

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Шумов М.В. Образ инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74139 EDN: AJKMFM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74139

Образ инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории

Шумов Максим Владимирович

доцент, кафедра режиссуры и хореографии, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

644043, Россия, Омская область, г. Омск, ул. Красный Путь, 36

✉ mvshumov@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74139

EDN:

AJKMFM

Дата направления статьи в редакцию:

17-04-2025

Аннотация: Объектом данного исследования выступает советский научно-фантастический кинематограф 1950–1980-х годов. Предметом исследования является образ инопланетянина советском кинематографе 1950–1980-х годов в визуальных, сюжетных и символических структурах. В статье рассматриваются ключевые этапы трансформации этого образа — от утопической модели "другого" к сложным метафизическим и аллегорическим фигурам в позднесоветском кино. Особое внимание уделено визуальным, жанровым и стилистическим средствам, с помощью которых создавался инопланетный образ: декорациям, световой и монтажной драматургии, художественным кодам анимации и игрового кино, а также звуковым и пространственным решениям. Теоретической и методологической базой при написании данной работы послужили труды отечественных исследователей М. Ямпольского, М. Когана, О. Кожемяко, А. Сеницына, И. Жукова, С. Добина, Е. Рязанцевой, М. Воронина, Н. Громова, И. Кондакова, Е. Ульяновой, В. Житенёва, а также зарубежных исследователей T. Dobzhansky, S. Lem, R. Lewis, Yu. Tsivian, M. Smith, G. Roberts.

Методы исследования включают семиотический и визуально-аналитический методы, обеспечивающие интерпретацию знаковых и символических структур, формирующих образ инопланетянина, интертекстуальный анализ, позволяющий установить связи между кино и литературной фантастикой (произведения Ефремова, Стругацких, Лема и др.), сравнительный метод, дающий возможность сопоставить различные этапы и стилистические традиции внутри жанра. Основные выводы исследования показывают, что образ инопланетянина в советском кино трансформировался от воплощения технократической надежды и мечты о межзвёздной солидарности до визуального выражения философских кризисов и идеологических сомнений. Он становится не столько фигурой внешнего иного, сколько экранной метафорой внутреннего человека, Бога, совести, утопии и страха. Исследование демонстрирует, что через этот образ советский кинематограф выражал как коллективные чаяния будущего, так и скрытые противоречия культурной идентичности. Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе образа инопланетянина в советском кино с акцентом на его художественную трансформацию: от персонажа утопического проекта к аллегорической фигуре культурной и философской рефлексии. В работе впервые проводится системное сопоставление визуальных и смысловых стратегий, задействованных в создании этого образа в разных десятилетиях.

Ключевые слова:

Советский кинематограф, Научная фантастика, Инопланетянин, Визуальная культура, Инаковость, Философская аллегория, Жанровая трансформация, Идеология в искусстве, Экранный образ, Художественные средства

Введение

Советский кинематограф 1950–1980-х годов представляет собой уникальное культурное пространство, в котором художественные поиски переплетаются с идеологическими установками, научно-просветительскими задачами и философскими размышлениями о природе человека, общества и будущего. Особое место в этом пространстве занимает жанр научной фантастики, ставший ареной для экспериментов с визуальным языком, метафорами «иного» и осмыслением пределов человеческого познания. Одним из центральных и наиболее выразительных образов в советской фантастике является образ инопланетянина, претерпевающий существенные изменения на протяжении нескольких десятилетий — от фигуры рационального союзника в деле прогресса до аллегорического воплощения этических, метафизических и культурных сомнений.

Актуальность настоящего исследования определяется недостаточной проработанностью образа инопланетянина в советском кинематографе в рамках искусствоведческого дискурса. Несмотря на устойчивый интерес к жанру научной фантастики, инопланетянин редко становится предметом самостоятельного анализа как культурно значимый художественный образ. Между тем, он выполняет в советском кино нарративную или декоративную функцию, а также служит выразительным символом идеологических, философских и эстетических трансформаций эпохи. В современных условиях повышенного интереса к вопросам инаковости, границ идентичности и культурной памяти, исследование образа инопланетянина приобретает особую значимость, способствуя переосмыслению советского визуального наследия и уточнению методологических подходов к анализу экранных форм и жанров.

Целью настоящего исследования является анализ образа инопланетянина в советском кинематографе второй половины XX века — от ранних образов этого периода, сформированных под влиянием научно-просветительской риторики и утопического мышления, к более поздним и сложным философским аллегориям, выражающим кризис идентичности, идеологии и веры в прогресс.

Объектом исследования выступает советский научно-фантастический кинематограф 1950–1980-х годов. Предметом исследования является репрезентация образа инопланетянина в визуальных, сюжетных и символических структурах этого кинематографа. Взаимосвязь объекта и предмета заключается в том, что научная фантастика как жанр, обладающий специфической художественной и идеологической природой, формирует определённую систему представлений об «ином», в которой образ инопланетянина функционирует как маркер культурных ожиданий, страхов и стремлений эпохи.

При этом в исследовании предпринята попытка выйти за пределы литературоцентричной парадигмы, учитывая влияние довоенной традиции советской кинофантастики, а также визуальных, театральных и зарубежных кинематографических кодов, включая анимацию.

Проблема исследования заключается в необходимости выявления и осмысления тех эстетических, культурных и философских факторов, которые влияли на формирование и трансформацию образа инопланетянина в советском кино, а также в интерпретации этих изменений как отражения более широких процессов в советской культуре.

Методологическая база исследования опирается на:

- Историко-культурный подход, позволяющий рассматривать кинематограф в контексте социокультурных и идеологических процессов;
- Семиотический и визуально-аналитический методы, обеспечивающие интерпретацию знаковых и символических структур, формирующих образ инопланетянина;
- Интертекстуальный анализ, позволяющий установить связи между кино и литературной фантастикой (произведения Ефремова, Стругацких, Лема и др.);
- Культурологический подход, выявляющий архетипические и метафизические аспекты образа «иного» в визуальном искусстве;
- Сравнительный метод, дающий возможность сопоставить различные этапы и стилистические традиции внутри жанра.

В качестве материала для анализа использованы такие фильмы, как «Небо зовёт» (1959, реж. А. Козырь, М. Карюков), «Планета бурь» (1962, реж. П. Клушанцев), «Солярис» (1972, реж. А. Тарковский), «Молчание доктора Ивенса» (1973, реж. Б. Метальников), дилогия «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» (1973-1974, реж. Р. Викторov), «Эта весёлая планета» (1975, реж. Ю. Сааков, Ю. Цветков), «Сталкер» (1979, реж. А. Тарковский), Отель «У Погибшего альпиниста» (1979, реж. Г. Кроманов), «Через тернии к звездам» (1980, реж. Р. Викторov), «Тайна третьей планеты» (1981, реж. Р. Качанов), «Звёздная командировка» (1982, реж. Б. Ивченко), «Контакт» (1985, реж. В. Тарасов), «Кин-дза-дза!» (1986, реж. Г. Данелия).

