

ВАДИМ  
МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА  
БЕЛЯЕВА

## Парадокс Викторова: продолженное настоящее в позднесоветской «школьной» кинофантастике



*Вадим Михайлин (р. 1964) – историк культуры, социальный антрополог, переводчик, профессор Саратовского государственного университета.*

*Галина Беляева (р. 1975) – старший научный сотрудник саратовского Государственного художественного музея имени А.Н. Радищева.*

«Отроки во вселенной», вторая часть фантастической дилогии Ричарда Викторова, начинается сценой, крайне показательной для заявленной темы. В квартире Паши Козелкова – одного из семи подростков, которые отправились на звездолете «Заря» для установления контакта с внеземной цивилизацией, – его семья готовится отмечать сороковой день рождения героя, покинувшего родную планету 27 лет назад. Поскольку фильм вышел на экраны в 1975 году, зритель автоматически должен предположить, что его перенесли в калужскую квартиру 2002-го. Первая и самая показательная характеристика этого пространства сводится к его стабильности: за 27 лет в нем не изменилось практически ничего. Для зрителя полная неподвижность времени, навсегда застывшего в середине советских 1970-х, объясняется просто, наглядно и даже не без иронии. Если не вся квартира, то по крайней мере та комната, в которой проходит застолье, теперь представляет собой семейный музей Павла Кондратьевича Козелкова – с соответствующими этикетками, пришпиленными ко всем возможным предметам, вплоть до вопиюще неумест-

ПОЛИТИКА  
КУЛЬТУРЫ



ных в музейном пространстве («гвозди, которые любил вбивать П.К. Козелков»).

Впрочем, буквально через десять минут экранного времени мы попадаем на пресс-конференцию организаторов космического полета. Академик Филатов – вдохновитель проекта – предсказуемо поседел, но одет по-прежнему в полном соответствии со сдержанными канонами формальной советской моды начала 1970-х. И если ему как пожилому человеку это простительно, то второй участник конференции, руководитель Лаборатории сверхдальней связи Людмила Окорокова, бывшая одноклассница космонавтов – равно как и собравшиеся журналисты, многие из которых явно представляют зарубежные средства массовой информации, – в массе своей уже напоминают участников косплея «назад в 1970-е». При этом сама пресс-конференция проходит на фоне «кляушки» – производственного здания, выстроенного в духе позднеоттепельного советского модерна и расположенного напротив зеленоградского МИЭТа. Но дело даже не в стилистике как таковой. Понятно, что люди, снимавшие кино в первой половине 1970-х, видели «будущее» через призму собственной эпохи. Дело в другом. Авторы фильма, приложившие серьезные усилия к тому, чтобы создать на экране инопланетный мир, принципиально не похожий на тот, что был привычен зрителю – с «другой» архитектурой и «другой» телесностью, – даже не подумали о создании образа собственного, земного будущего, хотя бы в чем-то отличающегося от настоящего.

Эту особенность – полную зацикленность на собственном настоящем – можно было бы считать элементом конкретного авторского замысла, если бы, помимо дилогии Ричарда Виктора о полете к созвездию Кассиопеи, она в равной мере не была свойственна практически всем позднесоветским фантастическим лентам, ориентированным на детскую аудиторию и, следовательно, не содержала бы в себе значимой характеристики эпохи как таковой. Вообще фильмы, ориентированные на детей и подростков (равно как и другие тексты – визуальные, дискурсивные, перформативные), представляют собой настоящий клад информации в отношении тех стереотипов, которые доминирующие элиты считают необходимым имплантировать в подконтрольные им социальные среды. «Помощь» молодым членам общества в построении «их собственных» проективных реальностей в соответствии с моделями, выигранными с точки зрения доминирующих групп и страт (или во всяком случае опирающимися на некоторые «правильные» с их точки зрения позиции), есть стратегия абсолютно прагматическая – вплоть до того, что она перестает осознаваться как таковая и воспринимается как естественное поведение, на-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ПАРАДОКС ВИКТОРОВА...



правленное на элементарную социальную адаптацию. В итоге подобные куротрофические<sup>1</sup> стратегии практически не маскируются, а потому способны самым прямым и непосредственным образом «выдавать» стоящие за ними модели социального поведения и когнитивные установки.

Одной из самых информативных стратегий анализа, направленного на вскрытие такого рода навязываемых установок, является отслеживание режимов экстраполяции – «сдвига» ситуативных рамок при построении проективных реальностей. Понятно, что применительно к тем жанрам, которые, по определению, ориентированы на создание реальностей, существенно отличающихся от привычной для зрителя/читателя повседневности (сказка, *Sci-Fi*, фэнтези), эта стратегия должна работать особенно успешно. Удовольствие, получаемое зрителем от фантастического фильма, прежде всего основано на *безопасном* доступе к «интересной» – то есть, собственно, инаковой – проективной реальности. Ситуативные рамки сдвигаются настолько радикально, что когнитивные механизмы, ответственные за автоматическую «сверку» проективной информации с информацией об актуальной действительности если и не перестают действовать совсем, то существенно снижают активность. То есть, проще говоря, автор не считает необходимым осторожничать и дополнительно маскировать собственные установки, поскольку речь идет о реальности, откровенно «фантастической».

Наш интерес к «школьному» кино в первую очередь обусловлен тем, что тексты, адресованные детской и подростковой аудитории, обладают повышенной информативностью в отношении навязываемых обществу социальных установок. Применительно к ранне- и позднесталинской, оттепельной советским эпохам мы уже имели возможность проанализировать действие этих механизмов<sup>2</sup>. Применительно к эпохе «позднесоветской стабильности» – с окончания хрущевской оттепели в середине 1960-х и до начала перестройки в середине 1980-х – мы, с этой точки зрения, получаем дополнительную, крайне выигрышную опцию. Именно в это время в СССР начинают снимать не просто фильмы в жанре *Sci-Fi*, но научно-фантастическое кино, которое одновременно является «школьным» по всем основным показателям. В подобном кино неизбежно создаются образы экстраполированных социальных реальностей – «иные миры» – вне зависимости от того, о какой экстраполяции идет

1 То есть ориентированные на воспитание юношества. От древнегреческого *κουροτροφικός* – с тем же значением. См.: PRICE T.H. *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*. Leiden: Brill, 1978.

2 Михайлин В., Беляева Г. *Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов*. М.: Новое литературное обозрение, 2020. Там же см. анализ особенностей, позволяющих выделить «школьное» кино в отдельный жанр.

речь: пространственной (инопланетные или параллельные цивилизации) или временной (собственное будущее или прошлое). Эти миры с той же неизбежностью должны строиться на образах социальной идентификации, позитивной или негативной, вскрывая те страхи и мечты, которые автор воспринимает как существенно значимые для транслируемого меседжа – вне зависимости от степени осознанности этого восприятия. Иными словами, фантастика, и в особенности фантастика «школьная», должна давать представление о желательной – здесь и сейчас – социальной динамике: по тому, как и куда «сдвигается» придуманная реальность по отношению к реальности актуальной, можно судить о том, чего должен бояться и о чем должен мечтать *современный* человек. И, если «школьная» кинофантастика, выходящая на экраны на протяжении целой исторической эпохи, принципиально настаивает на гомеостазе, – это прямое свидетельство фобии изменений. Причем фобии изменений, свойственной не адресату меседжа, а его заказчику. Любопытно, что с этой точки зрения «школьная» фантастика оказывается барометром, едва ли не более чутким, чем «рефлексирующее» авторское кино, которое начинает задаваться вопросами стагнации и отсутствия viable перспектив ближе к рубежу 1970–1980-х<sup>3</sup>. Не менее любопытно и то обстоятельство, что фильмов, укладывающихся в этот жанр, снимается очень мало<sup>4</sup>. Фактически, в этой связи имеет смысл говорить только о трех микросериалах: о дилогии Ричарда Викторова из «Москвы – Кассиопеи» (1974) и «Отроков во вселенной» (1975); «Приключениях Электроника» (1980) Константина Бромберга и «Госте из будущего» (1985) Павла Арсенова<sup>5</sup>.

Два фильма Ричарда Викторова<sup>6</sup> возрождают достаточно представительный спектр элементов оттепельной утопии<sup>7</sup> – позаимствованных как из «технократической», так и из «социально-инжиниринговой» составляющих проекта.

