мозге, который тоже появляется в зале эпохи Людовика XVI, как он появляется в начале фильма в эпизоде происхождения жизни. Герой протягивает к Монолиту руки, но тщетно. Возможно, режиссер этим хотел сказать, что, несмотря на подвиги героя и способность управлять искусственным разумом, земной разум все еще отстает от более развитого, находящегося вне Земли.

Заключение

Заключая свои размышления по поводу фильмов А. Тарковского о космосе, отметим, что мы не случайно в начале статьи процитировали Н. Федорова по поводу воскрешения отцов. Измена им, осознаваемая героем при обживании космического пространства, — один из серьезных шагов к антропологической катастрофе. Но образы предков, с которыми герой «Соляриса» ощущает связь, — это показатель интровертивной установки режиссера, определяющей содержание и смысл того, что мы подразумеваем под «речью». Все наши усилия, предпринятые в данной статье для доказательства альтернативности С.А. Тарковского, были направлены именно на доказательство этого. Однако не все так просто. Несмотря на аргументы трех американских теоретиков, С. Кубрика все же трудно отнести к режиссерам, исходящим исключительно из экстравертивной установки, вроде бы исчерпывающей для кино, в котором визуальное начало преобладает.

В заключение мы вынуждены сделать в своих предыдущих суждениях поправку. Ведь не может же быть, чтобы столь выдающийся американский режиссер не имел отношения к «авторскому» кино. А если так, то его космический дискурс тоже не обходится без «речи». Она у него, конечно, тоже есть, но только содержит другие смыслы. Может быть, растворение героя у С. Кубрика как «культурного героя», ведь он первым осваивает космос, открывает столь любимую в философии экзистенциализма тему «бездомности новоевропейского человека» (М. Хайдеггер). А в момент выхода его «Одиссеи» мода на экзистенциализм еще не прошла. Но что-то непохоже. У героя С. Кубрика чувство дома начисто отсутствует. Он скорее готов ощутить домом весь космос. Не то — у А. Тарковского: у него всепоглощающая ностальгия по дому, по отцу. Его герой и на Земле-то ощущает себя бездомным, о чем свидетельствует фильм «Ностальгия» (1983), а космос еще больше обостряет эту тему.

Тем не менее С. Кубрик в своем фильме тоже предстает отчасти интровертом. У него космическое тоже оказывается проекцией земного и человеческого, но человеческого в ином смысле. С. Кубрик представляет другую культуру. У него интровертивное начало соответствует иной ментальности. Той ментальности и той культуре, которая не испытывает острых эмоций по поводу разрыва в связях

между современными поколениями и предками. Чтобы такие острые эмоции иметь, как это показывает А. Тарковский, надо за плечами иметь предков, прошлое, историю, а она в данном случае отсутствует. А что же это отсутствие компенсирует? Возникает поглощенность временем и пространством, но не земным, а космическим. То, что осталось на Земле, героя С. Кубрика мало интересует. На Землю он не вернется. Такого желания у него нет. Наоборот, именно в космосе он обретает то, что в его сознании было всегда. Любопытно в связи с этим отметить одно место в записной книжке А. Тарковского, помеченное январем 1983 года. «Когда я раньше видел американские фильмы, — пишет режиссер, — действие которых разыгрывалось в деревне или в маленьких заштатных городках, мне всегда казалось, что декорации домов, улиц плохо сделаны. Но когда я увидел воочию эти места, то убедился в обратном. Вся Америка — какой-то Диснейленд (декорация). Дома строятся из реечек, обструганных досок и фанерок. Впечатление временности, недолговечности царит надо всем. Кшиштоф Занусси, с которым мы путешествовали, объясняет это динамизмом американцев, нежеланием засиживаться, готовностью мчаться на другой конец страны, если предложена более выгодная работа» [Тарковский, 2008, с. 510].

Когда О. Шпенглер в качестве прасимвола европейской культуры называет преодоление «фаустовским» человеком пространства, то он не говорит о том, что это пространство является, в том числе, и космическим. Этой проблемы еще не было. Она появится позже в связи с американской ментальностью, что и ощутил первым С. Кубрик. Эта поглощенность пространством возникла на Земле, и в этом герой американского фильма С. Кубрика был близок западной цивилизации с присущим ей чувством прошлого. Но во всей полноте здесь она не проявилась. «Варвару», в большей степени, чем человеку, представляющему древние культуры, а его скоро продемонстрирует идеал Ф. Ницше — Сверхчеловек в отрицательном варианте, нужно большего. Апогеем этой поглощенности пространством с некоторого времени стал космос, а не Земля. И американцу, как и вообще менталитету американцев, это подходит больше. Мы употребили слово «Сверхчеловек». Этот образ в связи с фильмом С. Кубрика возникает не случайно. У С. Кубрика цитирование Ф. Ницше, в отличие от Тарковского, отсутствует, но ассоциация все же возникает. Ведь в «Одиссее»

звучит симфоническая поэма Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», написанная в 1896 году под впечатлением прочитанного сочинения Ф. Ницше под этим названием.

Вот как этот отрыв от земли и распространение в пространстве жаждущего планетарного самоутверждения американца видит исследователь американской цивилизации М. Лернер. «Это новый человек — "l'homme moyen sensue" (человек не слишком чувствительный). В делах любовных он, скорее всего, не обратит внимание на кастовые или классовые различия и не будет слишком щепетил в вопросах целомудрия. В своей жажде самоутверждения он разрывается между легко достижимыми материальными благами и вечно ускользающим чувством собственной целостности. Его не оставляет тревожное чувство покинутости, так как старые боги ушли, а новые невесты когда придут. Однако в отличие от людей в предшествовавшие эпохи он жаждет не святости, не доблести, не красоты, не величия, не спасения своей души, наконец. Это не обремененный моралью человек, перед которым наконец рухнули все преграды. Он напоминает одновременно и Тамерлана, и доктора Фауста у Марло: первый из них — это ничем не связанный варвар, несущийся над бескрайними равнинами и оставляющий под собой древние цивилизации, а второй — отважный мыслитель, ломающий все запреты на пути к познанию и готовый заплатить за него даже собственной душой» [Лернер, 1992, с. 82]. Назвать американца, то есть своего соотечественника, «варваром», что позволяет себе серьезный исследователь М. Лернер, не кажется этически приемлемым. Но что-то он все же улавливает. Едва ли С. Кубрик был знаком с этим суждением историка американской цивилизации. Но это и не важно. Но разве это не портрет его героя — Дейва Боумена, устремившегося в финале фильма в космические дали? Конечно, герой С. Кубрика не только не «варвар». Его скорее можно назвать «культурным героем». Как известно из истории мифа, «культурный герой» — это тот, кто способен создать что-то такое, чего в истории еще не было. «Варвар» бы не смог решить проблему, которую решил герой С. Кубрика. Он смог понять коварный замысел искусственного разума и, более того, выйти из экстремальной ситуации победителем. С когнитивными способностями Дейва Боумена все в порядке. Он только не страдает комплексом земного притяжения, и рембрандтовского «блудного сына», склонившего в фильме А. Тарковского колени

перед созданным Океаном виртуальным образом отца, у С. Кубрика просто не может быть. Этим рембрандтовским образом А. Тарковский проявил столь важный для него мистицизм Н. Федорова. М. Лернер превосходно ощутил ментальность современного «варвара» в его американском варианте. Он не только притягивает, но и отталкивает, даже пугает. Значит, все верно, ведь одно из предназначений фантастического жанра как раз и заключается в том, чтобы провоцировать страх и ужас. К этому человечество приучил готический роман. Но у С. Кубрика, если в заключение снова вернуться к проблеме соперничества выдающихся режиссеров, и если со стороны А. Тарковского оно все-таки было серьезно, и свой «язык», и особая «речь». Но ведь это так и должно быть. Каждая культура реагирует на Вызовы так, что при этом проявляется то, что обычно называем ментальностью.