Теоретической и методологической базой при написании данной работы послужили труды отечественных исследователей М. Ямпольского, М. Когана, О. Кожемяко, А. Сеницына, И. Жукова, С. Добина, Е. Рязанцевой, М. Воронина, Н. Громова, И. Кондакова, Е. Ульяновой, В. Житенёва, а также зарубежных исследователей Т. Добжанского (T. Dobzhansky), С. Лема (S. Lem), Р. Льюиса (R. Lewis), Ю. Цивьяна (Yu. Tsivian), М. Смита (M. Smith), Г. Робертса (G. Roberts).

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе образа инопланетянина второй половины XX века в советском кино с акцентом на его художественную трансформацию: от персонажа утопического проекта к аллегорической фигуре культурной и философской рефлексии. В работе впервые проводится системное сопоставление визуальных и смысловых стратегий, задействованных в создании этого образа в разных десятилетиях.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в преподавании курсов по истории кино, культурологии, визуальным исследованиям, а также в разработке сценарных и режиссёрских решений, работающих с тематикой «иноного» и научной фантастики. Кроме того, исследование даёт основу для дальнейших работ по анализу постсоветского и современного кинематографа, а также визуальной культуры «инопланетного» в новых медиареалиях.

Таким образом, заявленная тема позволяет рассмотреть не только отдельный художественный мотив, но и более широкий культурный процесс — превращение образа инопланетянина в зеркало общественных трансформаций, философских поисков и художественных инноваций в условиях специфического культурного и идеологического климата советской эпохи.

Советская научная фантастика как жанровое и художественное явление

Советская научная фантастика занимает особое место в истории отечественного кинематографа, представляя собой уникальное явление на стыке утопического воображения, научной популяризации и идеологического моделирования будущего. Возникшая на основе литературных традиций, восходящих к творчеству Александра Беляева, Ивана Ефремова, Аркадия и Бориса Стругацких, а также польского писателя Станислава Лема, научная фантастика в СССР трансформировалась в самостоятельный кинематографический жанр с чётко выраженными стилистическими и философскими координатами [\[1\]](#).

Одна из ключевых особенностей советской фантастики заключается в её формировании в условиях жёсткой идеологической регламентации. В отличие от западной традиции, где фантастика часто служила способом художественной критики действительности или выражением экзистенциального поиска, в СССР она выполняла прежде всего просветительскую и воспитательную функцию. Согласно установкам культурной политики, жанр научной фантастики «должен был формировать у зрителя «научно-материалистическое мировоззрение», демонстрировать силу человеческого разума и прогрессивность социалистического строя» [\[2\]](#). Это привело к формированию особого типа фантастического кино, в котором образы будущего и «инопланетного» были тесно связаны с задачами научной популяризации и коммунистической морали.

Тем не менее, внутри этого идеологически заданного пространства фантастика не была однородной. Некоторые исследователи (в частности, Т. Добжанский и А. Соколов) указывают на «избыточную утопичность и идеологическую заданность жанра, полагая, что он редко выходил за рамки «официальной» риторики» [\[3\]](#). Однако, с другой стороны, ряд работ подчёркивает, что именно «научная фантастика стала пространством для тонкой художественной рефлексии, позволяя авторам скрыто обсуждать экзистенциальные и этические вопросы, обходя цензурные запреты» [\[4\]](#). Таким образом, жанр представляет собой поле напряжения между нормативной функцией и эстетическим сопротивлением, что требует внимательного и многослойного анализа.

Существенное влияние на формирование советской фантастики оказала литература 1950–70-х годов. Иван Ефремов, с его акцентом на коммунистическую мораль и эволюционную гармонию, предложил образ космоса как пространства разумного взаимодействия цивилизаций. Аркадий и Борис Стругацкие внесли в жанр гуманитарно-философскую проблематику, этические конфликты, экзистенциальную многослойность, а их сценарии легли в основу перехода от технократической утопии к философской аллегории. Польский писатель Станислав Лем оказал мощное влияние на советский кинематограф, прежде всего через экранизацию его романа *Солярис*, в которой контакт с иным становится метафизическим и глубоко личностным актом [\[5\]](#).

Советская фантастика в кино стала площадкой визуализации будущего и художественного моделирования образов «иного». Благодаря сочетанию спецэффектов, звукового дизайна, архитектурной стилизации и пластики движения, кинематограф этого направления выработал оригинальный набор художественных кодов: холодные, стерильные интерьеры кораблей; специфические формы костюмов и декораций; абстрактные звуковые эффекты и геометрически выстроенные кадры. Эти элементы обеспечивали жанровую узнаваемость, а также служили фоном для выражения идей порядка, прогресса, гармонии — либо, наоборот, инаковости, тревоги, непостижимости.

Однако было бы методологически неверно сводить трансформацию советского научно-фантастического кино исключительно к влиянию литературных источников. Следует учитывать визуально-коммуникативную миссию кино как отдельного медиума, на который оказывали воздействие как традиции довоенной фантастики (в частности, фильм «Аэлита», 1924, реж. Я. Протазанов), так и образцы зарубежного кинематографа — от гуманистической линии в американской фантастике («День, когда Земля остановилась» (англ. «The Day the Earth Stood Still», 1951, реж. Р. Уайз) до философской визуальности Стэнли Кубрика. Кроме того, значительное влияние оказывали научно-популярные визуальные журналы и анимационные формы, активно развиваемые в советской культуре (например, работы Владимира Тарасова).

Так, фильм «Аэлита» считается не только первым советским научно-фантастическим фильмом, но и одним из ключевых культурных прецедентов, заложивших визуальный, жанровый и идеологический фундамент советской кинофантастики. Конструктивистские декорации, разработанные художниками Александром Весниным и Исааком Рабиновичем, задали эстетику марсианской цивилизации как «иного» пространства — абстрактного, геометричного, отличного от земной реальности. Эта стилистика стала основой для последующего представления чуждого мира как идеологической или философской проекции, а не просто экзотической среды. В этом смысле «Аэлита» создала прецедент для условности и символизма в изображении иных планет, который затем разовьётся в фильмах Тарковского или в мультфильмах вроде «Контакта». В «Аэлите» фантастика служит не столько сюжету о межпланетном контакте, сколько аллегорией классовой борьбы, перенесённой в марсианский антураж. Эта идея — использовать инопланетное как метафору социального и политического конфликта — будет впоследствии возвращаться в таких фильмах, как «Через тернии к звёздам» или «Кин-дза-дза!».

Вместе с этим, голливудская традиция визуального зрелища, активного сюжета и концепции «контакта с иным» находила отклик и в советских фильмах, пусть и с переосмыслением в духе социалистического гуманизма. Так, в «Небо зовёт» и «Планета бурь» можно усмотреть отголоски американских космических эпопей, но в них контакт с иным разумом подается как этически окрашенное, просветительское событие. Формально

советские фильмы уступали в технологиях, но компенсировали это концептуальной насыщенностью и пафосом научного прогресса, вдохновлённого не только отечественной, но и мировой культурой. В 1970–1980-х годах влияние западного кино ощущается в большей степени на уровне визуального языка и философской проблематики. Например, «Солярис» Андрея Тарковского создавался в полемике с «Космической одиссеей» Стэнли Кубрика — при этом Тарковский противопоставил американскому технократизму интроспективную, метафизическую концепцию Иного. Позднее, в «Кин-дза-дза!», ощущается влияние постапокалиптического кинематографа Запада, но с ироничной, гротескной переработкой в духе отечественной абсурдистской традиции. Даже в анимации это взаимодействие заметно: «Контакт», хотя и укоренён в советском гуманизме, визуально и ритмически ближе к западной анимационной культуре, чем, например, более «архетипическая» «Тайна третьей планеты». Таким образом, советская фантастика, несмотря на идеологические барьеры, находилась в постоянном, пусть не всегда открытом, диалоге с зарубежным кино, переосмысляя его образы и смыслы в рамках собственных художественных задач.

