

DOI: 10.17805/ggz.2017.3.7

Кризис и катастрофа экосистемы в советской кинофантастике

Е. В. Сальникова

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Данная статья посвящена развитию темы экологического кризиса и катастрофы в кинофантастике советского периода. Важность темы определяется не только актуальностью экологических проблем в современном мире, но и высокой популярностью фантастических жанров кинематографа, а следовательно, потенциально сильным резонансом фильмов означенной жанрово-тематической разновидности.

В 1920-е годы в советском кино доминирует политическая фантастика. Причинами производства химического или иного опасного для окружающей среды оружия выступают либо стремление к политическому господству отдельных группировок, в том числе фашистских, либо жажда быстрого обогащения отдельных лиц. Фильмы вплотную подходят к отображению разрушения гармонии экосреды. Однако сама экосреда не является пока «действующим лицом» фильмов, последствия агрессивного воздействия на нее не визуализируются.

В 1960-е годы в российском фантастическом кино появляются визуальные образы экологического кризиса и катастрофы. Экосистема начинает восприниматься как живая участница масштабных и разнохарактерных конфликтов человечества. В политической фантастике и даже в сказке 1970–1980-х годов возникает мотив страха перед гонкой вооружения, возможностью атомной войны, загрязнением окружающей среды, социальным неблагополучием. Мотив страха развивается в фильмах, действие которых происходит в капиталистической реальности. Однако это скорее способ высказаться о проблемах человечества в целом, нежели в очередной раз заклеить мировой империализм.

Вплоть до середины 1980-х годов сохраняется вера в возможность преодоления проблем экосреды. В середине 1980-х годов кризис и катастрофа экосреды выступают как символ неблагополучия социума в целом и нравственности отдельных индивидов. Притчевая структура картин реализуется и в комедийной, и в трагедийной тональности. Кино развивает тему кризиса экосреды как духовного и физического испытания человека.

Ключевые слова: советское кино; экология; окружающая среда; фантастика; атомная война; загрязнение; страх; катастрофа

Crisis and ecosystem collapse in the Soviet fiction cinema

E. V. SALNIKOVA

THE STATE INSTITUTE FOR ART STUDIES, MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

The article focuses on the development of the theme of ecological crisis and disaster in the fiction cinema of the Soviet period. The importance of the topic is determined by the significance of ecological problems in the modern world and high popularity of fiction cinema, and, consequently, a potentially strong resonance of fiction films.

In the 1920s the plots of political fiction were dominating in the Soviet cinema. The reasons for the production of chemical or another kind of weapons dangerous for the nature environment are the aspiration to the political supremacy of certain groups, including fascist, or the desire for rapid enrichment of some individuals. Fiction films come close to displaying the destruction of the harmony of the environment. However, the natural environment is not yet a "character" in the films.

Since the 1960s the visual images of environmental crisis and catastrophe used to appear in the Soviet sci-fi films. The ecosystem is perceived as an alive participant of large and diverse conflicts of mankind. The motives of fear of the arms race, the possibility of nuclear war, environmental pollution, and social deprivation are popular in the political fiction films, and even in

the screen tales of the 1970s and 1980s. The fear of environmental disasters is shown as a part of the capitalist reality. However, it is more a way to speak about the problems of humanity as a whole than to criticize the world imperialism once again.

Until the middle of 1980s, there was still a belief in the possibility of overcoming the environmental problems in the Soviet sci-fi films. The environmental crisis and disaster became the symbols of ill-being of society in general and the morality of separate individuals. The parabolic structure of the films is realized both in a comic and tragic tone. The Soviet cinema develops the theme of the environmental crisis as a spiritual and physical trial of a person.

Keywords: Soviet cinema; ecology; environment; fiction; sci-fi; nuclear war; pollution; fear; disaster

ВВЕДЕНИЕ

Современное художественное кино является важной составляющей дискуссионного медиа пространства нашей эпохи. Как правило, оно в образной форме подвергает рефлексии наиболее актуальные проблемы человечества, интенсивно обсуждаемые в смежных сегментах медиа. Проблема кризиса экосистемы и прогнозирование глобальных катастроф, связанных с резким ухудшением состояния жизненной среды, выходит в наши дни на магистраль художественного кинематографа. Особенно активно интересуется данной тематикой научно-фантастический кинематограф. Актуальность темы статьи определяется не только высокой значимостью экологических проблем в современном мире (Яницкий, 2005), но и способностью массовой культуры формировать ценностные ориентиры, вырабатывать модели поведения (Костина, Кожаринова, 2015, с. 12–14).

Очевидное лидерство в развитии экотематики принадлежит фильмам голливудского типа. Во многом это связано с необходимостью в больших бюджетах для создания экранного зрелища, с живописным размахом показывающего различные формы кризиса экосистемы в более или менее отдаленном будущем. Важна и ориентация американских кинематографистов на активное использование данных экологии в качестве основы фантазий.

Американские культурологи, в свою очередь, зафиксировали экотематику в научно-фантастическом кино как одну из ключевых для современного периода и внимательно отслеживают ее разработку в новых и новых фильмах (Brereton, 2015; Taylor, 2013; Ivakhiv, 2013; Becket, Gifford, 2007). Происходит активное взаимодействие точной науки, культурологии и искусства кино.

В отечественном медиа пространстве киноведы, пишущие о высоком искусстве кино, как правило, не относятся всерьез к развлекательному кинематографу. А если и пишут о нем, то с точки зрения сугубо кинематографических проблем. Так, в книге об отечественной кинофантастике две главы посвящены творчеству Ричарда Виктора, режиссера культового советского фильма «Через тернии к звездам». И лишь несколько фраз констатируют обращение режиссера к экотематике (Харитонов, 2003, Электронный ресурс).

Массовое производство кинофантастики не является налаженным и успешным в современной России по ряду причин. Изменения в лучшую сторону наметились в самое недавнее время и пока не стоит их преувеличивать. Серьезные же кинорежиссеры сегодня не часто интересуются проблемами окружающей среды, в отличие от советского периода, когда был снят ряд глубоких реалистических картин на тему взаимоотношения человека с окружающей средой, что справедливо отмечает Г. А. Нагаева (Нагаева, 2016, Электронный ресурс). Так что в современном отечественном кино экотематика не образует сколько-нибудь заметного разряда кинокартин.

В данной статье ставится вопрос о наличии обращений к экотематике на более ранних этапах отечественного фантастического кинематографа — и популярного, чисто жанрового, и элитарного, авторского. Тем более что в советское время между популярным и элитарным кинематографом происходил активный взаимообмен идеями и образами. Если экотематика все-таки имела место, то интересно будет выяснить, как развивалось качество ее присутствия и каковы концепции понимания кризиса и катастрофы экосреды? Необходимым видится фиксация подлинного места экотематики и степени ее осознания в российской кинофантастике, вне искусственного завышения ее роли и активности присутствия.

ПРИСУТСТВИЕ ЭКОТЕМАТИКИ В КИНО 1920-х ГОДОВ

Итак, в 1920-е годы появляется несколько фильмов в жанре политической фантастики, по сюжетам которых определенные политические круги пытаются использовать отравляющие вещества или несокрушимое оружие против своих врагов.

В картине «Наполеон-газ» (1925) группа западных ученых-дельцов разрабатывает формулы отравляющего газа в надежде получить высокую прибыль от продажи этих формул. Фашистская политическая организация сначала пытается похитить формулы, но, потерпев фиаско, принимает «автора» отравляющего газа на работу в свою лабораторию. Фашисты вместе с ученым готовят газовую атаку на Ленинград, чтобы закончить с набирающим силу советским государством.

В это время в нашей стране идет опыление полей от вредителей. Показано, как газ используется в мирных целях. Вместе с тем, население информируют о нарастающей агрессии империалистических сил и необходимости осваивать газовое вооружение для парирования возможных ударов. Когда начинается газовая атака фашистов на Ленинград, советские части дают достойный отпор агрессорам, одерживая победу.

Причиной изобретения газового оружия в странах империализма, по мнению кино, является уверенность в его высокой коммерческой выгоде. Причины использования газа политиками — борьба за власть и попытка передела мира. Причины использования газа в советской стране — потребность в решении аграрных проблем и вынужденное введение оборонительных мер во враждебном мире. Газ направлен против одушевленных врагов, будь то полевые грызуны в норках или же представители враждебного социума.

А что же происходит с окружающей средой, с жизненным пространством? Эта проблема пока не заботит кино. Экосреда не является субъектом событийной линии фильма. Массированное применение газа происходит на территории советского государства. Эта территория, тем самым, и есть жертва агрессора. Но этот поворот не разработан в картине, так как в центре внимания авторов фильма — политическая борьба.

Развитие конфликта выявляет подлинного лидера в использовании газового оружия — это СССР. Утверждается целесообразность использования убивающего газа. Весь вопрос в правомерности целей. Владение газовым оружием и умелое его использование символизирует подлинное могущество советского государства, его современность, умение отвечать на вызовы империализма.

Данный паттерн оказывается актуальным в других фильмах того же периода, например, в «Коммуните (Русский газ)» (1925), в «Луче смерти» (1925), в «Мисс Менд» (1926), да и много позже. Влияние киноэстетики 1920-х годов чувствуется и в романе

«Гиперболоид инженера Гарина» (1927) Алексея Толстого, и даже в его экранизациях — «Гиперболоид инженера Гарина» (1965) Александра Гинцбурга и «Крах инженера Гарина» (1973) Леонида Квинихидзе. Все эти фильмы объединяет то, что экосреда как таковая не является в них «персонажем».

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭКОСРЕДЫ И МОТИВ СТРАХА В КИНО 1960–1980-х ГОДОВ

В 1960-х годах в нашей кинофантастике появляются новые аспекты. Фильм «Продавец воздуха» (1967) Владимира Рябцева по роману Александра Беляева в самом начале показывает кадры страшных последствий экологической катастрофы. Измученные лица людей, рыдающие женщины, разрушенные здания, взрывы. На кадры бедствий и человеческих страданий накладываются новые и новые кадры с первыми полосами газет, испещренных сенсационными заголовками. Закадровый голос — собирательный образ диктора и ведущего массмедийных программ — сообщает главную новость: «Земля теряет атмосферу». Этим в средствах массмедиа пытаются объяснить участвовавшие стихийные бедствия, эпидемии и пр. Картина бедствий, созданная режиссером с использованием документальных кадров, производит весьма убедительное впечатление, тем более что фильм черно-белый и хорошо имитирует фактуру кинохроники.

Позднее главные герои, советские ученые Виктор и Николай, выясняют, что причина потери атмосферы — ее хищническое закачивание в хранилища и превращение в сухие шарики сжатого воздуха. Производство таких шариков налаживает представитель западного капитала Бейли. Он надеется, что в стремлении сохранить жизнь люди будут вынуждены постоянно покупать воздух в шариках, принося несметные прибыли владельцу преступного предприятия.

В «Продавце воздуха» большой бизнес действует ради большого бизнеса. Местоположение производства сжатого воздуха весьма неопределенно — предприятие располагается на острове, в скалах, видимо, на территории некоей капиталистической страны, но неподалеку от границы СССР. Случайно попав на иностранное предприятие и выяснив истинные цели его работы, наши ученые начинают борьбу. Одному из них удается бежать. И вот уже он сидит в телестудии некоей западной страны и рассказывает о причинах исчезновения атмосферного слоя Земли.

Таким образом, важными составляющими конфликта становятся, во-первых, сама планета с ее обитателями, во-вторых, массмедиа. Последние играют амбивалентную роль: могут бездумно тиражировать запущенную бизнесменами мифологему, но могут и внять голосу честного ученого. Планета же, как показывает визуальный ряд фильма, реагирует на деятельность, вредящую ее экосистеме, становясь пространством катастроф.