Список литературы:

- 1 *Александр-Гаррет Л.* Андрей Тарковский: собиратель снов. М.: АСТ; Астрель, 2009. 509 с.
- 2 *Борхес Х.Л.* Письмена Бога / Пер. с исп. М.: Республика, 1992. 510 с.
- 3 *Бьюкатман С.* Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном / Пер. А. Олейникова // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 233–256.
- 4 *Громова А.* Бесплодный спор с романом... // Литературная газета. 1973. № 10. 7 марта. С. 8.
- 5 *Дашкова Т., Степанов Б.* Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского. «Солярис» и «Сталкер» // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 311–344.
- 6 *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 50–65.
- 7 *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке / Пер.; гл. ред. С.Я. Левит. М.: Гардарики, 1998. 784 с.
- 8 Кинофантастика: вчера, сегодня, завтра // Советский экран. 1967. № 8. С. 7–11.
- 9 *Косинова М., Фомин В.* «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...». История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР: «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2017. 528 с.
- 10 *Кузнецов М.М.* Виртуальная реальность — техногенный артефакт или сетевой феномен? // Виртуалистика: Экзистенциальные и эпистемологические аспекты / Отв. ред. И.А. Акчурина. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 62–90.
- 11 *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой / Пер. с англ. СПб.: Питер, 2021. 544 с.
- 12 *Лернер М.* Развитие цивилизации в Америке: Образ жизни и мысли в Соединенных Штатах сегодня: В 2 т. / Пер. с англ. Т. 1. М.: Радуга, 1992. 671 с.
- 13 *Лэндон Б.* Диегетическое или дигитальное? Сближение фантастической литературы и фантастического кино в гипермедиа / Пер. Н. Самутиной // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 257–273.
- 14 *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и прим. К.А. Свасьяна; пер. с нем. Я. Бермана, Г.А. Рачинского, К.А. Свасьяна, С.Л. Франка. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 829 с.
- 15 *Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. и предисл. к текстам С.Г. Семенович, А.Г. Гачевой, прим. А.Г. Гачевой. М.: Педагогика-пресс, 1993. 368 с.*
- 16 *Самутина Н.* Фантастическое кино и проблема *инога* // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 66–80.
- 17 *Стругацкий А., Стругацкий Б.* За миллиард лет до конца света: Повести. М.: Советский писатель, 1985. 416 с.
- 18 *Тарковский А.* Мартиролог. Дневники: 1970–1986. Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского; Italy Tibergraph, 2008. 622 с.
- 19 *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1997. 144 с.
- 20 *Туровская М.* Нет, в согласии с замыслом фильма // Литературная газета. 1973. № 10. 7 марта. С. 8.

- 21 Федоров Н. Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. 711 с. (Философское наследие).
- 22 Фильм Андрея Тарковского «Солярис»: Материалы и документы / Сост. и вступ. ст. Д.А. Салынский. М.: Астрей, 2012. 416 с.
- 23 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.
- 24 Фридман К. «2001: Космическая одиссея» Кубрика. Форма и идеология в фантастическом кино / Пер. М. Неклюдовой // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 345–366.
- 25 Ханютин Ю. НТР, человек, кинематограф // Искусство кино. 1975. № 4. С. 85–101.
- 26 Хренов Н.А. Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена вех: Отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова, сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 11–48.
- 27 Хренов Н.А. Искусство рубежа XX–XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть 1 // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3. <https://doi.org/10.30853/pa20240036>. URL: <https://pan-art-journal.ru/article/pa20240036/fulltext> (дата обращения 10.07.2025).
- 28 Юнг К. Один современный миф: О вещах, наблюдаемых в небе / Пер. с нем. Р.Ф. Додельцева, послесл. К.М. Долгова. М.: Наука, 1993. 192 с.
- 29 Michelson A. Bodies in Space: Film as “Carnal Knowledge” // Artforum. 1969. Vol. 7. № 6. P. 54–63.

References:

- 1 Aleksander-Garrett L. *Andrei Tarkovskii: sobiratel' snov* [Andrei Tarkovsky: The Collector of Dreams]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2009. 509 p. (In Russian)
- 2 Borges J.L. *Pis'mena Boga* [Writing of the God], transl. from Spanish. Moscow, Respublika Publ., 1992. 510 p. (In Russian)
- 3 Bukatman S. Iskusstvennaya beskonechnost'. O spetsseffektakh i vozvyshennom [Artificial Infinity. On Special Effects and the Sublime], transl. A. Oleinikov. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 233–256. (In Russian)
- 4 Gromova A. “Besplodnyi spor s romanom...” [“A Barren Dispute with the Novel...”]. *Literaturnaya gazeta*, 1973, no. 10, March 7, p. 8. (In Russian)
- 5 Dashkova T., Stepanov B. Fantasticheskoe v filmakh Andreyi Tarkovskogo. “Soliaris” i “Stalker” [Science Fiction in Andrei Tarkovsky's Films. *Solaris* and *Stalker*]. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 311–344. (In Russian)
- 6 Zenkin S. Ehhfekt fantastiki v kino [The Effect of the Fantastic in Cinema]. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 50–65. (In Russian)
- 7 Cassirer E. *Izbrannoe. Opyt o cheloveke* [Selected Works. An Essay on Man], transl., chief ed. S. Ya. Levit. Moscow, Gardarika Publ., 1998. 784 p. (In Russian)
- 8 Kinofantastika: vchera, segodnya, zavtra [Science Fiction Cinema: Yesterday, Today, Tomorrow]. *Sovetskii ehkran*, 1967, no. 8, 1967, pp. 7–11. (In Russian)
- 9 Kosinova M., Fomin V. “Muzyka Bakha zvuchit kak-to ne po-sovetski...” [“Bach's Music Sounds Somehow Un-Soviet...”]. The History of the Making of Andrei Tarkovsky's Films Shot in the USSR: *Solaris, The Mirror, Stalker*. Moscow, Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya” Publ., 2017. 528 p. (In Russian)
- 10 Kuznetsov M.M. Virtual'naya real'nost' – tekhnogennyi artefakt ili setevoi fenomen? [Virtual Reality: Man-Made Artefact or Network Phenomenon?]. *Virtualistika: EhzistentSIONAL'nye i ehpistemologicheskie aspekty* [Virtualistics: Existential and Epistemological Aspects], ed. I.A. Akhchurin. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004, pp. 62–90. (In Russian)
- 11 Campbell J. *Tysiachelikii geroi* [The Hero with a Thousand Faces], transl. from English. St. Petersburg, Piter Publ., 2021. 544 p. (In Russian)
- 12 Lerner M. *Razvitie tsivilizatsii v Amerike: Obraz zhizni i myslei v Soedinennykh Shtatakh segodnya: V 2 t.* [The Development of Civilization in the United States: The Way of Life and Thoughts in the United States Today: In 2 vols.], transl. from English. Vol. 1. Moscow, Raduga Publ., 1992. 671 p. (In Russian)
- 13 Landon B. Diegeticheskoe ili digital'noe? Sblizhenie fantasticheskoi literatury i fantasticheskogo kino v gipermedia [The Diegetic or the Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia], transl. N. Samutina. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 257–273. (In Russian)
- 14 Nietzsche F. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.], comp., intr. article, notes K.A. Svasyan, transl. from German Ya. Berman, G.A. Rachinsky, K.A. Svasyan, S.L. Frank. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 829 p. (In Russian)