Предпосылки появления образа инопланетянина в советском кино тесно связаны с представлением о «контакте» как центральной теме фантастического нарратива. Инопланетянин здесь — не просто биологическое существо, а аллегория иного сознания, иной стадии развития или даже утраченного идеала человека. В этом контексте образ инопланетного приобретает особую культурную значимость: он позволяет говорить о границах человеческого и проблематизировать саму идею человечности, заложенную в советском культурном проекте.

Таким образом, научная фантастика в СССР развивалась в сложных условиях баланса между художественной интенцией и идеологическим контролем. Её уникальность заключается в способности преобразовывать утопические установки эпохи в разветвлённую визуально-символическую систему, где инопланетянин становится не просто героем фантастического повествования, а носителем философских, культурных и эстетических смыслов.

Образ инопланетянина эпохи «космической гонки»: технократический и утопический идеал

Советский кинематограф второй половины XX века активно откликался на вызовы времени, и особенно ярко это проявилось в период так называемой «космической гонки», когда освоение космоса стало символом научного, идеологического и культурного прогресса. В этот исторический момент образ инопланетянина в кино формировался не только как результат воображаемого контакта с «иным», но и как отражение веры в человеческий разум, технократическую мощь и возможность гармонического сосуществования с чуждым, но потенциально дружественным существом.

В фильме «Небо зовёт» космос предстаёт как территория международного сотрудничества и морального выбора. Хотя инопланетные существа в картине непосредственно не показаны, присутствует их потенциальная реальность — как некое гипотетическое «высшее присутствие», к которому стремится человечество. Визуально эта идея транслируется через тщательно выстроенные декорации космических кораблей, панорамные съёмки планетарных пейзажей и символические монтажные переходы — от Земли к бескрайним просторам Вселенной ^[6]. Киноязык картины подчёркивает прогрессивный вектор развития человека как вида, способного к моральному выбору и сотрудничеству.

В «Планете бурь» инопланетное пространство уже получает зримое воплощение. Хотя инопланетяне напрямую не появляются, вся визуальная структура фильма — от чуждого ландшафта Венеры до аномалий в атмосфере — формирует ощущение присутствия «иного», почти мистического, но не враждебного. Клушанцев использует инновационные для своего времени спецэффекты: макетную съёмку, комбинированные кадры, съёмки под водой и в инфракрасном спектре. Эти приёмы создают эстетику научного правдоподобия, в которой «иной» не пугает, но вызывает уважение. Многие исследователи трактуют визуальный язык фильма как способ репрезентации инопланетного как будущего человека — сильного, исследующего, преодолевающего [7].

Ближе к середине 1970-х годов образ инопланетянина начинает приобретать более метафорические и гуманистические черты. В дилогии «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» контакт с иной цивилизацией происходит через фигуру ребёнка — символа будущего, чистоты и потенциальной гармонии. Инопланетяне в этих фильмах — не экзотика, не угроза, а отражение лучших качеств человека, пусть и искажённых социальными системами. Визуально фильмы строятся на контрасте между строгими геометрическими декорациями инопланетного мира и живой, подвижной пластикой подростков — земляне как «новый тип человека», способный к диалогу и спасению других. Здесь, как подчёркивает А. Синицын, образ инопланетного становится способом говорить о человеке будущего — высокоморальном, бесстрашном, открытом [8].

Фильм «Эта весёлая планета» представляет собой комедийную интерпретацию темы контакта, но не утрачивает гуманистической глубины. Инопланетяне, случайно оказавшиеся в новогоднем празднике на Земле, представлены как воплощение научного любопытства и доброжелательности. Их визуальный образ — костюмы без агрессивных элементов, мягкий свет, подчеркнутая наивность — соотносится с идеей «дружественного иного». Картина работает с жанровыми кодами сатиры и музыкальной комедии, превращая образ инопланетянина в зеркало для человека, способное выявить как абсурд, так и человечность земного поведения.

Особое место занимает «Тайна третьей планеты» — анимационный фильм, который, несмотря на внешнюю лёгкость, содержит насыщенную систему фантастических образов. Инопланетные существа здесь разнообразны — от гуманоидов до абстрактных форм жизни — и представлены как носители культуры, этики, разума. Анимационная природа фильма позволила расширить палитру выразительных средств: яркие цветовые контрасты, экспрессивная деформация форм, монтажные ритмы. Благодаря этому контакт с инопланетными цивилизациями обретает форму культурного обмена, подчёркивая универсальность гуманистических ценностей [9].

В ряде критических исследований высказывается мнение, что столь идеализированное представление о контакте и гуманности «иного» — результат идеологического заказа, формирующего наивно-утопическую модель. Однако с этим подходом нельзя безоговорочно согласиться. Как справедливо указывает киновед И. Жуков, «образ инопланетянина в советском кино 1960–70-х годов — это не примитивная иллюстрация идеологии, а сложная метафора идеального «Я», на которое проецируются надежды, страхи и моральные ориентиры эпохи» [10].

Таким образом, образ инопланетянина эпохи «космической гонки» в советском кинематографе предстает как синтез технократического оптимизма и гуманистической мечты. Через визуальные средства, жанровую специфику и символику будущего он

выполняет функции сюжетного элемента и этической модели, в которой человек может увидеть самого себя — очищенного, преобразованного, способного к диалогу и взаимопомощи.

Образ инопланетянина в позднесоветском кинематографе: от метафизики к философской аллегории

Начиная с 1970-х годов, в советском кинематографе наблюдается постепенное смещение в трактовке образа инопланетянина. Вместо технократического и гуманистически-утопического идеала, характерного для предыдущих десятилетий, «иной» теперь предстаёт как философская категория, воплощающая метафизические, экзистенциальные и идеологические тревоги времени. Этот переход был отражением изменяющейся культурной атмосферы, а также результатом общего кризиса утопического сознания, нарастающей рефлексии и сомнений в возможностях человека понять и преобразовать реальность.

Фундаментальной точкой отсчёта в этом отношении становится фильм Андрея Тарковского *«Солярис»*, основанный на одноимённом романе Станислава Лема. В отличие от ранней фантастики, здесь контакт с инопланетным разумом невозможен и глубоко травматичен. Океан планеты Солярис не вступает в диалог, он — зеркало, возвращающее человеку не ответы, а его внутренние страхи, чувство вины, незаживающие воспоминания. Образ инопланетного здесь теряет материальность и становится чистой метафорой: совести, Бога, бессознательного. Визуальный язык фильма поддерживает это ощущение — в тягучем ритме, в затянутых панорамах, в тусклом, рассеянном свете станционных интерьеров. Инопланетное пространство оказывается не внешним, а внутренним — «это антропологическая и онтологическая драма, в которой человек не находит опоры ни в науке, ни в морали» [\[5\]](#).

«Молчание доктора Ивенса» также использует инопланетный образ как способ рефлексии над человечностью. Визуальные приёмы: кадрирование через стекло, зеркала, резкая смена планов — визуализируют внутреннюю раздвоенность главного героя. Инопланетное здесь не «внешнее», а встроенное в человеческое сознание, словно «инопланетянин внутри» — тема, созвучная позднему модернизму. Цветовая палитра выстраивается на приглушённых оттенках и мозаичных световых пятнах, создавая аллюзию на расщеплённое восприятие реальности.

В фильме «Отель "У погибшего альпиниста"» режиссёрская стратегия строится на предельной визуальной неоднозначности: кадры затянуты туманом, архитектура пространства отеля глухо враждебна и абсурдна, а световые решения (контраст дневного и искусственного освещения, отзеркаливание) создают атмосферу ирреальности. Инопланетные персонажи визуально почти неотличимы от людей, что служит мощной метафорой — инаковость становится не внешним, а внутренним качеством. Контакт как таковой оказывается невозможным не потому, что нет языка, а потому что нет доверия. Монтаж замедлен, саунд-дизайн акцентирует тревожные интонации тишины, нарушаемой краткими звуками, что сближает этот фильм с метафизическим кино Тарковского.

В *«Сталкере»*, следующем философском произведении Тарковского, «иной» вовсе лишён телесности. Зона — это потенциальное присутствие, пространство, насыщенное неизвестной силой. Здесь нет инопланетян в привычном смысле, но весь фильм построен вокруг опыта встречи с трансцендентным. Образ «комнаты, исполняющей желания» может трактоваться как механизм, порождённый неземным разумом, но также и как

аллегория глубинных слоёв человеческого бытия. Свет, тьма, звуковая пустота, замедленный монтаж и заброшенная архитектура формируют визуальный язык страха, тишины и предельной рефлексии. Кинокритик С. Добин справедливо называет «Сталкера» «фильмом не о Зоне, а о том, что она делает с человеком» [\[11\]](#). Таким образом, «иной» здесь становится лабораторией этического и духовного анализа, без возможности объяснить его природу рационально.

Аналогичные мотивы — но в более внешне традиционной научно-фантастической форме — проявляются в *«Через тернии к звёздам»*. Инопланетянка Нийя, внешне похожая на человека, оказывается существом с иным уровнем восприятия и эмпатии. Однако именно она становится зеркалом кризисов человеческой цивилизации — экологических, моральных, идеологических. Её внутренняя раздвоенность, сомнения и болезненная адаптация к земной культуре метафорически отражают травму контакта с чужим, а также переосмысление собственной идентичности. Фильм опирается на жанровую эстетику «космической оперы», но при этом насыщен художественными кодами тревожности: сдержанные цветовые палитры, металлический холод кораблей, нарочито замедленные мизансцены. Инопланетянин здесь уже не учёный или посланец мира, а жертва культурного конфликта, несущая в себе амбивалентность — одновременно носитель надежды и напоминание о катастрофе [\[12\]](#).

Фильм «Звёздная командировка», на первый взгляд воспринимающийся как лёгкая сатирическая комедия, занимает важное место в ряду кинематографических произведений позднесоветского периода, в которых образ инопланетянина приобретает философско-аллегорическое измерение. Инопланетный гость, прибывающий на Землю с целью наблюдения за поведением людей, фактически выполняет функцию внешней совести — отстранённого, но внимательного взгляда, способного вскрыть абсурдность и моральную неустойчивость повседневной реальности. Здесь «иной» не вступает в контакт как равноправный собеседник или союзник, но наблюдает, провоцируя внутренний кризис: узнавание человеком самого себя в свете постороннего, нечеловеческого взгляда. В этом фильме можно усмотреть переключку с «Кин-дза-дза!», где ирония становится формой философского сомнения, а сатира — способом говорить о моральной дезориентации общества. Стилистически картина решена средствами бытового реализма с элементами гротеска. Простая визуальная палитра, приближённая к телевизионной эстетике, подчёркивает серость и заурядность мира, в который попадает инопланетянин. Режиссёр намеренно акцентирует внимание на типичных советских декорациях — очередях, стенгазетах, непродуктивных беседах, — создавая эффект документального абсурда. Эта внешне невыразительная визуальность становится выразительной именно за счёт контраста с инаковостью инопланетного наблюдателя. Таким образом, «Звёздная командировка» продолжает линию позднесоветской философской фантастики, в которой образ инопланетянина — не просто фигура иного, но нравственная категория, воплощение дистанции, необходимой для саморефлексии.

В *«Гостье из будущего»* мотив инопланетного приобретает форму фантастической детской аллегии, но сохраняет свою глубину. Алиса Селезнёва, несмотря на земное происхождение, в контексте временного сдвига и инопланетных существ (великие галактические расы, робот Вертер, пираты с планеты Шелезяка) представляет собой архетип «иного», воспринимаемого глазами современного зрителя как моральный ориентир. Её наделяют чертами сверхчеловека: эмпатия, интуиция, способность к бесконфликтному взаимодействию. Однако, как отмечает А. Каганов, «Алиса — не просто дитя будущего, но напоминание о том, что мы могли бы быть другими, если бы отказались от страха перед «иным» [\[13\]](#). Образ инопланетного и инокультурного в

фильме не вызывает тревоги — он нормализован, встроен в структуру повседневности, но при этом сохраняет оттенок утраченной мечты.

Мультфильм «Контакт» представляет собой уникальный образец позднесоветской анимационной фантастики, в котором инопланетянин выступает как философская аллегория «иного» — иного существа, иного языка, иного восприятия мира. Несмотря на минимализм сюжета и полное отсутствие слов, фильм предлагает насыщенную метафорическую модель контакта, в которой ключевым становится невербальное, чувственное, эмоциональное взаимопонимание между представителями разных миров. Эта встреча с «Иным» построена не на конфликте или идеологической пропаганде, как в ранних образцах жанра, а на доверии, открытости и эмпатии. Тем самым мультфильм символически преодолевает барьеры между культурами, существами, даже цивилизациями, предлагая гуманистический взгляд на возможности понимания и принятия. С визуальной точки зрения «Контакт» отходит от привычной для советской анимации эстетики — в отличие, например, от яркого, насыщенного деталями и повествовательного мультфильма «Тайна третьей планеты», здесь доминирует поэтичная, графически лаконичная стилистика, усиленная плавной анимацией и тщательно выстроенной пластикой движения. Инопланетянин изображён не как носитель технологий, а как носитель иной чувствительности — гибкий, текучий, эмоционально выразительный. Его появление не нарушает мира художника, а дополняет и обогащает его. Таким образом, «Контакт» можно рассматривать как философскую аллегория об уязвимости и красоте истинного понимания, где иностранец — не угроза, а возможность для взаимного духовного роста. Этот фильм отражает тенденцию позднесоветской фантастики к тонким, экзистенциальным размышлениям об инаковости, продолжая линии, заданные «Солярисом» и «Сталкером», но выражая их через иной — визуально-музыкальный — язык.

Наиболее радикальной и горькой интерпретацией инопланетного становится «Кин-дза-дза!» — антиутопическая притча, в которой контакт с иной цивилизацией приводит не к просветлению, а к отчуждению и разложению гуманистических ценностей. Плюк — это извращённое отражение Земли, и инопланетяне здесь — не «иные», а мы, доведённые до абсурда. Визуально фильм построен на аскезе и иронии: грязные пейзажи, монохромная гамма, хаотичное движение камеры, намеренно дешёвые спецэффекты. Всё это создаёт эстетику дегуманизации, в которой чуждое — это не «там», а «здесь». Образ инопланетянина перестаёт быть «другим» в классическом смысле и становится отзеркаливанием внутреннего распада. Как подчёркивает исследователь М. Воронин, «инопланетный Плюк — это аллегория конца утопического проекта, выраженная через язык иронии и гротеска» [\[14\]](#).

Некоторые критики утверждают, что позднесоветская фантастика, отказавшись от позитивного образа «иного», потеряла свой идеалистический потенциал. Однако с этим взглядом нельзя согласиться. Как показывает анализ, именно через метафизику, психологизацию и аллегория образ инопланетянина стал способом глубокого самопознания, способом говорить о тех вопросах, которые невозможно выразить напрямую. В этом смысле позднесоветское кино не ушло от гуманизма, а трансформировалось в область рефлексии, что является не слабостью, а зрелостью художественного высказывания.

Инопланетянин как культурный симптом: между мечтой, страхом и иронией

Фигура инопланетянина в советском кинематографе трансформировалась в рамках жанровой логики научной фантастики и прошла путь от наивного технократического

идеала к глубокому философскому символу. Эта трансформация отражает не столько развитие эстетики фантастики, сколько изменения в культурной и идеологической чувствительности общества. В советском кино образ инопланетного стал подвижным знаком, «маркёром инаковости», через который артикулировались утопические проекты, страх перед неизвестным, кризис гуманизма и ироническое отчуждение.

В кинематографе 1950–60-х годов («*Небо зовёт*», «*Планета бурь*») инопланетянин либо отсутствует как персонаж, либо мыслится как потенциальный Друг — существо, ждущее встречи с человеком. Даже при отсутствии конкретного визуального образа, присутствие «иного» угадывается в пейзаже чужих планет, в архитектуре звездолётов, в дискурсе открытий. Это было время, когда контакт с инопланетным миром воспринимался как естественное продолжение коммунистической идеи — стремления к единству, солидарности, прогрессу [\[15\]](#). В этом контексте инопланетянин становится зеркалом человека будущего, очищенного от частного, эгоистического и национального. Его внешность часто идеализирована, а визуальный язык — светлый, чистый, механистически-плавный. Это отражение оптимистического мифа о грядущем мире.

Однако уже в 1970-х годах этот образ трансформируется. В фильмах «*Москва — Кассиопея*» и «*Эта весёлая планета*» инопланетянин по-прежнему может быть дружелюбным, но в нём появляется нотка иронии и дистанции: он становится персонажем комедийного типа, либо лишённой тела силой, нуждающейся в интерпретации. Появление детской инопланетной анимации в «*Тайне третьей планеты*» задаёт мягкий, гротескно-фантастический визуальный ряд, в котором инаковость нормализуется. Л. Романчук и В. Дябина отмечают: «Являясь по существу зеркалом магического общественного сознания кинематограф отражает самые разнообразные оценки и представления инопланетян и их миссии на Земле» [\[16\]](#). Таким образом, в этот период закрепляется амбивалентность: инопланетянин уже не только Друг, но и объект наблюдения, восхищения, иногда — недоумения. Его образ перестаёт быть инструментом утопии и становится гибкой формой культурного эксперимента.

Поворот совершается в 1970–80-е годы — с появлением философской и метафорической трактовки иного в фильмах «*Солярис*», «*Сталкер*», «*Через тернии к звёздам*», «*Кин-дза-дза!*». Теперь инопланетянин — не телесный субъект, а аллегорическая конструкция, часто непостижимая. Как справедливо отмечает И. В. Кондаков, «иной становится не ответом, а вопросом, не героем, а абсурдом» [\[17\]](#). Визуально это выражается через размытые контуры, монохромную палитру, архитектуру разрушения, замедленный монтаж и использование пустоты как художественного приёма. Свет и тьма, шум и тишина, технологический блеск и запустение — всё это формирует образ инопланетного как психологической и метафизической среды, в которую зритель погружается как в собственное подсознание [\[18\]](#).

Апеллируя к критикам, утверждающим, что подобные трактовки разрушают фантастический жанр и отрывают его от зрителя, стоит отметить: именно уход от прямолинейного изображения инопланетянина позволил советскому кино выйти на уровень универсальных философских обобщений. «*Сталкер*» не показывает инопланетян, но именно их невидимое присутствие трансформирует реальность — так же, как и в «*Солярисе*» «контакт» оказывается невозможным. Это не отказ от фантастики, а её интроспективная эволюция [\[19\]](#).

Наряду с признанными классиками позднесоветской фантастики, к которым традиционно относят «*Солярис*» или «*Сталкер*», важным дополнением к картине культурного

функционирования образа инопланетянина становятся такие фильмы, как «Отель "У Погибшего альпиниста"» (1979), «Молчание доктора Ивенса» (1973), «Контакт» (1985) и «Звёздная командировка» (1982). В каждом из них инопланетное выступает не как объект стремления или утопии, а как символ тревоги, границы понимания, либо критики человеческой ограниченности.

В заключительной фазе позднесоветского периода образ инопланетянина становится критическим инструментом анализа самого советского проекта.

Так, визуальная утончённость «Контакта» и его мягкий гуманизм резко контрастируют с более гротескной, абсурдной эстетикой «Звёздной командировки», подчёркивая многоголосие позднесоветского образа «иноного». Эти фильмы расширяют поле интерпретаций, подчеркивая, что инопланетянин уже не просто «другой», но многозначный культурный симптом, позволяющий выразить амбивалентные переживания эпохи.

В «*Гостье из будущего*» контакт с иным преподносится как утопическая норма — но именно её идеальность обнажает невозможность подобного будущего. В «*Кин-дза-дза!*» инопланетяне — не «они», а «мы» в гиперболизированном, постутопическом варианте: абсурдные, подчинённые ритуалам, лишённые ценностей. Таким образом, инаковость становится сатирой на собственную цивилизацию, способом говорить о провале идеалов через гротеск [\[20\]](#).

Именно в этой многоуровневости проявляется особенность советского инопланетянина — он не столько персонаж, сколько симптом эпохи. Он показывает, каким мы хотим видеть иное и какими мы боимся быть. Он может быть проводником мечты, напоминанием о трагедии, зеркалом иронизации. А главное — он всегда воплощён в визуальном языке, в тех средствах, которыми советский кинематограф умел, несмотря на идеологические ограничения, создавать пространства «другого»: чужой свет, чужие силуэты, чужие взгляды. Это искусство «иноного» — не буквальное, но глубинное, существующее на границе между видимым и воображаемым [\[21\]](#).

Заключение

Образ инопланетянина в советском кинематографе второй половины XX века представляет собой сложное и многослойное явление, трансформирующееся от технократического идеала и гуманистической утопии к философской аллегории, метафизике инаковости и ироничной деконструкции. Он последовательно проходил этапы восхищения, осмысления и сомнения, отражая глубинные изменения в культурной, идеологической и эстетической структуре советского общества. В результате анализа можно заключить, что инопланетянин в советском кино — это не просто персонаж фантастического жанра, а выразительный художественный инструмент, позволяющий говорить о человеке, будущем, идеологии и границах человеческого познания.

Трансформация образа прослеживается от раннего этапа исследуемого периода — когда «иной» воплощал мечту о дружбе, контакте и совместном строительстве будущего («*Небо зовёт*», «*Планета бурь*») — к более зрелым формам репрезентации, где инопланетное существо или пространство становится метафорой внутреннего мира, совести, страха, Бога или пустоты («*Солярис*», «*Сталкер*», «*Кин-дза-дза!*»). Эта трансформация во многом связана с изменением парадигмы самого советского проекта: от оптимизма и мобилизационной риторики — к сомнению, иронии и внутреннему кризису.

Художественные средства, используемые в советской фантастике, играют ключевую роль

в формировании и трансформации образа инопланетянина. Свет и тьма, архитектура и ландшафт, костюм и грим, монтаж и звук — все эти элементы становятся выразителями «иноного», позволяют зрителю увидеть и почувствовать инаковость. Особенно значимым оказывается визуальный язык: в нём заключён эстетический и философский смысл. В условиях ограниченного бюджета, идеологического контроля и технических ограничений советские режиссёры создали самобытную визуальную культуру научной фантастики, где образы инопланетного мира служат метафорами как утопии, так и трагедии.

Расширение корпуса анализируемых фильмов за счёт таких лент, как «Молчание доктора Ивенса», «Отель "У Погибшего альпиниста"», «Звёздная командировка» и «Контакт», позволило выявить дополнительные грани репрезентации инопланетного, варьирующиеся от аллегории кризиса гуманизма до игрового осмысления инаковости. Это подчёркивает художественную сложность, концептуальную многослойность и культурную значимость образа инопланетянина в позднесоветском кинематографе как важного симптома трансформации мировоззрения эпохи.

Значение образа инопланетянина в советской культуре выходит далеко за рамки кинематографа. Он становится знаком коллективного воображаемого, способом артикулировать представления о будущем, прогрессе, этике, границах человеческого. Через контакт с иным советское общество осмысляло собственные ценности, страхи и надежды. Этот образ оказал влияние на массовую культуру, детское восприятие мира, научно-популярную риторику и даже на архитектурно-дизайнерскую эстетику.

Перспективы дальнейших исследований включают изучение постсоветской трансформации образа инопланетянина, в частности — его коммерциализация, гипертрофия и вторичная ирония в контексте глобальной культуры. Кроме того, заслуживает внимания визуальная культура «инопланетного» в современной России — от сериалов и компьютерных игр до интернет-мемов, в которых фигура «иноного» приобретает новые, иногда пародийные или критические функции. Не менее актуальны и сравнительные исследования, выявляющие особенности репрезентации инопланетян в советской и западной фантастике, где акценты, образы и этические послы могут различаться радикально.

Таким образом, образ инопланетянина в советском кино 1950-1980-х годов — это отражение жанровых традиций и идеологических установок эпохи, а также универсальный культурный код, в котором соединяются научная мечта, философская глубина и художественное новаторство.

Библиография

1. Ямпольский М. Космос как кинематографический сюжет. – В кн.: Пространство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 112-144.
2. Каган М. С. Философия культуры. – СПб.: Лань, 1996. 132 с. EDN: YEBSRH.
3. Dobzhansky T. The Socialist Imagination and the Genre of Soviet Sci-Fi // Slavic Review. 2012. Vol. 71. No. 3. Pp. 34-48.
4. Prokhorov A. Springtime for Soviet Science Fiction: Ideology, Utopia, and Cultural Resistance // Science Fiction Studies. 1999. Vol. 26. No. 2. Pp. 87-104.
5. Lem S. Summa Technologiae. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. 99 p.
6. Кожемяко О. Образ космоса в советском кино 1950-60-х годов. – В кн.: Кино и общество. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 213-128.
7. Kruglov A. Constructing the Alien: Soviet Science Fiction and Visual Culture // Science Fiction Film and Television. 2015. Vol. 8(2). Pp. 34-56.
8. Сеницын А. Ю. Гуманистическая традиция в советской научной фантастике. – Вестник

МГУ. Серия Искусствоведение, 2014, № 4. С. 201-215.

9. Lewis R. Animation and the Soviet Imagination: Aesthetic Horizons Beyond the Real. – London: Routledge, 2017. 204 p.

10. Жуков И. В. Человек среди звёзд: философия контакта в советской фантастике. – М.: Искусство, 2002. 167 с.

11. Добин С. Кинематограф Тарковского: философия Зоны. – В кн.: Экзистенциальные мотивы в советском кино. СПб.: Акад. проект, 2015. С. 145-162.

12. Рязанцева Е. А. Экологическое сознание в советской научной фантастике 1980-х годов // Искусство кино. 2012. № 7. С. 16-29.

13. Kaganov A. Aliens in Soviet Children's Media: Between Fantasy and Ideology // Slavic Review. Vol. 69. No. 4 (2010). Pp. 27-39.

14. Воронин М. Гротеск и антиутопия в позднесоветском кинематографе. – М.: Искусство, 2006. 145 с.

15. Tsivian Y. Soviet Cinema and the Otherworldly: Alien Imagery in Late Socialism // Studies in Eastern European Cinema. 2014. Vol. 5(1). Pp. 134-151.

16. Романчук, Л. А., Дябина, В. Н. Социальные и культурологические корни инопланетного мифа. Образы пришельцев в киномифах и литературе // Universum: филология и искусствоведение. 2024. № 2(116). С. 4-14. DOI: 10.32743/UniPhil.2024.116.2.16837. EDN QJKRDV.

17. Кондаков И. В. Кино как философия: от Андрея Рублёва до Соляриса. – СПб.: Академический проект, 2013. 81 с.

18. Smith M. Visionary Realms: Soviet Science Fiction and Cinematic Space // Slavic and East European Journal. 2017. Vol. 61(3). Pp. 130-144.

19. Roberts G. The Soviet Cinematic Imagination: Science Fiction and Subjectivity. – London: Verso, 2000. 117 p.

20. Ульянова Е. А. Инопланетное как зеркало идеологии: анализ "Кин-дза-дза!" // Вопросы философии. 2014. № 6. С. 122-141.

21. Житенёв В. Ю. Иное пространство в позднесоветском кинематографе // Искусство кино. 2018. № 9. С. 67-82.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор отразил в заголовке («Эволюция образа инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории») и прокомментировал в вводной части статьи, является репрезентация образа инопланетянина в визуальных, сюжетных и символических структурах (объекта исследования) советского научно-фантастического кинематографа 1950–1980-х гг.

Вполне уместно автор раскрывает логическую взаимосвязь объекта и предмета исследования, определяя исследовательский ракурс раскрытия изучаемого проблемного поля: она, по мысли автора, «заключается в том, что научная фантастика как жанр, обладающий специфической художественной и идеологической природой, формирует определённую систему представлений об “ином”, в которой образ инопланетянина функционирует как маркер культурных ожиданий, страхов и стремлений эпохи».

Сильной стороной запланированной публикации является прозрачное и логичное изложение программы исследования в вводной части статьи. Что существенно облегчает верификацию полученных результатов в качестве нового научного знания. По этому

признаку, после небольшой доработки отдельных небрежностей, статья может быть рекомендована на попадание в ТОП-5 статей месяца издательства, по крайней мере в области социально-гуманитарных наук.

Предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья безусловно, заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Единственное замечание рецензента, касающееся по существу объекта исследования и, соответственно, предмета исследования в нем, относится к утверждению автора, что фильм «Небо зовёт» (1959) является одним «из первых крупных советских фантастических проектов». Это не так. Ранее были не менее крупные: уместно вспомнить «Космический рейс» В. Журавлёва (1935), где научным консультантом выступил К. Э. Циолковский (что роднит, в том числе этот проект с фильмом Ф. Ланга «Женщина на Луне» ("Frau im Mond", 1929), где Ланг обращается за научной консультацией к известному немецкому инженеру-ракетчику Герману Оберту), а также еще более ранний и в художественном отношении более яркий фильм Я. Протазанова «Аэлита» (1924), достаточно вольную экранизацию одноимённого фантастического романа А. Н. Толстого. Формальная ограниченность задекларированного автором объекта исследования 1950–1980 гг. в истории советского кинематографа не позволяет однозначно утверждать, что «Небо зовёт» является одним «из первых крупных советских фантастических проектов». Другой вопрос, что в выбранном автором периоде фильм А. Козыря и М. Карюкова может быть сопоставим по масштабу художественного замысла (по «крупности») с более ранними фильмами Я. Протазанова и В. Журавлёва. Это же замечание распространяется и на отнесение автором фильмов 1950-1960-х гг. к «ранней фантастики» (куда же тогда отнести еще более ранние и не менее значимые для развития жанра фильмы?). Этот, казалось бы, незначительный момент, создает ложное впечатление, что советская фантастика только начинает свое существование в 1950-х гг. или что образы инопланетян прежде не использовались (см. «Аэлита»). Такое ложное впечатление подрывает доверие к представленному исследованию. Поэтому рецензент рекомендует автору сформулировать спорные суждение более корректно с учетом контекста всей истории советского кинематографа. Такая правка значительно усилит теоретическую ценность запланированной публикации.

Методология исследования основывается на принципах комплексности и исторической объективности. Авторский методический комплекс хорошо представлен («историко-культурный подход, позволяющий рассматривать кинематограф в контексте социокультурных и идеологических процессов; семиотический и визуально-аналитический методы, обеспечивающие интерпретацию знаковых и символических структур, формирующих образ инопланетянина; интертекстуальный анализ, позволяющий установить связи между кино и литературной фантастикой (произведения Ефремова, Стругацких, Лема и др.); культурологический подход, выявляющий архетипические и метафизические аспекты образа «иноного» в визуальном искусстве; сравнительный метод, дающий возможность сопоставить различные этапы и стилистические традиции внутри жанра») и вполне релевантен решаемым научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «в современных условиях повышенного интереса к вопросам инаковости, границ идентичности и культурной памяти, исследование образа инопланетянина приобретает особую значимость, способствуя ... переосмыслению советского визуального наследия ... и уточнению методологических подходов к анализу экранных форм и жанров».

Научная новизна исследования, заключающаяся «в комплексном анализе образа инопланетянина в советском кино с акцентом на его художественную трансформацию: от персонажа утопического проекта к аллегорической фигуре культурной и философской

рефлексии», а также в том, что «впервые проводится системное сопоставление визуальных и смысловых стратегий, задействованных в создании этого образа в разных десятилетиях», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, но рецензент обращает внимание на отдельные моменты, портящие общее положительное впечатление: 1) зачастую автор неуместно прибегает к связке преувеличения значения высказываемой мысли «не только ..., но и...» (к примеру, цитируя аргумент автора об актуальности выбранной темы рецензент опустил эту неуместную связку, от чего высказывание автора только выиграло, обретя теоретическую лапидарность и однозначность); 2) фамилии зарубежных коллег в статье на русском языке желательно переводить на кириллицу («Т. Dobzhansky, S. Lem, R. Lewis, Y. Tsivian, M. Smith, G. Roberts»), если же автор не уверен в своем знании русского и иностранных языков, то целесообразно прибегнуть к двойному употреблению, например: С. Лем (S. Lem); 3) следует внимательнее отнестись к согласованию слов в предложениях, особенно если это касается цитирования мысли коллег (например, «утопической идеимежзвёздной солидарности», «о человеке будущего — высокоморальном, бесстрашном, открытому», «его внутренние страхи, вины, незаживающие воспоминания», «выраженная через язык иронию и гротеска», «а перевелоего в область рефлексии»).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений требования редакции.

Апелляция к оппонентам в целом вполне корректна (за исключением ошибок согласования слов в отдельных цитатах), автор вполне аргументировано вступает в актуальную дискуссию с теоретиками и кинокритиками.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой правки может претендовать на публикацию и участие в конкурсе «ТОП-5 статей месяца издательства».

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Эволюция образа инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории» представляет собой любопытную попытку анализа «эволюции образа инопланетянина в советском кинематографе второй половины XX века — от ранних образов этого периода, сформированных под влиянием научно-просветительской риторики и утопического мышления, к более поздним и сложным философским аллегориям», а также «выявления и осмысления тех эстетических, культурных и философских факторов, которые влияли на формирование и трансформацию образа инопланетянина в советском кинов интерпретации этих изменений как отражения более широких процессов в советской культуре». Представляется, что для решения столь объемных и сложных задач автору элементарно не хватает объектов исследования, т.е. рассматриваемых кинематографических произведений: за 40 лет развития советского кинематографа автор обнаружил 8 объектов исследования (столько указывает автор во вводной части, хотя в тексте присутствуют упоминания еще анимационного фильма и телесериала). Совершенно непонятно почему автор проигнорировал «Отель «У погибшего альпиниста», Молчание доктора Ивенса, Звездная командировка и т.д., и это даже не затрагивая анимационный жанр (Контакт и т.д.). Теоретическое основание работы не

без оснований содержит указания на литературоцентричность советской кинофантастики (из рассматриваемых автором фильмов половина – экранизации), но такая трактовка представляется однобокой, автор полностью исключает иные влияния кроме как официально-идеологического и литературно-философского (Лем, Стругацкие), упуская влияние западного и просто иностранного кино, традиций довоенной советской кинофантастики и др. В содержательной части большие сомнения вызывает базовая концепция автора об эволюции образа инопланетянина в советском кино. Во первых, предметом рассмотрения автора является не творчество какого-то конкретного режиссера, чьи трактовки инопланетного разума действительно могли претерпеть эволюции из точки а в точку б, но развитие советского кино в целом за сорок лет. Образы инопланетян создавались разными людьми в разных обстоятельствах с разными сюжетными и творческими задачами, поэтому представляется что схема эволюции от трактовки А к трактовке Б просто невозможна, стоит говорить о большем или меньшем разнообразии трактовок или вообще о частоте обращения к образу инопланетянина в разные периоды развития советского кино, но не более того. Автор же четко делит эволюцию образа инопланетянина на три этапа: « в кинематографе 1950–60-х годов инопланетянин либо отсутствует как персонаж, либо мыслится как потенциальный Друг — существо, ждущее встречи с человеком. Это отражение оптимистического мифа о грядущем мире. Однако уже в 1970-х годах этот образ трансформируется. он становится персонажем комедийного типа, либо лишённой тела силой, нуждающейся в интерпретации.... Поворот совершается в 1970–80-е годы — с появлением философской и метафорической трактовки инога в фильмах «Солярис», «Сталкер», «Через тернии к звёздам», «Кин-дза-дза!». Теперь инопланетянин — не телесный субъект, а аллегорическая конструкция, часто непостижимая». Причем автор свободно перемещает фильмы по временной шкале, чтобы они соответствовали его концепции. Солярис, к примеру, был выпущен в 1972 г., и по авторской концепции должен относиться ко второму этапу, но автор относит его к третьему этапу. Тайна третьей планеты была выпущена в 1981 г., т.е. это позднесоветский фильм, но автор помещает его во второй этап. Совершенно очевидно также, что трактовка образа инопланетянина зависит от жанра кинематографического произведения, что детский фильм или комедия определяют одни трактовки, триллер или философская притча – иные. Время создания фильма будет здесь второстепенным фактором. Обосновывая превращение образа инопланетянина в философско-метафорический концепт автор приводит в качестве примеров фильмы Тарковского и Данелии, то есть выдающихся авторов-кинорежиссёров, чье творческое мышление ставит совсем иную планку в прочтении любого сюжета, и время создания фильма здесь опять-таки второстепенно. В целом можно сказать, что при наличии актуальной и потенциально интересной темы автор дает несколько упрощенную ее трактовку, использует ограниченную базу для контент-анализа. Рекомендуется для доработки.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья посвящена изучению образа инопланетянина в советском кинематографе середины XX века, рассматривая его эволюцию от научно-технической утопии до философской аллегии. Автор проводит подробный анализ художественных и символических аспектов этого образа, показывая, как он отражает ключевые процессы в советской культуре и обществе той эпохи. Работа фокусируется на взаимодействии

науки, искусства и идеологии, демонстрируя, как образы «иноного» становились зеркалами социальных, политических и экзистенциальных тревог советского человека. Основной предмет исследования — инопланетянин как ключевой элемент научной фантастики и один из важнейших символов советского кино, воплотивший в себе важные культурные и идеологические тенденции эпохи. Анализируя динамику этого образа, автор подчеркивает его значение как инструмента отображения научных достижений, технологических надежд и культурных мифов советской эпохи.

Автор применяет историко-культурный подход, рассматривает фильмы в контексте социально-политических условий, господствующих идеологических установок и экономических ограничений, существовавших в Советском Союзе. Используются семиотический и визуально-аналитический методы, позволяющие раскрыть знаковые структуры, символы и значения, заложенные в образ инопланетянина. Интертекстуальный анализ помогает проследить взаимосвязь между киноискусством и литературой. Кроме того, работа основана на культурантропологическом подходе, изучающем инопланетянина как культурный феномен, воплощающий коллективные фантазии, страхи и ожидания зрителей.

Исследование актуально ввиду постоянного интереса к проблемам освоения космоса, футуристическому мышлению и исследованиям художественного восприятия контакта с иными цивилизациями. Оно вписывается в современные дискуссии о развитии научной фантастики, роли искусства в трансляции идей и смыслов, а также социальной психологии массового зрителя. Более того, данная статья демонстрирует необходимость изучения образа инопланетянина как важного элемента массовой культуры и механизма формирования общественного сознания. В эпоху глобализации и быстрого технологического прогресса обращение к прошлому опыту позволяет лучше понимать актуальные проблемы и перспективы человечества.

Новизна работы заключается в систематическом изучении эволюции образа инопланетянина в советском кино. Ранее подобный анализ практически отсутствовал, и большинство исследований сосредоточивались лишь на отдельных аспектах или конкретных фильмах. Настоящая статья впервые объединяет теоретические подходы и практические наблюдения, давая целостную картину превращения инопланетянина из технического персонажа в символ глубокой духовной борьбы.

Работа проливает новый свет на проблему культурного существования образа инопланетянина, раскрывая его историческую обусловленность и идеологическую нагруженность. Важным вкладом является понимание того, как этот образ отражал изменение мировоззрений, переживаний и чаяний советских людей в разные периоды существования СССР.

Структура статьи последовательна и логична. Автором выбран академичный, ясный и строгий стиль изложения. Терминология понятна и доступна широкой аудитории специалистов в области киноискусства и гуманитарных наук. Список литературы обширен и включает как отечественные, так и зарубежные исследования, посвященные образу инопланетянина и развитию научной фантастики. Также важно отметить наличие библиографии по смежным дисциплинам, таким как культуuroлогия, история искусств и социальная психология, что делает работу комплексной.

Автор аргументирует свое видение несколькими способами. Во-первых, путем прямого обращения к фактам, событиям и артефактам киноиндустрии. Во-вторых, посредством ссылок на авторитетные источники, подтверждающие выдвинутые положения. Наконец, он привлекает данные исследований западных коллег, сравнивая советские взгляды с западными аналогиями.

Можно утверждать, что апелляция к оппонентам выполнена успешно. Большинство вопросов поставлено ясно и аргументировано, однако отдельные моменты требуют

дополнительного пояснения. Так, сравнение советского подхода с американским могло бы быть глубже проработано, поскольку систематические различия и сходства остаются недостаточно раскрытыми.

Успехом работы можно считать тот факт, что рассмотрение образа инопланетянина не ограничивается рамками одного фильма или десятилетия, а охватывает всю историю советской фантастики, начиная с первых попыток освоить тему космоса вплоть до рубежа эпох. Современный интерес к космической тематике и научной фантастике делает выводы статьи привлекательными для самой разной аудитории — от студентов до профессиональных кинокритиков. При этом, иногда теория кажется излишне упрощенной, особенно когда речь идет о сложнейших проблемах философии, а заключение получилось несколько расплывчатым.

Основное утверждение статьи звучит уверенно и доказательно, действительно, образ инопланетянина прошел значительный путь, меняясь вместе с обществом и историей. Представленное исследование подтверждает важность такой динамики, подчеркивая, насколько глубокие и значимые вопросы ставились и разрешались в рамках этого простого, казалось бы, образа. Выводы делают заметный вклад в обсуждение общей темы отношения человека к миру и другим существам, открывая перспективу дальнейшего углубленного анализа.

Интерес к научной фантастике, особенно связанной с освоением космоса, всегда высок. Поэтому аудитория статьи окажется весьма широкой. Она привлечет читателей, увлекающихся киноискусством, историей Советского Союза, культурой XX века и вопросами науки и техники. Те, кто занимается преподавательской деятельностью, найдут материалы полезными для подготовки лекций и семинаров.

Статья «Образ инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории» обладает всеми признаками самостоятельного научного исследования, выполняя важную задачу раскрытия динамичных и интересных процессов, происходивших в советском кинематографе. Учитывая высокий научный уровень, продуманную структуру и ценность результатов исследования, рекомендую данную статью к публикации в журнале «Культура и искусство».