- 3 «Полеты во сне и наяву» (1983) Романа Балаяна, «Частная жизнь» (1982) и «Время желаний» (1984) Юлия Райзмана, «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977) и «Без свидетелей» (1983) Никиты Михалкова и другие.
- 4 Мы осознанно оставляем за рамками анализа фильмы, снятые в жанре сказки, – даже в тех случаях, когда они содержат некоторые элементы, обычно идентифицируемые как признаки научной фантастики, но выполняющие сугубо декоративную роль: «Тайна железной двери» (1971) Михаила Юзовского, «Гум-Гам» (1985) Олега Ерышева и другие, а также многочисленные мультипликационные фильмы.
- 5 Годы указаны по премьерным показам.
- 6 Фактически речь должна идти об одном двухсерийном фильме, производство и прокат которого были растянуты во времени.
- 7 Принцип своего рода «тематической прокрастинации», вообще достаточно характерный для школьного кино: оно склонно транслировать те тренды, которые были актуальны поколением раньше, то есть в ту пору, когда транслирующие их здесь и сейчас взрослые вносили необходимые коррективы в установки, получаемые в процессе собственной куратории. Так, основные – и единственно возможные для школьного кино 1960-х – темы остаются теми же, что были значимы для «взрослого» кинематографа ранней оттепели (вторая половина 1950-х): индивидуализация ответственности, неоднозначность и нелинейность отношений между индивидом и группой, историческая память как основа для индивидуально значимого выбора.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА  
ПАРАДОКС ВИКТОРОВА...



1) «Ничего невозможного нет». 14-летний мальчик из провинциальной школы (впрочем, конечно же, школы специализированной) изобретает космический корабль, в процессе решая огромное количество научных и технических проблем, с которыми ничего не могла (и до сих пор не может) поделаться целая отрасль знания, представленная множеством научных институтов. При этом сам проект представляется на рутинном заседании школьного научного кружка.

2) Демонстративное нарушение устойчивых социально-иерархических отношений. Дети и академики работают вместе как коллеги: соображения возраста, социального статуса, а также уровня образования и профессиональной подготовки просто не принимаются в расчет. Традиционная для производственного кино сюжетная схема – в которой молодой специалист или даже просто талантливый рабочий решает ту или иную техническую проблему, с которой долго не могли справиться матерые инженеры и управленцы, – доводится до логического предела.

3) Глубокая личная заинтересованность в научном знании и прогрессе сочетается с готовностью к принятию ответственности и к принесению жертв – вплоть до собственной жизни<sup>8</sup>. Один из эпизодов фильма заканчивается вопросом, заданным подростку, которому вот-вот предстоит отправиться в космос: «Ты хочешь лететь?» – «А это надолго?» – «Ну, – встает в тупик автор вопроса, заинтересованный в исходе дела, – Как положено говорить такие вещи... На всю жизнь». – «Я согласна», – следует незамедлительный ответ.

4) «Перегнуть Запад» или «Мы лучше всех». Иностранные корреспонденты и радиоголоса, поющие осанну гению советских ученых и школьников, положительно не знают меры. Чувство «красного русского патриотизма» поддерживается темой исторической памяти и – в буквальном смысле слова – «родными березками».

Итак, на первый взгляд – на уровне сюжета, насыщенности кинотекста технологическими деталями, – может сложиться впечатление, что фильм добросовестно следует в русле отте-

**8** Ср. сюжеты таких прецедентных оттепельных картин, как «Девять дней одного года» (1962) Михаила Ромма, «Мой младший брат» (1962) Александра Зархи, «Иду на грозу» (1965) Сергея Микаэляна (снятой по одноименному роману Даниила Гранина, который вышел в 1962), несколько более ранее «Неотправленное письмо» (1959) Михаила Калатозова, не говоря уже о множестве проходных лент. В полной мере это относится и к снятым в то же время «взрослым» фантастическим фильмам – таким, как «Небо зовет» (1959) Александра Козыря и Михаила Карюкова, «Мечте навстречу» (1963) Михаила Карюкова и Отара Коберидзе или «Туманность Андромеды» (1967) Евгения Шерстобитова. Любопытно, что в более поздней традиции в сюжете о «производственном самопожертвовании», с одной стороны, происходит возврат к привычному для советской аудитории деинтеллектуализированному «народному» герою в духе Павки Корчагина, а с другой, откровенная мелодраматизация самого сюжета, порой поднимающаяся до запредельных китчевых высот – как в одном из лидеров советского проката 1982 года, фильме Бориса Дурова «Не могу сказать "прощай"».

пельной технократической утопии. Но это впечатление обманчиво, поскольку общее задание этого высказывания связано если и не с тотальной деконструкцией, то с достаточно отчетливым переосмыслением оптимистической оттепельной модели. Главным инструментом этого переосмысления становится конструктивная особенность картины, связанная с выстраиванием метапозиции по отношению к фантазийной реальности и, соответственно, с заданием иронической дистанции.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА  
ПАРАДОКС ВИКТОРОВА...

**Фантастика, и в особенности фантастика «школьная», должна давать представление о желательной социальной динамике: по тому, как и куда «сдвигается» придуманная реальность по отношению к реальности актуальной, можно судить о том, чего должен бояться и о чем должен мечтать *современный* человек.**

Диалогия – на вполне идиллический манер – начинается и заканчивается экфрасической рамкой, должествующей облегчить зрителю вход в проективную реальность и возвращение из нее. Вводная сцена к первому фильму, подчеркнута помещенная прежде титров, предлагает зрителю идеальную наблюдательную позицию по отношению к той истории, что будет рассказана ему далее. Персонаж в исполнении Иннокентия Смоктуновского, обозначенный как ИОО (исполняющий особые обязанности), весьма специфическим образом обозначает статус предложенной зрителю фантазийной реальности. Подчеркнуто серьезным голосом он уверяет аудиторию, что все персонажи выведены под собственными именами, а сами события действительно имели место – но сразу вслед за этим, не меняя интонации, произносит контринтуитивную фразу: события *имели место* летом *будущего* года. Сам он тоже вполне контринтуитивен: кружевной шейный платок и архаически вычурная манера обращения в кадре совмещены с некими артефактами, явно призванными демонстрировать запредельный уровень технического прогресса. Он стоит рядом с огромным глобусом Луны, развернутым к зрителю стороной, с Земли невидимой, и производит на нем загадочные измерения, пользуясь инструментом, в надежность которого наверняка верили еще в каменном веке – собственными пальцами. Усомниться в том, что ИОО представляет собой фигуру, выключенную из привычных представлений о пространстве и времени, крайне трудно. Он – ИОО бога: особенно если принять во внимание ту роль, которую он в дальнейшем будет выполнять в сюжете и которую иначе, чем *deus ex machina*, обозначить невозможно. А поскольку вся эта



вводная сцена построена на имитации интимного и доверительного общения со зрителем сквозь экран, понятно, что зрителю предлагается разделить с ним эту позицию.

По ходу фильма он будет время от времени появляться из ниоткуда – в самые критические моменты – с тем, чтобы решить очередную нерешаемую проблему, будь она технологическая или ситуативная: защитить советское *know how* от потенциальных западных шпионов, организовать встречу между персонажами и так далее. Это и в самом деле роль бога или по меньшей мере ангела, и, соответственно, все остальные персонажи картины автоматически переводятся в статус малых мира сего, безответственных, не видящих дальше собственного носа и не отдающих себе отчета в том, что все их сложности решаются по щелчку пальцев, а все сюжеты, которые представляются им непредсказуемыми и предельно серьезными, в действительности предрешены и прозрачны до предела. Итак, зрителю с самого начала предлагается чередовать позиции восприятия: он соперничает персонажам основного сюжета до тех пор, пока ИОО, в очередной раз материализовавшийся из пустоты, не возвращает его в метапозицию. А поскольку основной сюжет густо замешан на оптимистическом и технократическом оттепельном мироощущении, то зритель оказывается в положении человека «грамотного», «современного», для которого утопия, не переставая быть симпатичной, опосредуется иронической дистанцией<sup>9</sup>. В итоге все без исключения персонажи основного сюжета – от пионеров – покорителей космоса до их родителей и академиков (которые в кадре тоже регулярно ведут себя как дети) – отправляются «в песочницу», за которой присматривают «настоящие взрослые»: ИОО и мы с ним вместе.

Таким образом создатели фильма деконструируют одну из базовых позиций оттепельной утопии – установку на слом патерналистских иерархических отношений. Пионеры и академики могут сколько угодно заседать в одних кабинетах, обращаться друг к другу по имени-отчеству и решать фундаментальные научные проблемы. Но зрителю постоянно напоминают, что организующей и направляющей силой всей этой прекрасной утопии, лишенной возрастных, статусных и образовательных барьеров, является все тот же вкрадчивый, хорошо осведомленный о том, что ему как будто не положено знать, и компетентный в самых неожиданных областях чело-

**9** Любопытно, что та же самая операция регулярно производилась в рамках поздней и постоттепельной традиции применительно к активно конструируемой в 1950–1960-е мифологической первоэпохе – периоду гражданской войны. В таких фильмах, как «Начальник Чукотки» (1967) Виталия Мельникова, «Интервенция» (1968) Геннадия Полоки, «Гори, гори, моя звезда» (1969) Александра Митты, «Белое солнце пустыни» (1970) Владимира Мотыля и других, первоэпоха, не теряя трагического пафоса, отодвигалась ровно на ту же ироническую дистанцию, существенно снижающую исходный утопический порыв, превращая «Бумбаршей» и «товарищей Бычковых» в очередную вариацию на тему идиллических пастушков.

век в неизменном сером костюме (меняются только галстуки). По отношению ко всем остальным участникам сюжета он, если перейти на театральный жаргон, неизменно «играет пристройку сверху». Зрителю может показаться, что в отношении академиков, которые в кадре и в самом деле регулярно ведут себя как дети, авторы фильма просто отрабатывают клишированный типаж чудаковатого ученого – но это не совсем так. Когда в начале второго фильма, в той самой сцене с домашним музеем, все тот же вежливый и улыбчивый человек встретится с родственниками космонавта Козелкова, нам четко дадут понять, что патерналистский режим общения со стороны ИОО распространяется на всех советских людей без исключения.

Все это – в сочетании с очевидным стремлением направлять и контролировать все и вся, способностью «униформировать» других<sup>10</sup>, владеть секретами остальных персонажей, равно как и уничтоженными документами, а также возникающие время от времени приступы неожиданной некомпетентности – превращает его в зримую персонификацию мифа о КГБ. Подобный уровень социального контроля является своего рода шуткой для внутреннего пользования, отсылающей к повседневному знанию, доступному каждому советскому человеку, не исключая подростков. Интеллигентская манера дистанцироваться от «системы» и проблематизировать возникающий при этом зазор демонстрирует нам один из значимых аспектов мироощущения позднесоветского человека. Если в оттепельном кино протест против контроля со стороны «компетентных органов» мог выноситься на экран – в самых разных формах, начиная от проходных эпизодов, как в «Заставе Ильича» (1965) Марлена Хуциева, и вплоть до организующей структуры высказывания, как в «Разбудите Мухина!» (1967) Якова Сегеля, – то в 1970-е нечто подобное стало уже категорически невозможно. «Система», представленная партийными функционерами или гэбэшниками, могла служить объектом раздражения или насмешки (в зависимости от уровня ее некомпетентности и/или навязчивости), но именно она задавала и рамки, необходимые для осуществления едва ли не всех доступных интеллигенции жизненных стратегий, и соответствующие системы жизненных ценностей – начиная от необходимости служить интересам родины и до потребности в самореализации. Именно поэтому фигура ИОО выглядит настолько неоднозначной и «мерцающей»:

**10** В одном из эпизодов ИОО буквально одним мановением руки преобразует сначала одного, а вслед затем и другого будущего космонавта из обычных советских подростков в идеальных исполнителей космической миссии – не только переодевая их в одинаковые костюмчики, но и ликвидируя физиологические недостатки вроде слабого зрения, заодно «стирая» очки как излишний индивидуализирующий элемент имиджа. Ср. исчезновение очков как ключевой элемент превращения в Супермена и Человека-паука. Последний случай особенно важен, поскольку Человек-паук в 1960-е стал первым супергероем-подростком в истории жанра.

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА  
ПАРАДОКС ВИКТОРОВА...





ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА  
ПАРАДОКС ВИКТОРОВА...

советский человек 1970-х боялся КГБ, не любил чрезмерного контроля и охотно рассказывал анекдоты о «конторе», но в то же самое время гордился ее сказочным уровнем всеведения и загадочными способностями. Показательно, что в двух других интересующих нас фантастических сериалах, «Приключениях Электроника» и «Гостье из будущего», тема невзрелости большинства действующих лиц и патерналистского контроля со стороны «знающих» персонажей и институций сохраняется, хотя и не в столь очевидной форме, как в дилогии Викторова.

## Интеллигентская манера дистанцироваться от «системы» и проблематизировать возникающий при этом зазор демонстрирует нам один из значимых аспектов мироощущения позднесоветского человека.

С точки зрения создателей «Москвы – Кассиопеи» и «Отроков во вселенной», та экфрастическая рамка, в которую помещается оттепельный технократический проект, никоим образом не должна его дискредитировать. Он остается правильным по сути, особенно в плане воспитания подрастающего поколения – и требует всего лишь небольшой корректировки, помещения в более современный, реалистический контекст. Равным образом не дискредитируются и введенные через экфрасу механизмы властного контроля. По отношению к ним – до определенной степени – возможна мягкая ирония, что не отменяет их значимости и полезности, особенно в условиях «холодной войны», когда корреспондент западной газеты так и норовит оказаться шпионом, выведывающим секретные советские технологии. По сути, именно это сочетание романтического и одновременно технократически ориентированного порыва с мягко-тоталитарными режимами социального контроля и является *raison d'être* общего месседжа, который авторы фильма, судя по всему, формулируют вполне осознанно и ответственно<sup>11</sup>.

Однако ряд аспектов этого высказывания для авторов – в полном соответствии с духом эпохи – не только остается неотрефлексированным, но и попросту не отслеживается. В первую очередь это относится к еще одному уровню социального контроля, связанному с повседневными поведенческими дис-

**11** При том, что конкретные уровни этого месседжа были проработаны с разной степенью убедительности для зрителя. Если образ симпатичного гбэшника авторам вполне удался, то с лобовой подачей патриотического импульса они явно перегнули палку. Прощание с Землей перед ленинским мавзолеем под пионерский салют и песню «Если что-то я забуду / Вряд ли звезды примут нас» в сочетании с родными березками даже в начале 1970-х и даже подростковой аудиторией воспринималось как лютый китч и производило эффект, диаметрально противоположный заданному. Ну, или по крайней мере частью этой – целевой – аудитории, к которой принадлежал и один из авторов статьи.

позициями. Здесь в полной мере являет себя более широкая социальная ситуация, характерная для советского проекта практически на всех стадиях его развития: сочетание технократически ориентированного утопического мышления с архаическими моделями социального взаимодействия. Последние представляются авторам фильма настолько естественными, что фильм может служить наглядным пособием для изучения, скажем, гендерных стереотипов, свойственных обществу, состоящему из вчерашних крестьян. Например, трое мальчиков-подростков, играющих основные мужские роли, представляют один и тот же «правильный» антропологический тип, иллюстрирующий габитус идеального обитателя советской утопии в максимально узком спектре вариантов – порой до полной неразличимости между собой<sup>12</sup>. Все значимые для группы решения принимаются ими и только ими – и даже кресел перед панелью управления космическим кораблем всего три. Девочки привычно занимают место за спинками кресел. В ситуации, когда экипаж принимает жизненно важное для всех членов группы решение, диспозиция сохраняется: в голосовании принимают участие все, но мальчики при этом по-барски разворачиваются в креслах, а девочки остаются стоять на периферии. Эта вопиющая несправедливость отчасти компенсируется их правом на индивидуализированную внешность: они подчеркнута не похожи друг на друга – то есть, собственно, *интересны*, предназначены для разглядывания, объективированы. Не удивительно, что высадку на чужую планету обсуждают трое мальчиков в командной рубке, а девочки в это время завязывают бантики и говорят о том, насколько красивой должна быть счастливица, которая не только ступит на землю нового мира, но и уже пользуется вниманием со стороны альфа-самца – командира корабля. А если экипаж отмечает день рождения, то мальчики собираются в тесный замкнутый круг и поют пафосную песню, а девочки накрывают на стол, тихо подпевают и застывают в элегических позах. Итак, патерналистский контроль в дилогии Викторова оказывается значим не только на уровне властных отношений, но и на уровне повседневных диспозиций, воспринимаемых как абсолютно естественные.

Вне зависимости от того, что события, описанные в фильме, «имели место летом будущего года», в нем предложена проекция, на основании которой советский зритель середины 1970-х должен выстраивать собственные образы будущего. В конце концов, на тот момент, которым заканчивается действие картины, на Земле уже XXI век, а ко времени возвращения эки-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,  
ГАЛИНА БЕЛЯЕВА  
ПАРАДОКС ВИКТОРОВА...

**12** Единственный мужской персонаж, сохраняющий право отличаться от других, – это трикстер-безбилетник, явственно отсылающий взрослую советскую аудиторию к популярному фильму «Семеро смелых» (1936) Сергея Герасимова и к тамошнему безбилетнику в исполнении Петра Алейникова.



пажа звездолета «Заря» на родную планету там пройдет либо еще 27 лет (если поможет ИОО), либо несколько веков (если ИОО не поможет). Соответственно, конструировать предполагаемое будущее зрителю придется из тех деталей, которые входят в комплект. В комплект же входят три самостоятельных набора. Один – прогрессистский, рационалистический, технократический, эгалитаристский – относится к области чистых идей и откровенно утопичен. Два других, как раз наоборот, имеют отношение к конкретным реальностям, к способам выстраивания социальных отношений соответственно на макро- и на микроуровне. И оба они – сугубо традиционалистские.

**«Система», представленная партийными функционерами или гэбэшниками, могла служить объектом раздражения или насмешки, но именно она задавала и рамки, необходимые для осуществления едва ли не всех доступных интеллигенции жизненных стратегий, и соответствующие системы жизненных ценностей.**

Ричард Викторов честно попытался собрать свою проективную реальность из всех имеющихся деталей, не отказываясь ни от чего, так что получившийся в итоге коктейль оказался составлен из принципиально разноприродных элементов – как, собственно, и вся та позднесоветская действительность, в которой снимали и смотрели «Москву – Кассиопею» и «Отроков во вселенной». Человеку брежневской эпохи эта реальность казалась вечной: пусть не идеальной, но представлявшей собой некий взвешенный компромисс между утопией и тоталитаризмом. И те образы будущего, что формируются в позднесоветской кинофантастике (не мистической, как у Тарковского<sup>13</sup>, а курортфической), с готовностью подменяют будущее продол-

**13** В советской кинофантастике вообще происходит достаточно любопытная эволюция. Фильмы, снятые в этом жанре во второй половине 1950-х – 1960-е, вполне предсказуемо ориентированы на технократическую модель («Небо зовет» (1959) Александра Козыря и Михаила Карюкова, «Я был спутником Солнца» (1959) Виктора Моргенштерна, «Планета бурь» (1962) Павла Клушанцева, «Мечте навстречу» (1963) Михаила Карюкова и Отара Коберидзе, «Туманность Андромеды» (1967) Евгения Шерстобитова и другие). Позднесоветское фантастическое кино отчетливо тяготеет к мистичности – причем, чем дальше, тем больше («Таинственная стена» (1968) Ирины Поволоцкой и Михаила Садковича, «Акванавты» (1979) Игоря Вознесенского, «Петля Ориона» (1980) Василия Левина, «Лунная радуга» (1983) Андрея Ермаша и другие). Ключевым внутренним фактором влияния стали, вне всякого сомнения, «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского. Если говорить о внешних импульсах, то прежде всего имеет смысл упомянуть «Космическую одиссею 2001» (1968) Стэнли Кубрика, которая оказала мощнейшее формирующее воздействие в том числе и на эстетику «Соляриса». Готовым спектром «интересных» проективных реальностей позднесоветскую публику – включая и ту, что снимала кино, – обеспечили «Воспоминания о будущем» (1970) Харальда Райнля по книгам Эриха фон Дзенигена. О мистической составляющей в творчестве Тарковского см.: Михайлин В. *Знаки на стене: первый фильм Андрея Тарковского и советский New Age* // Неприкосновенный запас. 2021. № 2(136). С. 131–161.

женным настоящим: явление, которое мы сочли возможным обозначить как «парадокс Викторова». Это настоящее приукрашивается по мере сил – либо волшебными предметами и сверхспособностями, либо просто за счет привычной советской «лакировки»<sup>14</sup> (наверяд ли хоть кто-то из зрителей «Электроника» учился в той же школе, что и Сыроежкин<sup>15</sup>). Но даже если по ходу действия и в самом деле происходит перемещение во времени, как в «Гостье», то герой, пролетая на фантастическом транспортном средстве над городом будущего, не увидит сверху практически ничего, кроме привычного, узнаваемого на уровне инстинкта набора московских парадных открыток с ВДНХ и кремлевскими звездами. А если он захочет взглянуть хоть на что-то, чего «у нас нет», ему потребуются серьезно прячь собеседника. Кстати, диалог школьника Коли Герасимова с роботом Вертером, техническим сотрудником Института времени, одновременно утверждает устойчивость советского образа жизни (причем вполне конкретной эпохи) и вызывает комический эффект, поскольку Вертер, по сути, представляет собой прямое физическое воплощение парадокса Викторова – квинтэссенцию позднесоветского человека, оксюморонный гибрид из романтика, бюрократа и нытика<sup>16</sup>.

Еще одной особенностью того вечного настоящего, в котором обитает позднесоветская «школьная» фантастика, является принципиальная невариативность времени. Никаких «эффектов бабочки» здесь не может быть, по определению. Что бы ни менял персонаж в прошлом или в будущем, результаты этих изменений никак не скажутся на железной поступи истории. Особенно наглядной эта черта становится при сопоставлении с фильмами, которые можно считать западными аналогами отечественной «школьной» кинофантастики. «Гостья из будущего» и «Назад в будущее» (1985) Роберта Земекиса выходят практически одновременно, но зритель, который смотрит «Назад в бу-

ВАДИМ МИХАЙЛИН,

ГАЛИНА БЕЛЯЕВА

ПАРАДОКС ВИКТОРОВА...

**14** Любопытно, что Павел Арсенов и Константин Бромберг, снимая свои ориентированные на школьную аудиторию фантастические ленты уже на самом излете «эпохи застоя», старательно обходят вниманием тему властного контроля. В «Приключениях Электроника» западные гангстеры и советские андроиды легко и незаметно для зрителя пересекают государственные границы, сверхсложные высокотехнологичные разработки ведутся в домашних лабораториях известных ученых. В «Гостье из будущего» космических пиратов, угрожающих самому существованию цивилизации, ловят пионеры и научные сотрудники Института времени – и так далее. Не в результате ли этого почти фрейдистского вытеснения «родительского контроля» оба сериала вышли настолько «милыми»? И в самом деле, не на одних же крылатовских песнях держится это непреходящее обаяние.

**15** Правда, школа эта, судя по всему, стояла ровно через дорогу от той, в которой трудились персонажи Олега Даля, Маргариты Тереховой и Валентина Никулина в «Расписании на послезавтра» (1978) Игоря Добролюбова – фильме, не претендовавшем на статус фантастического, но во всем остальном фантастическом вполне. Кстати говоря, картина эта может быть крайне любопытна для анализа как вопиюще неуместная попытка гальванизировать отепельную утопию в рамках другой эпохи и предложить результат циническому позднесоветскому разуму.

**16** И, конечно же, героя, с готовностью жертвующего собой во имя высших принципов, если космические пираты вдруг осмелятся «перейти границу у реки».



душее», получает доступ к открытой системе со множеством вариантов развития. Зритель же, который смотрит «Гостью», получает набор «интересных» декоративных элементов, не оказывающих никакого влияния на структуру событий. В конце сериала Алиса предсказывает будущее одноклассникам. Еще не реализованные биографии выстраиваются с опорой на крайне привлекательные ориентиры: рядовой класс обычной средней школы оказывается сплошь составлен из будущих чемпионов, путешественников и писателей. Фактически сериал завершается парадом историй успеха, но у этого парада есть обратная сторона. Гарантией его выступает невариативное время, и оно же, соответственно, полностью лишает персонажей возможности выбора, обрекая их следовать заданному курсу и, по большому счету, лишая необходимости прикладывать какие бы то ни было усилия: будущее и так предопределено. У жизни появляется смысл, но этот смысл уничтожает смысл жизни.

## { Образы будущего, что формируются в позднесоветской кинофантастике, с готовностью подменяют будущее продолженным настоящим.

Впрочем, такой иронический эффект парадокса Викторова в конечном счете коснулся не только персонажей позднесоветской «школьной» фантастики, но и ее зрителей. Эпоха, в которой они жили и смотрели фильмы Арсенова и Бромберга, оказалась на поверку не бесконечным прологом к вечности, а затянувшимся кризисом, поскольку одновременная ставка на прогрессизм и традиционализм ничем хорошим закончиться не могла. А сама концепция вечного настоящего, казалось бы, полностью противоречащая самой природе как утопического, так и фантастического жанров, в конечном счете обернулась самой настоящей утопией. Исходный баланс традиционалистской и прогрессистской составляющих закончился не взаимной аннигиляцией элементов, а полным коллапсом прогрессизма. В хоть сколько-нибудь совместимых с нынешней российской действительностью фантазиях постаревших зрителей Викторова ни одному из элементов былой оттепельной утопии места почти не осталось. *Rationalité, technologité, égalité* уступили дорогу выстраиванию новых социальных барьеров, безнадежному технологическому отставанию уже не только от Запада, но и от Востока и «развитому иррационализму». Не здесь ли имеет смысл искать истоки той «совстальгии», которой пропитано нынешнее российское общество и которая только кажется стабилизирующим фактором?