- 15 *Russkii kosmizm: Antologiya filosofskoi mysli* [Russian Cosmism: Anthology of Philosophical Thought], comp., intr. to the texts S.G. Semenova, A.G. Gacheva, notes A.G. Gacheva. Moscow, Pedagogika-press Publ., 1993. 368 p. (In Russian)
- 16 Samutina N. Fantasticheskoe kino i problema *inogo* [Science Fiction Cinema and the Problem of the Other]. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 66–80. (In Russian)
- 17 Strugatskii A., Strugatskii B. *Za milliard let do kontsa sveta: Povesti* [A Billion Years Until the End of the World: Stories]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1985. 416 p. (In Russian)
- 18 Tarkovskii A. *Martirolog. Dnevnik: 1970–1986* [Martyrology. Diaries: 1970–1986]. Florence, Mezhdunarodnyi institut imeni Andrey Tarkovskogo Publ., Italy Tibergraph Publ., 2008. 622 p. (In Russian)
- 19 Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Science Fiction], transl. from French B. Narumov. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ., 1997. 144 p. (In Russian)
- 20 Turovskaya M. Net, v soglasii s zamyslom fil'ma [No, in Accordance with the Film's Concept]. *Literaturnaya gazeta*, 1973, no. 10, March 7, p. 8. (In Russian)
- 21 Fedorov N.F. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Mysl' Publ., 1982. 711 p. (Filosofskoe nasledie [Philosophical Heritage]). (In Russian)
- 22 *Fi'lm Andrey Tarkovskogo "Solyaris": Materialy i dokumenty* [Andrei Tarkovsky's Film *Solaris*: Materials and Documents], comp., intr. article D.A. Salynsky. Moscow, Astreya Publ., 2012. 416 p. (In Russian)
- 23 Freidenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 605 p. (In Russian)
- 24 Fridman K. "2001: Kosmicheskaya odiseya" Kubrika. Forma i ideologiya v fantasticheskom kino ["2001: A Space Odyssey" by Kubrick. Form and Ideology in Science Fiction Cinema], transl. M. Neklyudova. *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi: Sbornik statei* [Science Fiction Cinema. Episode One: Collection of Articles], comp., sc. ed. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 345–366. (In Russian)
- 25 Khanyutin Yu. NTR, chelovek, kinematograf [Scientific and Technological Revolution, Man, Cinema]. *Iskusstvo kino*, 1975, no. 4, pp. 85–101. (In Russian)
- 26 Khrenov N.A. Pozdnesovetskii kinematograf: stanovlenie obraza-vremeni kak priznaka transformiruyushcheisya poehtiki [Late Soviet Cinema: The Formation of the Image-Time as a Sign of Transforming Poetics]. *Smena vekh: Otechestvennoe kino serediny 1980-kh – 1990-kh* [Changing Milestones: Russian Cinema of the mid-1980s – 1990s], ed. E.V. Sahnikova, comp. D.A. Zhurkova, N.A. Khrenov, V.D. Evalylo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2022, pp. 11–48. (In Russian)
- 27 Khrenov N.A. Iskusstvo rubezha XX–XXI vekov v kontekste povtoriyayushchikhsya ehpokh: novaya chuvstvitel'nost' v khudozhestvennoi sfere kak vyzov. Chast' 1 [The Art at the Turn of the 20th – 21st Centuries in the Context of Recurring Epochs: New Sensibility in the Artistic Sphere as a Challenge. Part 1]. *Pan-Art*, 2024, vol. 4, issue 3. <https://doi.org/10.30853/pa20240036>. Available at: <https://pan-art-journal.ru/article/pa20240036/fulltext> (accessed 10.07.2025). (In Russian)
- 28 Jung C. *Odin sovremennyy mif: O veshchakh, nablyudaemykh v nebe* [One Modern Myth: On Things Seen in the Sky], transl. from German R.F. Dodeltsev, afterword K.M. Dolgov. Moscow, Nauka Publ., 1993. 192 p. (In Russian)
- 29 Michelson A. Bodies in Space: Film as "Carnal Knowledge". *Artforum*, 1969, vol. 7, no. 6, pp. 54–63.