Паттерн развития конфликта должен обнадежить зрителя, поскольку причины экокатастрофы — целенаправленная деятельность ограниченного количества алчных дельцов. Их удастся остановить, а похищенный воздух — постепенно вернуть планете. Конфликт, тем самым, исчерпывается и сходит на нет, как и в фильмах 1920-х годов. Основным символическим смыслом в «Продавце воздуха» является необходимость отделения подлинно нравственной науки от науки безнравственной и безответственной, ведущей к катастрофе экосреды.

В 1970-е — начале 1980-х годов, отечественное фантастическое кино актуализирует вопросы экологии, обращаясь к ним даже тогда, когда в этом нет прямой необходимости, например, при экранизациях сказок. Это верный признак популяризации

взгляда на жизнь планеты как на сложную систему, за баланс которой в ответе все человечество. Отсылы к экотематике можно обнаружить и в «Приключениях Буратино» (1976) Леонида Нечаева, и в «Мэри Поппинс, до свидания!» (1983) Леонида Квинихидзе. Также экотематика оказывается востребована в фантастической драме «Бегство мистера Мак-Кинли» (1975) Михаила Швейцера по сценарию Леонида Леонова. Фильм показывает, как гражданами западного мира овладевает панический страх перед перспективой атомной войны и глобального загрязнения окружающей среды. В целом Швейцер рисует картину, предвещающую восприятие современного общества в духе «Общества риска» Ульриха Бека (Beck, 1986, 1992). Мотив страха развивается в советских фильмах, действие которых происходит в капиталистической реальности. Однако это скорее способ высказаться об актуальных проблемах человечества в целом, нежели в очередной раз заклеить мировой империализм. Советское массовое кино прозорливо предвидит будущее и умело моделирует новую жизненную атмосферу, что вообще присуще искусству (Йенсен, 2004).

Главным отечественным фильмом с ярко выраженной экотематикой стала фантастическая эпопея «Через тернии к звездам» (1980) Ричарда Викторова по сценарию Кира Булычева. Группа землян-астронавтов обнаруживает в одном из неизвестных инопланетных кораблей девушку Нийю, созданную искусственным путем. Прежде чем корабль землян полетит на планету Десса, откуда происходит Нийя, нам показывают Россию будущего. Это своего рода экорай, где наука и природа, человек и окружающая среда находятся в полной гармонии. Ученые живут в красивых «коттеджах будущего» посреди зеленых лужаек. Робот Глаша выполняет всю домашнюю работу. Разные поколения одной семьи ведут активную научную деятельность, занимаются спортом, пребывают в добрых взаимоотношениях. Они с радостью принимают Нийю в свою семью, приучая к земному образу жизни и пытаясь исследовать ее необычную психофизику.

Планета Десса на фоне земной гармонии смотрится как экод. Безжизненные пустыши, отравленный воздух, загрязненные водоемы. Население боится лишней раз выходить на поверхность планеты из подземелий. Многие носят маски, скрывающие уродства, вызванные длительным кризисом экосреды. Землян встречает оркестр в противогазах. Ричарду Викторову удалось создать поистине ужасающую картину катастрофического дисбаланса экосреды. Подобное зрелище было абсолютно новым для советской аудитории. Оно побуждало отвлечься от авантюрного сюжета и серьезно задуматься о последствиях загрязнения планеты.

Земляне производят полную очистку атмосферы на Дессе и радуются чистому дождю. Виновником же кризиса экосреды оказывается вновь делец, он же держатель всей власти на Дессе, отвратительный Туранчокс (Владимир Федоров), засевший в своем бункере с приближенными. Он пытается подчинить себе волю Нийи и использовать героиню для взрыва корабля российских астронавтов. Однако Туранчокса поглощают потоки вырвавшейся на волю биомассы, из которой в свое время была создана Нийя и другие искусственные десситы. Теперь необходимость в искусственном рождении десситов отпала. И зритель должен надеяться, что гены Туранчокса не будут способствовать рождению множества порочных и уродливых созданий, у которых отсутствует совесть и любовь к собственной планете.

«Через тернии к звездам» сделали тему экокатастрофы впечатляюще зрелищной. Экосреда стала настоящим действующим лицом картины. Однако все остальное — причины кризиса экосистемы, стороны конфликта, паттерн развития ситуации — бы-

ли решены скорее традиционно. Благополучный конец достигался относительно легко благодаря локальному характеру проблемы и локальному ее источнику в виде злонамеренной деятельности отдельных индивидов. Месторасположение экокризиса — чужая планета — способствовало внутреннему дистанцированию зрителя от видов гибнущей Дессы.

При создании цифровой версии фильма в 2001 г. был введен титр, запрещенный в советские годы: «Все кадры гибнущей планеты Десса сняты на планете Земля». Таким образом, создатели обновленных «Терний...» разрушили пространственную дистанцию по отношению к происходящему. Это указывает на осмысление авторами фильма важности экотематики и необходимости формирования у современников экосознания.

АНТИУТОПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ СЕРЕДИНЫ 1980-Х ГОДОВ

Вскоре после «Терний...» наша страна вступает в сложный исторический период. Отечественный кинематограф резко утрачивает оптимистические настроения. Последние годы существования СССР отмечены антиутопической комедией «Кин-дза-дза!» (1986) Георгия Данелии и антиутопической драмой «Письма мертвого человека» (1986) Константина Лопушанского.

Данелия вместе с Резо Габриадзе сочиняют сюжет о попадании двух землян, обычных советских граждан, в другую галактику, на планету Плюк, являющую собой сплошную пустыню. Плюк, как и вся галактика, существует в стадии тотальной катастрофы экосистемы. В дефиците вода, пищевые ресурсы, воздух. Почвы как таковой нет. Жизнь ведется преимущественно в подземельях. Но самым ужасным, как показывает фильм, является сама привычка населения планеты к своему бедственному положению. Никто не работает над преодолением кризиса экосреды, никто его даже не осознает. Население занято абсурдными тонкостями социальной сегрегации.

Земляне, дядя Вова (Станислав Любшин) и Гедеван (Леван Габриадзе), пытаются вывезти на Землю двух обитателей Плюка, полагая, что необходимо спасти хотя бы кого-то с обреченной планеты. Однако те, Уэф (Евгений Леонов) и Би (Юрий Яковлев), отказываются от помощи, поскольку не видят ничего дурного и опасного в состоянии Плюка и его населения. В отличие от более ранних картин, «Кин-дза-дза!» не выдвигает рациональную версию причин экокатастрофы, но показывает ее как одно из проявлений иррационального инстинкта саморазрушения человека. Нельзя спасти тех, кто сам этого не желает и не расценивает своего положения как катастрофического.

Конфликт перестает быть локальным и исчерпаемым, в нем задействован весь социум другой галактики. Однако сама эта галактика — лишь иносказательный образ земного человеческого общества, которое, по мнению авторов фильма, игнорирует законы природы и безмерно увлечено созданием и соблюдением социальных условностей. Кризис экосистемы Плюка можно рассматривать как производное социального абсурда на этой планете. А социум Плюка, в свою очередь, являет символический образ социального устройства как такового, всегда более озабоченного моделированием своих внутренних законов, нежели стремлением сохранить гармонию природы. Притчевая структура картины позволяет с помощью внешнего дистанцирования от происходящего, наоборот, снять внутреннее, психологическое дистанцирование зрителей, дать им почувствовать, что фильм говорит об опасностях, которые есть в любом человеческом социуме.

Юмор, пронизывающий всю картину ДANELИИ, работал на эстетическое преодоление гнетущей атмосферы экологической катастрофы. Фильм Лопушанского, напротив, стремился воздействовать сумрачной атмосферой, рисуя картину жизни после атомного взрыва. У персонажей «Писем мертвого человека» абстрактно-европеизированные имена. Весь антураж кажется напоминающим отечественный быт своего времени и, вместе с тем, являет собирательный образ разрухи, гибнущей цивилизации. Люди ютятся в подвалах, страдают и умирают от неизлечимых болезней, тщетно ждут помощи от неких инстанций. На поверхности земли можно находиться только в противогазах. Повсюду грязь, слякоть, руины. Причины столь бедственной ситуации лишь бегло упоминаются, но, опять же, рационального объяснения, где, как и почему разразилась атомная война, и была ли она вообще (или же, например, имели место экспериментальные взрывы) фильм не дает.

Выстраивая многодетальный визуальный образ катастрофы экосреды, фильм предлагает зрителю сосредоточиться на проблемах нравственного выбора человека. Взрослые герои фильма, бывшие ученые, ютящиеся в подвале музея, пытаются осознать происходящее, выработать к этому определенное отношение, понять смысл катастрофы. Главный герой, Ларсен (Ролан Быков), отказывается от эвакуации, чтобы остаться в подвале с детьми, которых службы эвакуации отказываются спасать, считая заразными больными. Выстроив ужасающую картину мира, фильм показывает, что самое страшное в ней — потеря нравственных ориентиров, желание спастись за счет чьих-то жизней, неверие в будущее.

Устроив детям праздник Рождества, Ларсен умирает. А дети, надев противогазы и закутавшись в тряпье, выходят на поверхность земли и идут куда-то вереницей сквозь туман и снег, держась друг за друга. У фильма открытый финал. Нечто обнадеживающее может быть прочитано лишь во внутрикадровой мизансцене: дети движутся вверх по наклонной поверхности, слева направо, что символически обозначает движение вперед, в преодолении трудностей. Это не бегство, не скитание, но скорее восхождение к чему-то иному, новому, вопреки страшным обстоятельствам. Выход «Писем мертвого человека» происходил в год Чернобыльской катастрофы, что многократно усилило резонанс картины. Контекст реальных событий заставил воспринимать фильм Лопушанского как предупреждение.

ВЫВОДЫ

Можно констатировать усиление присутствия экотематики в советском кино. От эмбриональной стадии она развивается до магистрального сюжета. Визуальные образы кризисного и катастрофического состояния экосреды возникают в нашем кино в 1960-е годы. Отечественный кинематограф достигает высшей стадии осмысления проблем экосреды в 1980–1986 гг. От демонстрации локальных конфликтов социально-политического характера, ведущих к кризису экосистемы, кино переходит к восприятию экосистемы как живой участницы масштабных и разнохарактерных конфликтов человечества. Кризис или катастрофа экосреды выступают как символ неблагополучия социума в целом и нравственности отдельных индивидов. Оптимистический взгляд на возможность преодоления кризиса или спасения от катастрофы экосреды утрачивается в середине 1980-х годов в связи с общественным кризисом и воцарением на некоторое время недоверия к образам какой бы то ни было гармонии, природной или общественной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Костина, А. В., Кожаринова, А. Р. (2015) Конструктивный социальный потенциал массовой культуры. Специфика проявления в информационном обществе. М. : ЛЕНАНД. 256 с.

Нагаева, Г. А. (2016) Экологическая тема в отечественном кинематографе: региональный опыт [Электронный ресурс] // Наследие веков. №1. С. 43-47. URL : http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2016/04/2016_1_Nagaeva.pdf (дата обращения 12.05.2017).

Йенсен, Р. (2004) Общество мечты. Как грядущий сдвиг от информации к воображению преобразит ваш бизнес. СПб. : Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге. 270 с.

Харитонов, Е. В., Щербак-Жуков, А. В. (2003) На экране Чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909–2002): Материалы к популярной энциклопедии [Электронный ресурс] / НИИ киноискусства; журнал «Если». М. : В. Секачев. 320 с. URL: http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st04.htm (дата обращения 25.05.2017).

Яницкий, О. И. (2005) Экологическая культура России XX века: очерк социокультурной динамики. // История и современность. № 1. С. 136–161.

Beck, U. (1992) *Risk Society: Towards a New Modernity*. New Delhi: Sage. 272 p. Translated from German: Beck, U. (1986) *Risikogesellschaft Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Brereton, P. (2015) *Environmental Ethics and Film*. London and New York. Routledge. 256 p.

Becket, F., Gifford, T., eds. (2007) *Culture, Creativity and Environment: New Environmentalist Criticism*. Amsterdam, New York. Rodopi. 258 p.

Ivakhiv, A. J. (2013) *Ecologies of the Moving Image Cinema, Affect, Nature*. Waterloo, Ontario, Canada. Wilfrid Laurier University Press. 435 p.

Taylor, B., ed. (2013) *Avatar and Nature Spirituality*. Waterloo, Ontario, Canada. Wilfred Laurier University Press. 378 p.

REFERENCES

Kostina, A. V., Kozharinova, A. R. (2015) *Konstruktivnyi sotsial'nyi potentsial massovoi kul'tury. Spetsifika proiavlennii v informatsionnom obshchestve* [Constructive social potential of mass culture. The specifics of its manifestation in the information society]. Moscow, LENAND. 256 p. (In Russ.).

Nagaeva, G. A. (2016) *Ekologicheskaia tema v otechestvennom kinematografe: regional'nyi opyt* [Environmental theme in the Russian cinema: the regional experience]. In: *Nasledie vekov*. [The Heritage of the Ages]. No. 1. Pp. 43–47. (In Russ.).

Jensen, R. (2004) *Obshchestvo mechty. Kak griadushchii sdvig ot informatsii k voobrazheniiu preobrazit vash biznes* [The dream society. How the coming shift from information to imagination will transform your business]. Saint-Petersburg, Stokgol'mskaia shkola ekonomiki v Sankt-Peterburge [Stockholm School of Economy in Saint-Petersburg]. 328 p. (In Russ.).

Kharitonov, E. V., Shcherbak-Zhukov, A. V. (2003) *Na ekrane Chudo: Otechestvennaia kinofantastika i kinoskazka (1909–2002): Materialy k populiarnoi entsiklopedii* [A Miracle on the Screen: Domestic sci-fi and screen fairy tale (1909–2002): Materials for the popular encyclopedia]. NII Kinoiskusstva; zhurnal «Esli». Moscow, V. Sekachev. 320 p. [online] Available at: http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st04.htm (access date 25.05.2017). (In Russ.).

Ianitskii, O. I. (2005) *Ekologicheskaia kul'tura Rossii XX veka: ocherk sotsiokul'turnoi dinamiki* [Ecological culture of Russia of the XXth century: an essay on socio-cultural dynamics]. In: *Istoriia i sovremennost'* [History and Modernity]. No. 1. Pp. 136–161. (In Russ.).

Beck, U. (1992) *Risk Society: Towards a New Modernity*. New Delhi: Sage. 272 p.

Brereton, P. (2015) *Environmental Ethics and Film*. London and New York. Routledge. 256 p.

Becket, F., Gifford, T., eds. (2007) *Culture, Creativity and Environment: New Environmentalist Criticism*. Amsterdam, New York. Rodopi. 258 p.

Ivakhiv, A. J. (2013) *Ecologies of the Moving Image Cinema, Affect, Nature*. Waterloo, Ontario, Canada. Wilfrid Laurier University Press. 435 p.

Taylor, B., ed. (2013) *Avatar and Nature Spirituality*. Waterloo, Ontario, Canada. Wilfred Laurier University Press. 378 p.

Сальникова Екатерина Викторовна — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, профессор Московского гуманитарного университета. Адрес: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5. Тел.: +7 (495) 694-03-71. Эл. почта: k-saln@mail.ru

Sal'nikova Ekaterina Viktorovna, Doctor of Culturology, Candidate of Art History; Leading Researcher, State Institute for Art Studies; Professor; Moscow University for the Humanities. Postal address: 5 Kozitsky lane, Moscow, