

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания МК РФ
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

Для цитирования

Сальникова Е.В. «Аэлита» Якова Протазанова: Марс как часть бессознательного героя-интеллекта 1920-х // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 115–150. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150. EDN: JJKLGА

«АЭЛИТА» ЯКОВА ПРОТАЗАНОВА: МАРС КАК ЧАСТЬ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ-ИНТЕЛЛИГЕНТА 1920-х

Аннотация. Статья посвящена фильму Якова Протазанова «Аэлита» (1924), отмечающему 100-летие создания. Ставится цель актуализировать и конкретизировать содержательные аспекты фильма, которые оставались в тени в советском киноведении. Поскольку марсианская линия превращена сценаристами в сон инженера Лося, она интерпретируется как бессознательное героя. Исследуется соотношение фобий и мечтаний интеллекта, чьи духовные ценности сформировались еще до революции 1917 года. Проводится сопоставление образов жены Лося, советской служащей Наташи, и воображаемой Аэлиты, правительницы Марса. Если Наташа воплощает демократические идеалы активной советской женщины, Аэлита является носительницей аристократических идеалов. Эмоциональная открытость и живая динамика, активность физических контактов, интенсивность общения и работы показаны в фильме как составляющие антропологического идеала советского человека. Этот идеал не совпадает

с индивидуальными представлениями Лося, который в своем воображении эстетизирует эмоциональную сдержанность, межличностную дистанцию в повседневном пространстве, социальную элитарность технической интеллигенции. Рассматриваются смысловые оттенки мотивов, общих для московской и марсианской линий фильма: стремление к коммуникации с другими мирами, порыв к новому, другому, недостигаемому; необходимость в жертвовании своими достижениями или потребностями ради главных идеалов, целей жизнедеятельности. Наряду с содержательными аспектами, отвечающими советской идеологии, в фильме содержатся подтексты, этой идеологии противоречащие. Так, главным импульсом к (воображаемой) революции на Марсе фактически оказывается не рост самосознания марсианских трудящихся, а индивидуалистические устремления двух землян. Статья выявляет ряд мотивов, созвучных как западноевропейскому кинематографу 20-х годов, так и фильмам последующих десятилетий, как высокому авторскому кино (Фриц Ланг, Андрей Тарковский), так и популярным научно-фантастическим фильмам и сериалам начала XXI века («Облачный атлас», «Дюна», «Основание»). Это дополнительно подтверждает масштабность «Аэлиты» Протазанова, прогностический потенциал и художественную актуальность фильма в контексте мирового кинематографа.

Ключевые слова: советский кинематограф, 1920-е годы, авантюрный нарратив, фантастика, антропологические идеалы, индивидуализм, коммуникация, аристократизм, социальная элита, бессознательное, маскулинность, феминность

Благодарности: исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

UDC 791.4 + 008

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150

EDN: JJKLGA

Received 02.06.2024, revised 21.06.2024, accepted 28.06.2024

EKATERINA V. SALNIKOVA

State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

For citation

Salnikova, E.V. (2024). Aelita by Yakov Protazanov: Mars as a Component of the Unconscious of the 1920s' Intellectual Character. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 115–150. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-115-150>, <https://elibrary.ru/JJKLGA>

AELITA BY YAKOV PROTAZANOV: MARS AS A COMPONENT OF THE UNCONSCIOUS OF THE 1920s' INTELLECTUAL CHARACTER

Abstract. The article delves into Yakov Protazanov's film *Aelita* (1924), marking its 100th anniversary. It aims to bring to light the nuances of the film, which were overlooked within Soviet film studies, while also highlighting the key differences between Alexei Tolstoy's original novel and its cinematic adaptation. The Martian storyline, reimagined as the fantastical realm of engineer Mstislav Los by the screenwriters, can be interpreted as the subconscious of the intellectual hero of the 1920s in order to explore its symbolic meaning. The Martian landscape not only embodies governmental conservatism, but, through its constructivist style, symbolizes modernity, a technologically advanced civilization, as well as reflects concerns that come not from the past, but are projected towards the future. The paper analyzes the interplay between the fears and dreams of the intellectual protagonist, whose values were shaped before the 1917 revolution. Unlike his literary counterpart, the screen image of Los has changed: in the film, the engineer is an active man, an adventurer, a person of passion. The ethereal Aelita, the sovereign of Mars, is juxtaposed to Los' wife, Natasha, a Soviet bureaucrat. While Natasha embodies the democratic ethos of an energetic Soviet woman, Aelita personifies aristocratic ideals. The emotional openness, energetic movements and tactile interactions, and active work and

social contacts—the Soviet anthropological ideal—stand in contrast to the personal convictions of Los, who aestheticizes emotional restraint, interpersonal detachment, and social elitism. The article explores the motifs common to the Moscow and Martian storylines: the yearning for interplanetary connections, the need to transcend the usual mode of life in pursuit of something new, different, unattainable, and the willingness to make sacrifices for loftier objectives. In summary, the screenwriters have radically transformed the world of Tolstoy's novel, which manifests the impotence of an individual in the face of revolutionary turmoil and emotional depression over the loss of a beloved one. Protazanov's film underscores the importance of active participation of not only the Red Army soldier (Gusev), but also the intellectual (Los). While aligning with certain tenets of Soviet ideology, the film also contains subtexts that challenge it. Such is the (imaginary) revolution on Mars, which turns out to be driven not by a collective awakening among the working people of Mars, but rather by the individualistic ambitions of two Earthly men: the inertia of soldier Gusev's ardor and the jealousy of intellectual Los, his detachment from with his Soviet wife and his yearning for emotional and erotic solace with a woman of royal lineage. The article surveys critical and theoretical analyses (both domestic and international) on *Aelita*, revealing motifs resonant with the Western European cinematic trends of the 1920s and of subsequent decades, from auteur (Robert Wiene, Fritz Lang, Andrei Tarkovsky) to popular science fiction films and series of the early 21st century (*Cloud Atlas*, *Dune*, *Foundation*, etc.). This reconfirms the scale of Protazanov's *Aelita*, its predictive potential and artistic merit within the tapestry of global cinema.

Keywords: Soviet cinema, 1920s, adventure narrative, fiction, anthropological ideals, individualism, communication, aristocracy, social elite, unconsciousness, masculinity, femininity

Acknowledgments. The research was carried out with the support of the RNF grant for small scientific groups No. 24-28-01484 "Anthropological ideals in adventure films of the Russian silent cinema of 1910–1920s".

Пересматривая уже сегодня, в XXI веке, «Аэлиту» Якова Протазанова, вышедшую ровно сто лет назад, в 1924 году, не устаешь поражаться масштабности общего замысла. «Аэлита», снятая по мотивам романа (первой

его редакции, 1923) Алексея Толстого, и была задумана как произведение, способное вызвать международный резонанс. В книге «Аэлита. Кино-лента на тему романа А.Н. Толстого» (Алейников, 1924)¹, использовавшей в заключительном разделе большую журнальную публикацию «Как была поставлена «Аэлита»»², отмечалось, что авторы фильма стремились «создать картину не только оригинальную по содержанию, не только художественно и идеологически отвечающую требованиям современности, но и картину, которая могла бы поспорить с заграничными лентами самого крупного масштаба. «Аэлита» должна была быть достойной представительницей русской кинематографии за границей» (Алейников, 1924, с. 40).

Картина подверглась серьезной критике в отечественной прессе, хотя и не была перечеркнута совсем (Алейников, 1957, с. 37–38). Но и в момент выхода на экраны, и позднее оставалось очевидным, что фильм отнюдь не во всем отвечает идеологическим посылам советской власти. Этим он и интересен сегодня — как художественное высказывание крупного режиссера, вернувшегося в Россию после нескольких лет работы в кинематографе Франции и Германии, еще не осознавшего в полной мере тенденцию усиления зависимости художника от новой, советской, власти и стремящегося уяснить самому себе «общечеловеческую ценность революции» (Кушников, 1971, с. 7).

Марсианской антиутопии в «Аэлите» противопоставлена отнюдь не советская утопия победившего нового общества, а сумбур и хаос повседневности 1921 года, противоречивые импульсы и взнервленность обитателей революционной России, вписанные в картину международной земной и космической реальности. Насыщенность фантастической инопланетной картины мира подробностями культурного и цивилизационного характера, как и социальными перипетиями, сообщают образу Марса особую актуальность.

Впоследствии киноведы всегда отмечали в романе и в фильме «противопоставление двух миров, старого (Толстой разместил его на Марсе)

¹ Сегодня мы бы определили ее формат как буклет, приуроченный к премьере фильма. Подобные буклеты, посвященные идеологически значимым фильмам, будут выходить вплоть до последних лет существования советской киноотрасли.

² Как была поставлена «Аэлита» (1924). *Кино-неделя*, (35), 11–14. Большинство материалов об «Аэлите», расположенных на двух с половиной разворотах еженедельника, анонимны. Наиболее полноценно отражено авторство фотоматериалов: «Фотоиллюстрации выполнены художником-фотографом И.А. Бохановым». Фрагмент «Впечатления о постановке картины «Аэлита» (с. 14) подписан так: «Электро-механики кино-фабрики “Русь” Алексеев, Гофман и Дитрих». Таким образом, сделан акцент на технических исполнителях работ по производству фильма, что вполне отвечало духу пролетарской культуры и культуре техники, машин, конструкций, столь характерному для эпохи 1920-х.

и нового, революционного» (Арлазоров, 1973, с. 117). Однако основная трансформация литературного произведения заключалась в том, что путешествие на Марс перестало быть частью объективной реальности. Рамочная структура нарратива в сценарии Федора Оцепа и Алексея Файко превратила Марс в продукт духовной рефлексии, мечтаний, видений главного героя, инженера Лося (Николай Церетелли) — в этом фильм, снятый на киностудии «Межрабпом-Русь», корреспондировал с «Кабинетом доктора Калигари» (1920), где основное повествование являло субъективную картину мира Френсиса, а также отсылал к другим немецким фильмам веймарского периода, будь то «Сказки Гофмана» (*Hoffmanns Erzählungen*, 1916), «Жуткие истории» (*Unheimliche Geschichten*, 1919), «Усталая смерть» (*Der müde Tod*, 1921), «Кабинет восковых фигур» (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), по-разному использовавших рамочные структуры (Сальникова, 2024, с. 253–254). Только что вернувшийся из эмиграции Яков Протазанов привнес в «Аэлиту» приемы повествования, особенно востребованные в кино Западной Европы и недавно реализованные им самим в авантурном сериале «Ужасное приключение», снимавшемся в Ялте, Константинополе, Марселе и Париже в 1920 году (Нусинова, 2008, с. 88).

В «Аэлите» царит зыбкая, субъективно-объективная реальность, сочетающая в себе различные точки зрения и уровни условности. Первый раз переключение на картины марсианской реальности предваряется титром: «Все силы ума и вся энергия Лося были отданы решению задачи — перелёту на Марс и часто его воображение рисовало ему картины . . .»³. Продолжение марсианской линии вновь подается как «мечтание»: «После каждого неудачного опыта Лось продолжал мечтать»⁴.

После выстрела в жену и попытки бегства возникает титр «И греза снова овладела им. В грезах Лось гримируется под Спиридонова»⁵. Тем самым реальность Марса являет проекцию болезненного воображения героя, не удовлетворенного ни своей работой, ни отношениями с женой.

³ «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:03:49-00:03:52. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R4U0Bhz3ODQ&t=4442s> (21.05.2024).

⁴ «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:17:15-00:17:20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R4U0Bhz3ODQ&t=4442s> (21.05.2024).

⁵ «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:50:31-00:50:37. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R4U0Bhz3ODQ&t=4442s> (21.05.2024).



**Рис. 1. Ссора Наташи (Валентина Куинджи) и Лося (Николай Церетелли).
Кадр из фильма «Аэлита», реж. Я. Протазанов, 1924.**

***Fig. 1. A quarrel between Natasha (Valentina Kuindzhi) and Los (Nikolai Tseretelli).
Still from Aelita. (1924). Directed by Yakov Protazanov⁶***

Авторы фильма мотивировали трансформации марсианской линии необходимостью технического порядка — процессом экранизации романа. «Чтобы дать широкую картину русской жизни 1920–1923 гг., насытить фабулу действием, увлекательной интригой, разнообразием положений, одним словом, сделать сюжет “кинематографичным”, пришлось переработать все содержание романа, ввести новые действующие лица, изменить всю “марсианскую” часть романа и т. д.» (Алейников, 1924, с. 41). Протазанов, предвидя «целую дискуссию по вопросу о так-называемой “марсианской” части “Аэлиты”», стремился свести все к техническим вопросам и ни в коем случае не давать личную интерпретацию получившихся картин марсианской жизни: «Заранее говорю, что ни я, ни мои товарищи по работе не помышляли кого-либо поразить изображением жизни на Марсе. Это — настолько отвлекенная тема, не имеющая никаких precedентов в прошлом (...) Мы взяли такую форму, какую мы в состоянии были осуществить нашими техническими и материальными ресурсами» (Протазанов, 1924, с. 11.)

Думается, марсианская линия в меньшей степени, нежели московская претерпевает при переносе на экран принципиальные содержательные

⁶ Источник изображения см. / See the image source: <https://dzen.ru/a/XXZLVU4FdwCu4y7n> (16.06.2024).

изменения, до сих пор не осмысленные ни в отечественных, ни в зарубежных работах и нуждающиеся в анализе. Очевидно, что советский инженер Лось, в романе носящий имя Мстислава Сергеевича, а в фильме имеющий лишь инициалы М.С. и фамилию, сформирован еще в дореволюционные времена. Наша **гипотеза** заключается в том, что противоречия маргинальной природы героя могут прочитываться с особой силой именно в эпизодах марсианской реальности. Логично задаться вопросом о сути этого воображаемого мира, его обитателей и событий. Марсиан же резонно интерпретировать как образы, преломляющие те стороны мироощущения Лося, которым нет места в советской повседневности или они присутствуют скрыто, редуцированно.

Объект статьи — фильм «Аэлита» Якова Протазанова. **Предмет** — образы марсианской реальности и марсиан в сопоставлении с некоторыми образами землян и аспектами земной реальности. Основная **цель** статьи — выявление подтекстов марсианской линии фильма на фоне советской московской линии. Для достижения этой цели необходимо решение ряда **задач**. Во-первых, учитывая статус марсианской реальности как части субъективного мира Лося, мы считаем принципиальным анализ сути противоречивой рефлексии героя. Во-вторых, полезно не только конкретизировать нюансы очевидных контрастов «прогрессивной» советской Москвы и «консервативного» Марса, но и задаться вопросом о наличии между ними созвучий, перекличек, сходств. Так, устремления в большой бесконечный мир играют важную роль не только у инженера Лося и красноармейца Гусева, с которыми солидаризируются авторы фильма, но также у марсиан — Гора и Аэлиты, с которыми впоследствии и Гусев, и даже Лось вступают в конфронтацию. Поэтому необходим анализ мотива большого мира, необъятной реальности за пределами одной страны, одного государства — как он решен в фильме в сравнении с романом.

В-третьих, если образ Аэлиты являет центр марсианской реальности, то образ Наташи — центр московской советской реальности. Поэтому проводится подробное сопоставление образов Аэлиты и Наташи, центральных героинь, во взаимодействии с которыми реализует себя главный герой.

В общих чертах различия советской Москвы и «рабовладельческого капитализма»⁷ Марса, а также двойственность инженера Лося вполне очевидны, как и контрастность образов Наташи и Аэлиты. Однако все это было наименее последовательно проанализировано, в отличие от

⁷ Сочетание рабовладения и капитализма в марсианской реальности фиксировали создатели картины, тем самым, превращая Марс в собирательный образ эксплуататорского государства: «Весь физический труд выполнялся многочисленным классом рабов. Долгие века капиталистического гнета превратили их в существа, почти лишённые сознания» (Алейников, 1924, с. 34).

некоторых других аспектов фильма, например, мотивов страсти и «разрушения личностной целостности» героя (Сергеева, 2008, с. 54), которые, впрочем, не исследовались в своем развитии, как эволюция внутреннего мира личности. Детальный анализ марсианской линии фильма с акцентом на специфике образов Аэлиты и Наташи позволит осмыслить всю сложность художественного высказывания Протазанова и других создателей фильма, а также принципиальные смысловые отличия фильма от романа А.Н. Толстого.

ОТНОШЕНИЕ К «АЭЛИТЕ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И МИРОВОЙ НАУКЕ

В советском киноведении сложилась традиция сдержанно-критического отношения к научно-фантастическому фильму Протазанова. Как суммировал Алейников, опираясь на многочисленные отзывы, «фильму не хватало пафоса утверждения новой жизни (...) “Аэлита” не стала подлинным произведением реалистического искусства» (Алейников, 1961, с. 112). Киновед М. Кушников расценивал сюжетные изменения, внесенные сценаристами, как «обеднение первоисточника» (Кушников, 1971, с. 6). С. Гинзбург, хотя и отдавал должное фильму Протазанова, но подчеркивал преимущества картин московской жизни: «Также воспринимаем мы и некоторые эпизоды фильма Я. Протазанова “Аэлита” (1924); сейчас нас привлекают в нем не марсианские сцены и не переживания инженера Лося, трактованные в традициях дореволюционной “психодрамы”, а отражение подлинного быта начала 20-х годов: кадры вокзального эвакопункта, красноармейской самодеятельности, нэпманской вечеринки» (Гинзбург, 1974, с. 7–8).

Предубеждение против «Аэлиты» не было полностью преодолено и в постсоветский период. Акцент чаще делался на истории рецепции картины, а не на ее формосодержании, которое продолжали недооценивать. В масштабном энциклопедическом издании начала XXI века ограничились фиксацией оценок эпохи 20-х: «Критики отмечали нехватку пафоса утверждения новой жизни, получилась, мол, неплохая комедия, доходящая до зрителя благодаря игре И. Ильинского и Н. Баталова, но опошленная “кинематографическими сценами ревности, погонь, выстрелами, детективами и тому подобными низменными аксессуарами буржуазной кинематографии» (П.Ч. [Петр Черняев], 2006, с. 171).

Нея Зоркая, представляя авторскую интерпретацию истории отечественного кино, полагала, что в начале нового века фильм Протазанова «сматрится с восторгом и улыбкой, очаровывая доброжелательностью в фиксации шершавой и запутанной действительности 1924 года» (Зоркая, 2006, с. 155). Даже в «Киноведческих записках», полностью посвященных кинематографу Протазанова, «Аэлита» была названа «эклектичной и неуверенной работой» (Багров, 2008, с. 222). Впрочем, в 2007 году вышла книга Александра Игнатенко, посвященная фильму, а точнее, его судьбе и отзывам, которые он получал в современной ему медийной среде (Игнатенко, 2007).

Тем не менее можно утверждать, что основную работу по многостороннему исследованию как самого фильма, так и его рецепции проделали зарубежные ученые. Историк советского кино Дэнис Янгблад солидаризировался с мнением авторитетного британского критика Пола Рота, считавшего «Аэлиту» экстраординарным произведением. Янгблад отмечал закономерную негативность общего отношения советской прессы к фильму, который по всем параметрам не соответствовал ни идеологическим, ни классовым, ни экономическим запросам нового общества (Youngblood, 2005). Однако в чем, собственно, выражалось классовое несоответствие, не уточнялось, и эту мысль в нашей нынешней статье мы намерены продолжить.

В зарубежной науке высоко оценивается художественная многогранность, оригинальность фильма. В нем видят шедевр мирового кино немого периода и связь с традициями мировой культуры. Так, Ден Конрад в своей книге о героинях научно-фантастического кино фиксирует сюжетные сходства трех масштабных фантастических фильмов — датского «Небесного корабля» (*Himmelskibet*, 1918, реж. Хольгер Мадсен), «Аэлиты» и «Метрополиса» (*Metropolis*, 1927, реж. Фриц Ланг). Образ Аэлиты исследуется в контексте гендерной тематики: героиня Юлии Солнцевой оказывается в ряду «амбициозных королей из волшебных сказок, театральных произведений и мифологии», включающем леди Макбет и Медею (Conrad, 2018, p. 37–38). Рассуждая в данном русле, можно отметить и созвучия «Аэлиты» с «Женщиной на Луне» (1929) Фрица Ланга: каждый из фильмов по-своему развивает не только мотив космического путешествия, но и мотив «космической любви», любви на другой планете. Царственная Аэлита не только продолжает ряд королей из волшебных сказок, но заставляет вспомнить героиню «Кабинета доктора Калигари» Жанну (Лиль Даговер), именующую себя королевой. Обе героини являются центром внимания нескольких мужчин, их мечтой и в некоторой степени провоцируют их активную деятельность. Но если в Жанне, наряду с царственностью, превалируют чарующая пассивность, виктимность и хрупкость, то в Аэлите — инициативность, сила страсти, энергия завоевательницы.

Интерес к картине Протазанова и понимание ее художественной ценности не ослабевают на протяжении последних десятилетий, развиваясь в исследованиях, посвященных как истории советского кино (Taylor & Christie, 2005; Wilson, 2024), так и научно-фантастическому кинематографу в целом. М. Кейт Букер подчеркивает статус «Аэлиты» как первого советского научно-фантастического полнометражного фильма о космическом путешествии (Booker, 2020, p. 31) и рассматривает шедевр Протазанова в контексте ярких советских фильмов, значимых для развития научно-фантастических мотивов перемещения в пространстве и времени — таких как «Космический рейс» (1935) Василия Журавлева и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Леонида Гайдая⁸ (Booker, 2020, p. 388).

В работе Элеонор Рис дан глубокий анализ мотива умозрения, моделирования, конструирования, создания идеальных форм как в «Аэлите», так и в «Папироснице от Моссельпрома» (1924, реж. Юрий Желябужский), что существенно для понимания взаимодействия реального и иллюзорного в советском кино 20-х (Rees, 2023, p. 121–124). Дж.П. Теллот отмечает, насколько значим в московской и марсианской сюжетных линиях мотив опасности века машин и, вместе с тем, «развитие мотива соблазнения на всех уровнях нарратива» (Telotte, 1999, p. 39–40). Уточним, что принципиально важны скрещения и даже в некотором роде синтез этих мотивов. К некоторым положениям зарубежных ученых о фильме Протазанова, мы вернемся в следующих разделах статьи.

УСТРЕМЛЕНИЯ К БОЛЬШОМУ МИРУ

В фильме выстроена многослойная структура нарратива, в которой авторская позиция позволяет подавать и объективную реальность, и субъективное мировидение инженера Лося и Аэлиты, отчасти — красноармейца Гусева (Николай Баталов), а также некоторых эпизодических персонажей. Титры преимущественно повествовательны и часто эмоционально нейтральны, что придает авторской позиции незаметность; авторы как бы растворены в фильмической реальности, «десубъективированы». Однако в мироощущении авторов фильма и отдельных его героев, а именно, Лося, Гора и Аэлиты, можно усмотреть некоторые созвучия.

⁸ В американском прокате комедия Леонида Гайдая получила весьма знаменательное название: *Ivan Vasilievich: Back to the Future*.

Именно с обзора стран, получающих странный радиосигнал, начинается действие фильма, что существенно отличает его от романа, где этот обзор отсутствует. Фильм создает иллюзию документальности: в интертитрах указаны точная дата и время — 4 декабря 1921 года, 18 часов 27 минут «по средневропейскому времени». Тем самым, революционная Россия и остальной мир объединены загадочным посланием, источник которого также не определен. Конечно, резонно трактовать это как прием, призванный интриговать зрителя и работать на авантюрный нарратив. Но вместе с авантюристкой и интригой повествование обретает ауру большого мира, где советская страна представлена в ряду других стран на разных континентах и островах, живущей в едином с ними временном потоке.

В романе же действует один-единственный представитель западного мира, американский журналист, прибывший в Россию и познакомившийся с Лосем (Толстой, 1948, с. 105). Лишь при возвращении из космического путешествия корабль Лося и Гусева приземляется на озере Мичиган (Толстой, 1948, с. 241), то есть выход в земное зарубежье откладывается до заключительных глав, дается слишком бегло и, в отличие от фильма, не может задать тональность общей атмосферы повествования.

В качестве первых двух «подключений» к зрелищу транслируемого радиосигнала показаны японская радиостанция и фрагмент некоего южного интерьера, более похожего на ближневосточный, однако в сценарии он подается как южноафриканский⁹. Третье включение — Московская радиостанция, которой временно заведует Лось. Тем самым, западный мир выведен за пределы авторского обзора, зарубежье символизируют исключительно два типа восточной «экзотики». В результате граждане революционной России оказываются в роли наиболее западных людей, во всяком случае жителей европейской части Евразии.

На японской радиостанции доминирует сугубо деловой, несколько автоматизированный подход, с реакциями удивления и недоумения по поводу непонятого сообщения. В Южной Африке момент получения радиосигнала вписан в климатическую специфику и социально-возрастную иерархию. Жаркий день. На дальнем плане в распахнутом окне виден отдыхающий верблюд. Рядом какой-то человек собирается возносить молитву, расстелив коврик на земле. На первом плане в комнате — господин средних лет в кресле, в вальяжной позе, читающий газету. Напротив него — молодой радист, сидящий за радиоприемником, в напряженной позе, с прямой

⁹ Как нам кажется, Протазанов привнес в эту сцену свои представления о Турции, где он недавно побывал, но сценаристы в этой сцене претендовали на создание «зарисовки» из южно-африканской жизни (Алейников, 1924, с. 5).

спиной. Он несколько подобострастно протягивает радиogramму своему боссу. Тот воспримет послание с раздражением, скомкает и отбросит как бессмыслицу. Загадочная информация, тем самым, уйдет в песок.

И только на Московской радиостанции она вызовет живой интерес. Улыбки, смех, предположения безымянного сотрудника и Спиридонова, друга Лося («А не с Марса ли это радио нашим изобретателям?»¹⁰; «Чем черт не шутит. Может из-за нас с тобой на Марсе забеспокоились?»¹¹); молчаливая серьезность и задумчивость самого инженера. Одним словом, воздействие радиogramмы на обитателей советской России эпохи гражданской войны дает дополнительный импульс эмоциональной и интеллектуальной активности — оживлению, веселью, размышлениям. Здесь готовы к коммуникации с иными мирами, показывает фильм, потому что здесь бурлит новая жизнь, общий тонус бытия высок по сравнению с другими странами, где не происходит революций.

Капиталистическое зарубежье в первых кадрах аналогично иной цивилизации, какой является Марс для землян. Забегая вперед, отметим, что и на Марсе эмоции предстанут в значительной мере редуцированными. Обе зарубежные радиостанции, как и Марс, вроде бы проигрывают в своей коммуникабельности и степени интереса к новостям по сравнению с советской Россией. Но именно этим они и привлекательны для авторов фильма как абсолютно самодостаточные миры, со своими ритмами и особенностями колорита. *Другое и другие* прежде всего интересны, вне зависимости от оценки их сущности. Вопрос в том, полностью ли негативны оценки марсианской реальности с точки зрения Лося?

МАРС КАК ЭКСТЕРИОРИЗАЦИЯ ВЫТЭСНЯЕМЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ ГЕРОЯ

В декорациях Марса, созданных Виктором Симовым, и костюмах Александры Экстер и Исаака Рабиновича нашли продолжение приемы, найденные разными художниками в спектаклях Александра Таирова в Камерном театре. В конструкциях разноуровневых площадок ощущались отголоски «системы «динамических сдвигов»», организующих сценическое

¹⁰ «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:02:30-00:02:33. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807>

¹¹ «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:02:42-00:02:46. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807>

пространство «Саломеи» (1917). Решение костюмов и, в особенности, головных уборов марсиан отсылало к «Федре» (1922), в которой одеяния героев представляли «трехмерные скульптурные объемы (...) с застывшими, закрепленными художником формами» (Лупандина, 2014, с. 61), а форма шлемов включала полудиски, к которым «крепилась разнообразные геометрические детали» (Лупандина, 2014, с. 68).

Парадокс использования авангардных форм для создания образа Марса заключается в том, что их семантическая функция — обозначать общественно-государственное устройство, противоположное новому, советскому, социалистическому. То есть, старое общество. Но авангардность ассоциируется с творчеством революционной эпохи и не дает атрибутировать пространство Марса исключительно как фантазию о косности старого типа.

В пространственно-пластическом решении цивилизации Марса заложено, скорее, видение будущего. Марсианская цивилизация показана как более совершенная по своим техническим возможностям, нежели земная. Там уже изобретено дальновидение¹², позволяющее созерцать на общих и средних планах реальную жизнь конкретных локусов другой планеты. Показательно, что одна из обложек журнала «Кино-Неделя» за 1924 год¹³ выхватывает крупный план Аэлиты, смотрящей в «кинетоскоп». Героиня выглядит так, будто смотрит фильм с помощью некоего технического устройства. Тем самым, образ реального кинематографа рифмуется с образом фантастического марсианского дальновидения, благодаря чему совокупный образ Марса (в фильме и журнальных материалах, ему посвященных) предстает как пространство следующей, достижимой в будущем стадии технического прогресса, что не отрицает консервативности и даже архаичности общественного уклада. Заметим, что высокий уровень техногенной цивилизации в сочетании с архаизацией социальных отношений — излюбленный мотив современной научной фантастики. Он содержится, например, в сериалах «Колония» (*Colony*, 2016–2018), «Тень и кость» (*Shadow and Bone*, 2021–2023), «Основание» (*Foundation*, с 2021 г.), «Видоизмененный углерод» (*Altered Carbon*, 2018–2020), в фильмах «Эквилибриум» (*Equilibrium*, 2002), «Дюна» (*Dune*, 2021) и «Дюна: Часть вторая» (*Dune: Part Two*, 2024) и пр.

Конструктивистские изломы, многогранники, многоуровневость и угловатость форм, отсутствие неба и открытого воздуха в марсианских сценах «Аэлиты» создают эффект замкнутости, излишней статичности

¹² Данный мотив был позаимствован Толстым из фантастических произведений А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1912).

¹³ Кино-Неделя. 1924. (35).

и холодности пространства по отношению к отдельному человеку. Многоуровневая, но незабываемая композиция площадок и лестниц передает ощущение всеобъемлющей дисгармонии в структуре марсианского бытия, которое полностью тождественно параметрам общества и цивилизации. Ни природы, ни частной жизни вне строгого государственного контроля здесь просто нет. Перед нами антиутопия тоталитарного общества, со строгой организацией трудящихся масс и полным отсутствием приватности. На этом уровне оценки Марса авторами фильма (посредством субъективности героя) всецело негативны и, даже можно сказать, риторичны в своем осуждении архаичности форм государственного правления.

Фантазия о Марсе принадлежит герою, сыгранному Николаем Церетели, актером Камерного театра, с новаторской эстетикой которого и ассоциируется стилистика декораций. В формах марсианского государства прочитывается фантазия инженера Лося, навеянная его подавляемыми страхами, связанными не с прошлым, а с будущим реального советского общества. Судя по всему, Лось опасается излишне жесткой организации и стратификации масс, сугубо функционального отношения к людям. Неслучайно современный исследователь характеризует атмосферу марсианского общества как полную «подозрений, страха и предательства», схожих с атмосферой реальной России периода НЭПа (Gillespie, 2000, p. 11–12).

Среди «марсиан» почти полностью отсутствуют тактильные контакты, в особенности такие, которые маркируют чувства, эмоционально окрашенные личные взаимоотношения, семейные и дружеские связи. Вертикальная иерархия тотальна, позиции каждого индивида в общественной структуре неизменны. Трудящиеся низведены до состояния автоматов, которыми управляют как телами, а при необходимости спускают по пандусам как безжизненные антропоморфные оболочки, грузят на тележки, распределяют по холодильникам. (Данный момент предвосхищает одну из новелл фильма «Облачный атлас» (*Cloud Atlas*, 2012, реж. Л. Вачовски, Э. Вачовски, Т. Тыквер), показывающих превращение антропоморфных репликантов в безжизненное сырье для следующих искусственных девушек-работниц.)

Казалось бы, все это исключительно контрастно советской повседневности, показываемой в фильме без всякого страха или критической отстраненности, т. е. отнюдь не глазами Лося или нэпманов. Повседневная жизнь в Москве, согласно фильму, переполнена открытыми и в большинстве случаев позитивными эмоциональными проявлениями персонажей, а также заботой о народе советских служащих, будь то Наташа и другие работники эвакуационного пункта, сиделки госпиталя, воспитатели детского дома, работники стола регистрации актов гражданского состояния, сотрудники

радиостанции. «Медленно, но неудержимо налаживалась жизнь», объявлял титр перед показом опустевшего эвакуопункта, ранее переполненного толпой¹⁴. Казалось бы, московская реальность, полная непосредственных поведенческих нюансов и стихийной динамики, полностью контрастна общественной статике, иерархичности и жесткому социальному делению марсиан на правящую элиту и основное множество, выполняющее физическую работу.

Но не стоит забывать специфически выстроенных сцен командировки Лося на Волховстрой, где он занимает высокую должность. Лось высится на первом плане, на фоне маленьких фигурок в низине. Там спуют рабочие, занятые физическим трудом. А инженер делает записи в блокноте. Есть в его фигуре нечто величественное, в духе ренессансной живописи, и полностью отрешенное от реального процесса стройки с ее грязью, тяжелыми усилиями, общим дискомфортом. Строение кадра подчеркивает дистанцированность Лося от трудящегося люда, его пребывание в особом темпоритме бытия, его физическую и духовную недоступность для непосредственных человеческих контактов. Мизанкадр создает эффект титанизма и элитарности Лося как мыслителя и организатора. Оторванность героя от масс рифмуется с положением марсианской элиты, будь то Гор, Тускуб и другие «старшие», так называемый «марсианский сенат».

¹⁴ «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:43:43-00:43:49. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807>



Рис. 2. Инженер Лось на стройке. Кадр из фильма «Аэлита», реж. Я. Протазанов, 1924. 00:43:09. Скриншот автора

Fig. 2. Engineer Los at the construction site. Still from Aelita. (1924). Directed by Yakov Protazanov. 00:43:09. Author's screenshot¹⁵

Описанная выше сцена на Волховстрое косвенно утверждает высокую значимость технической интеллигенции как элиты нового советского государства. Некоторые параллели марсианских и советских паттернов элитарности могут прочитываться как потаенные масштабные амбиции Лося, совершенно не интересующегося народной жизнью в родной стране, а в марсианских видениях закономерно ассоциирующего себя с представителями элиты, а не марсианскими трудящимися.

Одним словом, Марс для Лося — это пространство не только его фобий, но и его тайных желаний, его тоски по родственным типам личностных проявлений, его амбициозного стремления к высокому социальному статусу. Авторы фильма сосредоточиваются именно на марсианских интеллектуалах и правителях, как бы следуя душевным флюидам Лося (по всей видимости, созвучным собственным их предпочтениям). Бессознательное Лося моделирует образ марсианского ученого-изобретателя Гора (Юрий Завадский), который тоже обладает особым техническим знанием, страстью изобретательства и испытывает потребность в выходе за пределы

¹⁵ Источник изображения см. / See the image source: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807> (16.06.2024).

близлежащей действительности, в устремлении к неведомым далям. Акцентируя внешние, визуальные отличия марсиан от землян, фильм создает немало параллелей.

Интерес Гора к другим планетам, казалось бы, сугубо профессионален, аналогичен интересу инженера Лося к полету на Марс. Подобно тому, как Лось впервые показан входящим в помещение радиостанции, только что получившей таинственный сигнал, Гор впервые показан работающим над моделью аппарата наблюдения за иными планетами. Позднее станет очевидным, что профессиональный интерес у обоих героев неразрывно связан с личными переживаниями, глубинными и нереализованными душевными потребностями.

Гор любит Аэлиту, но, как и все марсиане, он эмоционально сдержан и закрыт. Его тяготение к Аэлите выражается не в жестах, взглядах, словах, а в поступке — решении допустить ее до своего аппарата, несмотря на запрет старейшины Тускуба. «Тебе одной я покажу жизнь на другой планете», — говорит Гор Аэлите¹⁶. Титр с его словами станет подводкой к монтажу кадров с оживленными улицами больших городов, ночным освещением и потоками транспорта. Мелькают пустыня, храм, морской порт. Наконец перед Аэлитой панорама Москвы с видом на Кремль. Марсианка буквально впивается взором в открывшееся зрелище, испытывает потрясение. Аэлита возмущается решением Тускуба закрыть доступ к кинетофону. Жадно интересуясь аппаратом Гора, она решается выкрасть у Тускуба ключ от запертой башни, где установлен кинетофон. Жажда видеть другие планеты, реализуясь, влечет за собой потребность снова и снова видеть далекого землянина. Ради этого Аэлита проявляет дерзость, хитрость, авантюризм, бунтарское своеобразие.

Согласно нарративу фильма, среди советских интеллектуалов желание сообщения с другими мирами (символизирующими и реальное зарубежье) это норма, а у представителей марсианской элиты, скорее, исключение¹⁷. Особенно сильно это желание проявляется у отдельных незаурядных личностей, будь то Лось, или марсианский изобретатель и марсианская правительница. По сюжету фильма, это желание провоцирует основные коллизии в жизни советского инженера и всего марсианского общества.

¹⁶ «Аэлита», художественный фильм. Реж. Я. Протазанов (1924). 00:06:50-00:06:53. URL: <https://yandex.ru/video/preview/17835219945193394807> (16.06.2024).

¹⁷ Судя по реакциям сотрудников радиостанции на загадочное сообщение, все они в курсе процесса поиска возможностей перелета на Марс, а Лось и Спиридонов занимаются этим наиболее активно.

Можно суммировать: переживания экстраординарного характера, приводящие к нарушению нормативного обыденного поведения и у земного человека, и у марсиан, связаны с рефлексией о возможности дистанционной коммуникации с другими планетами. Бессознательная потребность связи с большим миром за пределами родной планеты — значимая духовная интенция и авторов фильма, и его главных героев.

Главные герои фильма Якова Протазанова изначально пребывают в состоянии стабильного интереса к тому *далекому иному*, которое расценивается марсианской идеологией как чуждое и опасное. Позицию официоза, не одобряющего возможность коммуникации с инопланетными (читай, зарубежными) пространствами и их обитателями, воплощает в киноповествовании только главный из «старших» марсиан — правитель Тускуб. Аналогичной позиции не имеет ни один из советских землян, тем более что земная линия не содержит персонажей аналогичного высокого социального статуса. Таким образом, лишь в бесконтрольной внутренней рефлексии Лося, обретающей фантастические марсианские формы, прочитываются опасения героя об изоляционной государственной политике. Эти опасения выражены через образы стремления марсианской элиты к сохранению изоляции марсианского общества вопреки возможности коммуникации с Землей.

Любопытно, что в эпоху выхода фильма в советской политике (в особенности, культурной политике) еще не было тенденции к обособлению и закрытости по отношению к остальному миру. Та же «Кино-Неделя» рекламировала «Аэлиту» на русском, немецком, английском и французском языках, обещая ее выход не только в РСФСР, но и в Берлине, Лондоне, Париже. Сообщалось и об открытии немецкого отделения самого журнала¹⁸. В статьях говорилось про обсуждение на всесоюзном совещании при Наркомпросе Р.С.Ф.С.Р. по киноделу вопросов экспорта и импорта фильмов (Гессен, 1924а, с. 1), про зарубежные командировки советских кинематографистов для усвоения западного опыта, отмечалась необходимость наращивать экспорт: «Усилить вывоз наших лент. Это нужно западному пролетариату» (Гессен 1924b, с. 1). Печатались статьи зарубежных кинематографистов, а в подборке мнений «Что говорят об «Аэлите» (анкета «Кино-недели»), опубликованной вскоре после премьеры фильма, содержались, в том числе, высказывания иностранных журналистов. Показательно, что тональность оценки фильма советскими деятелями культуры и кино в данном материале колебалась от снисходительно-поощрительной у А.В. Луначарского, пренебрежительной у Дзиги Вертова, уверенного в «бесцельности и ненужности картины», иронической у Льва Кулешова, именовавшего фильм «большой и серьезной

¹⁸ Кино-Неделя. 1924. (32) 4.

работой заблуждающихся людей», до однозначно негативной у Ш. Элиава (предсовнаркома С.С.Р. Грузии). Напротив, зарубежные журналисты дали фильму более высокую оценку, высказываясь о нем уважительно, заинтересованно и даже не без восхищения. Так Джеймс А. Миллс (корреспондент «The Associated Press of America»), отмечая высокий уровень технического исполнения картины, выражал сомнения о трудностях восприятия сложного сюжета с переменами места действия. Обращал внимание на неприемлемость для американской цензуры некоторых эпизодов, в частности, с изображением мертвеца в гробу и с появлением в кадре общественного туалета. Вместе с тем признавал вероятность успеха фильма в Европе и высоко оценивал один из эпизодов научно-фантастической марсианской линии: «Самая лучшая сцена в «Аэлите» это — безусловно та, в которой изображен спуск «Живой силы» в подземелье» (Что говорят об «Аэлите», 1924, с. 6). Ф. А. Макензи (главный корреспондент в России «Chicago Daily News») высказывал соображение о несбалансированности сюжета, слишком рассеивающего внимание на эпизодических лиц и не достигающего той завершенности композиции, какая принята в американских фильмах. Однако журналист выражал восхищение «изобретательностью и исполнением», увлекательностью экранного действия (там же).

В данном контексте очевидно, что фильм Якова Протазанова по сценарию Фёдора Оцепа и Алексея Файко интуитивно ощущает несчастья будущего, чутко прогнозирует тенденции герметизации в СССР, постепенное усложнение и практическую невозможность свободной коммуникации рядовых граждан с зарубежными странами, наконец, эпоху «железного занавеса», до которой в середине 1920-х было еще далеко... На наш взгляд, потребность персонажей в коммуникации с другой планетой сюжетно камуфлирует и одновременно символизирует потребность авторов фильма в преодолении границ своего государства. Завуалированно фильм фиксирует высокую ценность международных контактов на родной планете, в реальной современности.

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ АЭЛИТЫ И НАТАШИ

Устремления в недостигаемую даль, к иным планетам, и любовное чувство изначально связаны воедино в сюжете марсианской жизни, который Лось видит во сне, внутренним зрением. Марсианские видения отвечают

той сущности героя, которую он не может реализовать в социально-бытовых параметрах советского инженера и «счастливого молодожена», как шуточно называет его Спиридонов. Н. Церетелли, происходивший из рода бухарских эмиров и создавший в театре Таирова образы Фамиры-кифареда, пророка Иоканаана в «Саломее», Ипполита в «Федре», не может сделать своего героя похожим на советского «гражданина» или «товарища». Инженер Лось закономерно выглядит как высокий трагический герой эпохи символизма и модерна¹⁹. Аристократическое лицо, общая мимическая напряженность, задумчивость, меланхолия... Весь он немного не от мира сего, откуда-то из области мифа, легенды, истории, вольной фантазии. От такого героя можно ждать душевных надломов, иррациональности, эскапад отчаяния, экстатического упоения мгновениями гармонии или ее иллюзии. Все это и будет визуализироваться в «марсианском бессознательном».

Визуальные образы огромного недостижимого мира — подарок Гора Аэлите — самое ценное и единственное, что служит знаком особых его чувств. Поступок марсианского ученого таит в себе рефлекссию о недоступности предмета мечтаний, каким является сама царствующая красавица, как бы заключающая в себе недостижимый «целый мир» для влюбленного изобретателя. Ни при каких обстоятельствах Гор не сможет оказаться ей равным в незыблемой социальной иерархии. Но Гор и Аэлита становятся равны в своей физической удаленности от иных планет и удивительной возможности иногда созерцать их. Тем самым Гор как бы приближает к себе Аэлиту, делясь с ней своим тайным знанием и возможностью. Однако Аэлита влюбляется в недостижимого землянина и в силу этого духовно-эротического притяжения отдаляется от Гора. И при этом, парадоксальным образом, оказывается тщательно молящей Гора о тактильном контакте, о касании губ (почти как Саломея, жаждавшая поцелуя Иоканаана).

Физически героиня устремлена к Гору, чьи душевные движения тонко и на мельчайших нюансах передает Юрий Завадский. В ответ на порыв Аэлиты марсианский ученый напряженно замирает и воздвигает эмоциональную «стену» — и будучи не готов к инопланетной органике поцелуя, и не желая быть всего лишь условной моделью для мечтаний о недоступном земном мужчине. Чувственный импульс Аэлиты и любовное, однако далеко не физиологическое, духовное томление Гора являются отзвуками душевной смуты, земных любовных терзаний Лося, потому и уносящегося душой к Марсу. Эротические порывы и флюиды неудовлетворенности

¹⁹ В романе Алексея Толстого героя зовут Мстиславом Сергеевичем. В фильме один-два раза в титрах мелькают инициалы — М.С. Лось. Но они ни разу не расшифровываются, у инженера Лося как бы нет имени, как нет ни имени, ни даже инициалов у инженера Спиридонова, двойника Лося, сыгранного тем же Церетелли.

создают возвышенно-томительную атмосферу, напряжение то сдерживаемых, то форсированных эмоций. Они пронизывают не всю многослойную картину мира, но те пространственно-временные ее фрагменты, где разворачивается духовная активность Лося, Гора, Аэлиты и, позднее, Наташи как образа в бессознательных «мечтаниях» Лося...

Из титров явствует, что Марс владеет сознанием Лося еще до рождения ревности к мошеннику Эрлиху (Павел Польш), симулирующему ухаживание за женой инженера, Наташей (Валентина Куинджи). В сжатом изложении сюжета также фиксируется спутанность в сознании инженера двух женщин, реальной и воображаемой, инопланетной: «И Лось почувствовал, как это уже не раз было с ним, что создание его раздваивается, окружающие предметы становятся прозрачными и рассеиваются как дым, а за ними туманно сквозят очертания неведомых растений и зданий иного мира, так непохожего на земной... И женщина перед ним... Наташа... Нет, не Наташа... Более хрупкая и тонкая, в странном одеянии...» (Алейников, 1924, с. 6)

Мечтания Лося о Марсе лишь усиливаются и обретают навязчивые формы в контексте углубляющегося разлада с женой. Марсианская реальность вбирает в себя не только темную сторону бессознательного Лося, но и несовместимые с советской обыденностью идеалы и, скажем условно, позитивные ценности. В чем же для Лося эта «утопическая изнанка» мрачной марсианской антиутопии?

Выделим четыре аспекта. Во-первых, Лось моделирует само наличие далекой прекрасной марсианки, одинокой и замороженной видом земного недоступного мужчины, принадлежащего другой женщине. В данных образах бессознательного прочитывается тоска героя по интересу к себе со стороны других женщин, символизирующих и большой необъятный мир, и женскую запретную страсть. Лось испытывает потребность в незаурядной женщине, для которой узнавание о его существовании — огромное событие, импульс для постоянной рефлексии.

Во-вторых, мысленно Лось помещает Аэлиту на вершину общественной иерархии Марса. Это не просто красавица, но прекрасная женщина аристократического происхождения. И, судя по стилистике препровождения времени, по характеру общения Аэлиты, Лосю недостает именно аристократической культуры в паттернах женского поведения.



**Рис. 3. Инженер Лось (Николай Церетелли) и Аэлита (Юлия Солнцева).
Кадр из фильма «Аэлита» Я. Протазанова, 1924.**

***Fig. 3. Engineer Los (Nikolai Tseretelli) and Aelita (Yulia Solntseva).
Still from Aelita. (1924). Directed by Yakov Protazanov²⁰***

В-третьих, Аэлита во многом противоположна жене Лося, восполняя «дефицитные» паттерны поведения и переживания, которых герою так не хватает в женщине из советской реальности. Наташа увлечена сначала работой на эвакуационном пункте, потом — в детском доме²¹. При этом она совершенно не интересуется работой своего мужа. Никакого Марса и космоса в сознании Наташи нет, она вся поглощена советской повседневностью. В то время как Аэлита проявляет страстный интерес к изобретению Гора. Отношения марсианского хранителя планетной энергии и Аэлиты в целом стимулируются и проявляются именно через отношение к изобретенному аппарату для наблюдения за жизнью Земли и, позднее, через ревность Гора к Лосю.

Наташа постоянно пребывает в гуще народа или среди соседей, случайных знакомых и постоянно занята какими-то делами (пишет документы, помогает эвакуируемым, стирает, готовится к спектаклю, едет на «нелегальный бал»). Аэлита величава, царственна, сконцентрирована на рефлексии

²⁰ Источник изображения см. / See the image source: https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2013/05/tumblr_m6bf32vmze1qgyz5co1_12801.png (16.06.2024).

²¹ Наташа показана заботящейся о множестве чужих детей. Мотив гипертрофированного, но чисто духовного материнства — вне семьи, брака и физического репродуцирования жизни — впоследствии будет развит Фрицом Лангом в образе Марии в «Метрополисе».

о недостижимом землянине, пребывает в пустоте и праздности. Ее занятия, при всей причудливости их атрибутов, напоминают земные аристократические формы досуга. Аэлита сидит у фонтана и рисует портрет возлюбленного, погружена в думы о нем. Аэлита вновь в одиночестве, играет на некоем музыкальном инструменте, похожем на арфу. Марсианская арфа отсылает к возвышенности звучания струнных, в то время как музыку советской действительности представляет гармонь красноармейца Гусева.

Как справедливо сформулировала Тамара Сергеева, в данном фильме «обращение с портретом характеризует взаимоотношения персонажей» (Сергеева, 2008, с. 64). И если портрет незнакомого землянина в руках марсианки — это знак тайного ее томления, одержимости любовной страстью, то в советской реальности «выброшенный из медальона на заплеванный пол портрет влюбленного Спиридонова» (Сергеева, 2008, с. 64), попавший под ноги сыщику Кравцову, — знак пренебрежения чувствами, символ плетейского неуважения и к портрету, и к медальону как вещному воплощению душевной привязанности. Одним словом, аристократические формы эстетизации переживаний на Марсе контрастируют с советскими реалиями подчеркнуто простонародной культуры, низкими оттенками межличностных отношений, низкой стилистикой эстетизации повседневности (любительский спектакль на эвакуопункте, нэпманский «нелегальный бал»).

Наташа много общается с мужчинами. А круг общения Аэлиты предельно ограничен. Она в постоянном контакте только со своей «любимой прислужницей» Ихощкой. Любящего ее Гора царственная марсианка лишь использует для лицецерения загадочного землянина. Ее жесты касания Гора и мимические движения, заглядывания Гору в глаза сопровождают просьбу о доступе к могущественному аппарату. С Тускубом Аэлита конфликтует. Ни в одной сцене она не предается ни веселью, ни кокетству. Наташа же постоянно кокетничает или дружески общается с Эрлихом, совершенно не подчеркивая особость своих отношений с мужем. Если Наташа много смеется, ей свойственны резкие энергичные движения, Аэлита серьезна, предельно сдержана в мимике, жестикуляции и движениях, подчеркивая достоинство царствующей.

Таким образом, марсианские видения Лося могут прочитываться как его тоска по прекрасной даме, далекой от повседневных манер низших классов, от бытовой суеты и работы, от концепта равенства всех граждан, панибратства мужчин и женщин, от потребности в постоянном веселье, развлечениях, оживленности по любому мелкому поводу (одним из взрывов негодования Лося отмечена радость Наташи при виде коробки шоколадных конфет, раздобытой вездесущим Эрлихом.) Это не отрицает переноса

на образ Аэлиты недоверия, которое у Лося сформировано по отношению к своей жене вместе с представлением о склонности женщин разрушать все ожидания, в т. ч. вполне стереотипные (Congrad, 2018, p. 36).

Встреча инженера Лося и Аэлиты являет собой классический вариант кульминации любовной мелодрамы — это сцена «утоления страсти», с замиранием мужчины у ног возлюбленной, чувственными поцелуями, исступленным запрокидыванием головы. Лось берет Аэлиту на руки и укладывает на ложе, вновь склоняясь для страстного поцелуя к ее шее и груди. В другом фильме подобная сцена могла бы разыгрываться в декорациях буржуазного или аристократического интерьера. Но свидание с Аэлитой происходит в пустоте причудливых конструктивистских покоев, что камуфлирует их «классовую враждебность».

Главные свойства марсианского пространства свидания — обширность, безлюдие, полное подчинение целям встречи с возлюбленным. В каком-то смысле покои Аэлиты аналогичны смотровой площадке Москвы с видом на Кремль, где встречались и целовались Лось и Наташа²². Здесь и только здесь, на высокой точке обзора советской столицы Лось и Наташа были совсем одни, не стиснутые ни узкими стенами, ни обилием бытовых предметов, ни посторонними людьми. Здесь, как ни странно, воплощалась высшая форма приватности брачной пары (и ее принадлежности советскому государству). Все остальные пространства встречи Лося и Наташи были «замусорены» лишними вещами, людьми, суетой и ненужными Лосю делами. Свой поцелуй на фоне Кремля Лось и Наташа сопровождали взглядом, как бы случайно брошенным в камеру. Данные кадры были смонтированы с взглядом Аэлиты в «кинетотелефон». Получалось, что Лось мысленно моделировал желанный взгляд воображаемой красавицы и развивал умозрительную коммуникацию с Аэлитой как феминным центром своей «марсианской бездны», своего внутреннего мира.

Марсианский антураж любовного свидания отвечает потребности Лося в интимной близости посреди свободной эстетизированной пустоты. В марсианском свидании проявляется латентная склонность героя к экзотерииоризации переживания своего личного триумфа, экстаза взаимного

²² Этот кадр зимней Москвы с панорамой Кремля противоречит утверждению, встречающемуся в современном труде о советском кино: «... панорамирование Москвы (в особенности с такой точки обзора, как Воробьевы горы) не получило сколько-нибудь серьезного осмысления и применения как прием кинорежи. Нам известен лишь один кадр такого рода, введенный в сценарий Е. Чирикова «Девьи горы» (1918): “Сатана в образе Христа и апостола стоят на горе и обозревают огромный город (Москву)”» (Янгиров, 2011, с. 165–166). У Протазанова в «Аэлите» панорамирование Москвы присутствует и являет значимый момент в развитии сюжетных линий и эмоциональных паттернов персонажей.

обожания и обладания — вроде бы в уединении, но и на виду у вселенной. Реализуется потребность в высоком стиле проявлений любви как одержимости, поклонения, чувственной страсти, полной поглощенности друг другом.

Также в сцене любви Лося и Аэлиты воплощается потребность героя в признании значимости его личной жизни и легального права на наслаждение в красивом антураже. Подобное наслаждение, не омраченное стыдом, невозможно в советской реальности. Так, бал, на который приглашена Наташа, имеет «нелегальный» статус, а развлечение на балу и даже само облачение Наташи в наряд для светских раутов подается как этически неблаговидный, ошибочный паттерн поведения (Widdis, 2008, p. 55). Пребывание на балу рано или поздно должно пробудить в героине стыд, признание недостойности своего легкомыслия. Лось не видит бала, но за него, как бы взглядом близкого по духу человека, видит и передает сцены нэпманской вечеринки камера, послушная режиссеру и операторам Юрию Желябужскому и Эмилю Шюнеману.

В марсианских видениях образ Аэлиты периодически заменяется образом Наташи, оба женских типа как бы сосуществуют в душе героя. От страсти с воображаемой Аэлитой Лось переходит к страсти с Аэлитой в образе Наташи или к мечте о замещении марсианки земной, хорошо знакомой женщиной, которая в трудную минуту готова проявлять максимум эмпатии, защищать и спасать возлюбленного.

В произведении А. Толстого герой теряет обеих любимых женщин в силу объективных обстоятельств, и в этом чувствуются отзвуки эпохи написания романа. Анна, земная жена инженера, умирает от тяжелой болезни. На Марсе Лося и Аэлику разлучают воины по приказу правителя и отца девушки, Тускуба, противостоящего революционно настроенным марсианам, сторону которых принимают оба землянина. В живописании этих коллизий Толстой выступает не только как фантаст, но и как реалист: он не склонен создавать героя со сверхспособностями или показывать случайные счастливые спасения в духе авантюрного жанра, но убедительно фиксирует зависимость отдельного человека от жестоких внешних обстоятельств, от революционной эпохи. Не только Анна и Аэлита, но и сам Лось в романе — жертвы революционного времени с его хаосом, разрушением налаженного быта, эпидемиями, безжалостной борьбой за власть, потерянностью интеллектуальных одиночек с тонкой душевной организацией.

Герой же фильма в московской реальности совершает из ревности покушение на убийство жены, стреляя в нее. В марсианской воображаемой реальности, придя к конфликту с Аэлитой, подавляющей революцию и рвущейся к власти, Лось хватает возлюбленную и бросает ее в пропасть.

Причем, в этот момент Аэлита превращается в Наташу, т. е. мысленно герою как бы вновь совершает убийство жены. Сделан явный акцент на волевых импульсах героя, на его спонтанных поступках, вершащих судьбы обеих женщин в обыденном мире и в его фантазии.

Взаимоотношения инженера Лося с Наташей и Аэлитой частично предвосхищают паттерн «Соляриса», о котором Славой Жижек замечал: «Кельвин догадывается, что Хари — это материализация его собственных глубинных травматических фантазий (...) Не возвращает ли это нас к классическому антифеминистскому понятию Вейнингера о женщине как симптоме мужчины, материализации его вины, его грехопадения, которая может освободить его (и себя) лишь через собственное самоубийство? Таким образом, «Солярис» подчиняется классическим правилам научной фантастики воплощать в самой реальности, преподносить как материальный факт представление о том, что женщина всего лишь материализует мужские фантазии (...) существует лишь в мечтах Другого — и лишь до тех пор, пока фантазии Другого сосредоточены на ней ...» (Жижек, 2014, с. 186–187). Иными словами, в фильме Протазанова 1924 года уже происходит своего рода «метафизикация» женщины, превращение ее в фантом, увлечение героя этим фантомом, а затем — решение отказаться от коммуникации с ним.

В фильме Тарковского духовные перипетии Криса будут мотивированы его переживанием чувства вины по отношению к реальной жене, совершившей самоубийство, постепенным осознанием иллюзорности появившейся Хари как проекции собственного его внутреннего мира, а также нарастающим ощущением глубокой связи героя с Землей и земным домом. В фильме Протазанова деструкция отношений Лося с Аэлитой и уничтожение самой героини связаны с ее предательством марсианской революции, т. е. носят классово-идеологический характер, что не мешает их умозрительности.

Вместе с тем для Протазанова, несмотря на фантастический сюжет, центральным является рефлексия героя, как и у Тарковского в «Солярисе», о чем пишет современный культуролог О. Гуров: «... важен для А. Тарковского человек, обуреваемый экзистенциальными дилеммами и мучительным поиском смысла жизни. По этой причине в кинокартине “Солярис” научно-фантастический компонент несет по большей части фоновую функцию (...) Основное же внимание режиссера уделяется психологии героя и особенностям его духовного состояния» (Гуров, 2022, с. 33–34). Автор отмечает вероятность предвидения Тарковским трансформации «этико-морально-нравственного комплекса», происходящего в том числе «вследствие развития технологий и революции в сфере коммуникаций» (Гуров, 2022, с. 34).

Мы, в свою очередь, видим, что Протазанов уже достаточно близко подошел к аналогичным предощущениям радикальных перемен в этике, морали, антропологических идеалах в эпоху культа техники и радикального обновления общества в 1920-е годы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в фильме Протазанова складывается чрезвычайно сложная и полная противоречий картина мира, одновременно усиливающая соответствие советской идеологии, но и принципиальные разногласия с ее посылами.

В эмоциональных порывах и поступках Лося в фильме Протазанова видится скорее затаенное чувство личной вины перед революцией и потребность принести ей жертву. Вина Лося — в его неполной душевной отдаче новому обществу, в параллельной внутренней рефлексии об иной картине мира. Жертва закономерно принимает форму отказа от Аэлиты, которая концентрирует в себе комплекс вытесненных желаний героя: жажду экстраординарного градуса эмоций, тайный культ аристократизма и поклонения воображаемому феминному идеалу, не совпадающему с реальным типом советской женщины, успешной служащей нового государства.

Импульсивный жест Лося, расправляющегося с Аэлитой, противоположен порыву Гора, который разрушал свой аппарат, поняв, что благодаря ему Аэлита влюбилась в землянина. Тем самым, Гор — в сознании Лося — готов был пожертвовать своим изобретением ради высшей ценности, какую представляла для марсианского ученого любовь.

Советский инженер движется к отказу не только от иррациональности своего субъективного мира, но и от воображаемого и моделируемого космического путешествия, от поиска коммуникации с иными планетами. Герой эволюционирует и приходит к новым высшим ценностям — гармония не только с советской женой, но и с советской реальностью. В финале фильма очнувшийся от своих видений Лось и Наташа идиллически сидят у камина. Лось бросает в огонь свои чертежи космического корабля, говоря жене о том, что только здесь, на земле, в советской реальности его ждет настоящая работа. Тем самым, любовь к реальной жене и преданность советской стране символически объединяются в единой мизансцене. Сжигание чертежей космического аппарата — еще одна жертва советскому миру.

Такой финал противоположен финалу романа, в котором голос Аэлиты, звучащий в радиоприемнике, является единственно важным и дорогим для героя, одинокого, постаревшего, душевно истощенного и не способного быть счастливым в советском мире (Толстой, 1948, с. 245–246).

Революция, начатая на Марсе по инициативе красноармейца Гусева и побеждающая (в отличие от романа, в котором марсианская революция, инициированная марсианами, терпит поражение, несмотря на помощь землян), а также финал действия — отказ инженера Лося от «внутреннего Марса» — делает фильм гораздо более идеологически выверенным, нежели произведение А. Толстого²³.

Вместе с тем образ инженера Лося обретает внутреннюю двойственность, которая развивается параллельно с мотивом двойника (друг главного героя, слабовольный инженер Спиридонов, колеблется между «старыми привычками» и новым миром, наконец делает выбор, противоположный финальному решению Лося, и эмигрирует), что отмечено в статье Дж. Греффи (Graffy, 2008, p. 10).

Главный герой, инженер Лось, формирует сильные волевые импульсы, производит радикальные действия, вершащие судьбы обеих женщин. Лишь в отдельных кадрах, на крупных планах, похож на «растерявшегося» пассивного интеллигента, как его часто характеризовали в прессе и киноведческих трудах. На уровне сюжета и диегетического действия авторы фильма придают герою поведенческую маскулинность. Показано, что полгода он уверенно руководит работами Волховстроя и получает за это официальную благодарность (что отражено в интертитре), как бы делая перерыв в саморефлексии. В воображении же Лось не только организует полет на Марс, но придумывает сложный паттерн действий для спасения от милиции и вездесущего сыщика-любителя Кравцова, а также для возвращения себе чертежей ракеты и прочих расчетов, необходимых для космического путешествия. Лось гримируется, полностью воспроизводя облик Спиридонова, хитроумно ускользает от Кравцова, оставив ему лишь свои валенки, извлекает необходимые рукописи из тайника в квартире Спиридонова и формирует команду для полета.

Тем самым в объективной реальности Лось оказывается успешным инженером, полезным новому государству, а в воображаемой

²³ Роман А. Толстого, скорее, содержит в себе отклик на потерпевшие поражение революции в некоторых странах Европы и в Мексике в 1910-е. Фильм Протазанова соотносится не только с победившей революцией в России, но и с будущими революционными событиями в Китае, которые получают также интерпретацию в пьесе «Рычи, Китай!» (1926) С. Третьякова.

реальности — успешным авантюристом и страстным мужчиной, готовым рисковать и добиваться своего в сложных коллизиях. Как мы видим, сценарий и режиссура привносят в образ героя активность внешних проявлений, способность на решительные поступки, усиливая не только моральную амбивалентность Лося, но и его способность к критической самооценке. Все это делает героя фильма одновременно и более соответствующим традиционным идеалам мужественности и авантюрной действенности, и более похожим на человека, вовлеченного в деятельность революционного времени, нежели в романе.

Общая эволюция героя у Якова Протазанова отвечает советской идеологии, задачам строительства нового общества и борьбе со всяческой мистикой и иррациональностью, ассоциировавшейся с буржуазным «загнивающим» искусством.

Однако Протазанов работает со свойственной ему многомерностью. Нельзя сказать, что он последовательно и всецело служит новой идеологии и тем более ее «обслуживает» в формах киноискусства. Если в фильме Протазанова «Томми» Марианна Киреева и Евгений Марголит усматривали «уникальную попытку преодоления официального Слова через показ специфическими средствами “слова неизреченного”» (Киреева, Марголит, 2008, с. 51), то в фильме «Аэлита» разворачивается целый пласт неизреченных смыслов, противоречащих установкам официальной идеологии. Но происходит это не на уровне открытых деклараций в титрах, а на уровне отдельных поворотов сюжета, проявлений героев, общей атмосферы. Как мы показали в предшествующих главах, Марс в фильме — это не только носитель очевидных антиидеалов, враждебных советскому обществу, но и вытесненных идеалов, альтернативных советским и составляющих внутренний мир интеллигента. В частности, советской повседневной феминности противопоставляется другая, аристократическая феминность. Прежде чем отринуть потаенные идеалы, герой проживает их, моделирует погружение в их пространство.

Так в фильме разворачивается тема неумности духовного мира героя — его воображения, замыслов, профессионального таланта. У инженера все его чувства и жизненный опыт закономерно связаны с открытием нового — новых миров, с экспансией в бесконечность. И поэтому обывденная ревность тоже «сублимируется» в жажду открытий, встречу с неведомым и с неистовой женской страстью. Фильм предельно усиливает значимость индивидуального и субъективного в проявлениях главного героя, утверждает ценность интеллектуального склада личности и драматизма ее переживаний. Рамочная конструкция акцентирует масштаб духовных запросов незаурядного героя и его пребывание в пограничье — между внешней

социально-бытовой реальностью и бесконечностью внутренней / воображаемой / потусторонней космической реальностью. Воедино слиты переживания приватные (любовь, ревность), профессиональные (жажда прорыва в неизведанное новое измерение), социально-идеологические (формирование главной цели всей разумной деятельности).

В этом первом для советской России полнометражном фантастическом фильме еще не просматривается последовательно проводимая концепция так называемого «нового человека». Нет и воплощения идеалов коллективизма. Сохраняя во многом общий паттерн проявлений героя, созданный Толстым, фильм трансформирует образ Лося, усиливая в нем индивидуализм, стихийность, эмоциональную экспрессию.

Несмотря на некоторые созвучия идее Л. Троцкого о перманентной революции и вселенским революционным идеалам Пролеткульта, сюжет фильма имплицитно содержит существенные концептуальные отличия в понимании революции (на Марсе). В воображении Лося она является производным отнюдь не идеологической сознательности (марсианских) масс и ее активных вождей, но продуктом индивидуалистических устремлений двух героев-землян, Лося и Гусева. Таким образом, это «искусственная», экспортируемая революция, питающаяся инерцией пассионарности²⁴ красноармейца, который не может и не желает перестраиваться для мирной жизни, и отчаянием интеллигента, ищущего и не находящего в советской повседневности отклика своим сильным страстям. Т. е. в каком-то смысле революция — побочный продукт необоримых потребностей отдельных личностей, в которых сильны индивидуализм и импульсивность.

В целом же фильм «Аэлита» Якова Протазанова обладает значительным прогностическим потенциалом, предчувствуя тенденции герметизации советского государства и проблемы эпохи «железного занавеса». Также картина предвосхищает или обнаруживает созвучие ряду мотивов авторского философического («Метрополис» Фрица Ланга, «Солярис» Тарковского) и широко популярного научно-фантастического кино и сериалов начала XXI века. И то и другое свидетельствует о незаурядном масштабе фильма 1924 года и его актуальности в контексте мирового кинематографа различных периодов.

²⁴ Рассуждая в русле так называемой «теории этногенеза» Л.Н. Гумилёва, данный характер активности можно было бы трактовать как спад революционной энергии. Однако анализ концепций революции в произведениях начала XX века, иногда созвучных некоторым положениям Гумилёва, не входит в предмет данной статьи, т. к. требует отдельного развернутого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алейников, М.Н. (сост.). (1924). *Аэлита. Кино-лента на тему романа А.Н. Толстого*. Москва: Производственный орган Межрабпома художественный Коллектив “Русь”.
2. Алейников, М.Н. (сост.). (1957). *Яков Протазанов: о творческом пути режиссера*. Москва: Искусство.
3. Алейников, М.Н. (1961). *Яков Протазанов*. Москва: Искусство.
4. Арлазоров, М.С. (1973). *Протазанов*. Москва: Искусство.
5. Багров, П.А. (2008). Протазанов и становление высокой комедии в русском кино. *Киноведческие записки*, (88), 215–232.
6. Гессен, Д. (1924а). Воз сдвинулся?. *Кино-Неделя*, (3), 1.
7. Гессен, Д. (1924b). Необходимо учесть. *Кино-Неделя*, (7), 1.
8. Гинзбург, С.С. (1974). *Очерки теории кино*. Москва: Искусство.
9. Гуров, О.Н. (2022). Мета вселенная — из сумерек во тьму перелетая?. *Наука телевидения*, 18 (1), 1–46. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.1-11-46>, <https://www.elibrary.ru/ABLJEI>
10. Жижек, С. (2014). Андрей Тарковский, или Вещь из внутреннего пространства (О. Турухина, пер.). С. Жижек, *Киногид извращенца: кино, философия, идеология: сборник эссе* (с. 171–211). Екатеринбург: Гонзо.
11. Зоркая, Н.М. (2006). *История советского кино*. Санкт-Петербург: Алетейя.
12. Игнатенко, А.А. (2007). «Аэлита»: первый опыт создания блокбастера в России. Санкт-Петербург: Лениздат: Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения.
13. Киреева, М., Марголит, Е. (2008). Фильма, которой не было: «Томми» и проблемы раннего звукового кино в СССР. *Киноведческие записки*, (88), 44–52.
14. Кушниров, М. (сост.). (1971). *Яков Протазанов: к ретроспективному показу фильмов в кинотеатре Госфильмофонда «Иллюзион» и в Рижском Доме кино*. Рига: Издание Союза кинематографистов Латвии.
15. Лупандина, А. (2014). Художники Камерного театра. Е.И. Струтинская (сост.), *Камерный театр и его художники: каталог-резюме из собрания Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина: 1914–1949* (с. 58–85). Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
16. Нусинова, Н. (2008). Протазанов в эмиграции. *Киноведческие записки*, (88), 87–103.
17. Протазанов, Я.А. (1924). Аэлита: беседа с режиссером Я.А. Протазановым. *Кино-неделя*, (35), 11.
18. П.Ч. [Петр Черняев] (2006) 1924. Другие фильмы. К.Э. Разлогов (авт.-сост.). *Первый век нашего кино: энциклопедия: фильмы, события, люди, документы*. Москва: Локид-Пресс.

19. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантюрное пространство Великого Немого: настроения и подтексты*. Москва: Канон-плюс.
20. Сергеева Т.В. (2008). Кинематограф Якова Протазанова: миром правят страсти. *Киноведческие записки*, (88), 53–64.
21. Что говорят об «Аэлите»: анкета Кино-недели (2024). *Кино-неделя*, (37), 6.
22. Толстой, А.Н. (1948). Аэлита. И.И. Векслер, А.Н. Тихонов & Л.И. Толстая (ред.), *Полное собрание сочинений в 15-ти томах* (Т. 4., с. 103–246). Москва: Гослитиздат.
23. Янгиров, Р.М. (2011). *Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века* (А.И. Рейтблат, сост. и автор предисловия). Москва: Новое литературное обозрение.
24. Booker, M.K. (2020). *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*. London Rowman & Littlefield.
25. Conrad, D. (2018). *Space Sirens, Scientists and Princesses: The Portrayal of Women in Science Fiction Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.
26. Gillespie, D. (2000). *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. London and New York, Wallflower press.
27. Graffy, J. (2008). The Foreigner's Journey to Consciousness in Early Soviet Cinema: The Case of Protazanov's *Tommi*. In: S.M Norris & Z.M. Torlone (eds), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema* (pp. 1–22). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005s62.5>
28. Rees, E. (2023). *Designing Russian Cinema: The Production Artist and the Material Environment in the Silent Era Film*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.
29. Taylor, R., & Christie, I. (eds.). (2005). *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge.
30. Telotte, J.P. (1999). *A Distant Technology: Science Fiction and the Machine Age*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
31. Widdis, E. (2008). Dressing the Part: Clothing Otherness in Soviet Cinema before 1953. In: S.M. Norris & Z.M. Torlone (eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema* (pp. 48–68). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
32. Wilson, F.B. (2024). *The Cinema by Yakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.
33. Youngblood, D.J. (2005). Return of the Native: Yakov Protazanov and Soviet Cinema. In: R. Taylor & I. Christie (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Ch. 6, pp. 1–20). London Routledge.

REFERENCES

1. Aleynikov, M.N. (1961). *Yakov Protazanov* [Yakov Protazanov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Aleynikov, M.N. (Ed.). (1924). *Aelita: Kino-lenta na temu romana A.N. Tolstogo* [Aelita: The film adaptation of A.N. Tolstoy's novel]. Moscow: Art collective Rus'. (In Russ.)
3. Aleynikov, M.N. (Ed.). (1957). *Yakov Protazanov: O tvorcheskom puti rezhissera* [Yakov Protazanov: About the director's creative path]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Arlazorov, M.S. (1973). *Protazanov* [Protazanov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Bagrov, P.A. (2008). Protazanov i stanovlenie vysokoy komedii v russkom kino [Protazanov and the evolution of high comedy in Russian cinema]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 215–232. (In Russ.)
6. Booker, M.K. (2020). *Historical dictionary of science fiction cinema*. London: Rowman & Littlefield.
7. Chto govoryat ob "Aelite": Anketa Kino-nedeli [What they say about "Aelita": Survey from Kino-Week journal]. (2024). *Kino-Nedelya*, (37), 6. (In Russ.)
8. Conrad, D. (2018). *Space sirens, scientists and princesses: The portrayal of women in science fiction cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
9. Gillespie, D. (2000). *Early Soviet cinema: Innovation, ideology and propaganda*. London, New York: Wallflower press.
10. Ginzburg, S.S. (1974). *Ocherki teorii kino* [Essays on cinema theory]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
11. Graffy, J. (2008). The foreigner's journey to consciousness in early Soviet cinema: The case of Protazanov's Tommi. In S.M. Norris & Z.M. Torlone (Eds), *Insiders and outsiders in Russian cinema* (pp. 1–22). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005s62.5>
12. Gurov, O.N. (2022). Metavselennaya—iz sumerek vo t'mu pereletaya? [Meta-verse—flight from dusk to darkness?]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (1), 11–46. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.1-11-46>, <https://www.elibrary.ru/abljei>
13. Hessen, D. (1924a). Voz sdvynulsya? [Has the cart moved?]. *Kino-Nedelya*, (3), 1. (In Russ.)
14. Hessen, D. (1924b). Neobkhodimo uchest' [Factors to consider]. *Kino-Nedelya*, (7), 1. (In Russ.)
15. Ignatenko, A.A. (2007). "Aelita": Pervyy opyt sozdaniya blokbastera v Rossii ["Aelita": The first experience of making a blockbuster in Russia]. Saint Petersburg: Lenizdat. (In Russ.)
16. Kireeva, M., & Margolit, E. (2008). Fil'ma, kotoroy ne bylo: "Tommi" i problemy rannego zvukovogo kino v SSSR [The movie that never was: "Tommy" and early sound cinema challenges in the USSR]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 44–52. (In Russ.)

17. Kushnirov, M. (Ed.). (1971). *Yakov Protazanov: K retrospektivnomu pokazu fil'mov v kinoteatre Gosfil'mofonda "Illyuzion" i v Rizhskom Dome kino* [Yakov Protazanov: Retrospective film screenings at the Illuzion state film fund and Riga cinema house]. Riga: Cinematography Union of Latvia. (In Russ.)
18. Lupandina, A. (2014). Khudozhniki Kamernogo teatra [Artists of the Chamber Theater]. In E.I. Strutinskaya (Ed.), *Kamernyy teatr i ego khudozhniki* [The Chamber Theater and its artists] (pp. 58–85). Moscow: Bakhrushin State Central Theater Museum. (In Russ.)
19. Nusinova, N. (2008). Protazanov v emigratsii [Protazanov in exile]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 87–103. (In Russ.)
20. P. C. (2006). 1924: Drugie fil'my [1924: Other films].]. In K.E. Razlogov (Ed.), *Pervyy vek nashego kino: Entsiklopediya: Fil'my, sobytiya, lyudi, dokumenty* [The first century of our cinema: An encyclopedia of films, events, people, documents]. Moscow: Lokid-Press. (In Russ.)
21. Protazanov, Ya.A. (1924). Aelita: Beseda s rezhisserom Ya.A. Protazanovym [Aelita: Interview with director Y.A. Protazanov]. *Kino-Nedelya*, (35), 11. (In Russ.)
22. Rees, E. (2023). *Designing Russian cinema: The production artist and the material environment in the silent era film*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.
23. Salnikova, E.V. (2024). *Avantyrnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroe-niya i podteksty* [The adventurous space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Moscow: Kanon+. (In Russ.)
24. Sergeeva, T.V. (2008). Kinematograf Yakova Protazanova: Mirom pravyat strasti [The cinema of Yakov Protazanov: Where passions rule the world]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (88), 53–64. (In Russ.)
25. Taylor, R., & Christie, I. (Eds.). (2005). *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge.
26. Telotte, J.P. (1999). *A distant technology: Science fiction and the machine age*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
27. Tolstoy, A.N. (1948). Aelita [Aelita]. In I.I. Veksler, A.N. Tikhonov & L.I. Tolstaya (Eds.), *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works] (Vol. 4., pp. 103–246). Moscow: Goslitizdat. (In Russ.)
28. Widdis, E. (2008). Dressing the part: Clothing otherness in Soviet cinema before 1953. In S.M. Norris & Z.M. Torlone (Eds.), *Insiders and outsiders in Russian cinema* (pp. 48–68). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
29. Wilson, F.B. (2024). *The cinema by Yakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.
30. Yangirov, R.M. (2011). *Drugoe kino: Stat'i po istorii otechestvennogo kino per-voy treti XX veka* [Another cinema: Articles on the history of Russian cinema in the first third of the 20th century]. Moscow: NLO. (In Russ.)

31. Youngblood, D.J. (2005). Return of the native: Yakov Protazanov and Soviet cinema. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema* (Ch. 6, pp. 1–20). London: Routledge.

32. Žižek, S. (2014). Andrey Tarkovskiy, ili Veshch' iz vnutrennego prostranstva [Andrei Tarkovsky, or The thing from inner space] (O. Turukhina, Trans.). In S. Žižek, *Kinogid izvrashchentsa: Kino, filosofiya, ideologiya: Sbornik esse* [The pervert's guide to cinema, philosophy, ideology: An essay collection] (pp. 171–211). Yekaterinburg: Gonzo. (In Russ.)

33. Zorkaya, N.M. (2006). Istoriya sovetskogo kino [History of Soviet cinema]. Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
заведующий сектором художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания МК РФ,
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

EKATERINA V. SALNIKOVA

Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art History),
Head of the Media Art Department,
State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID ID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru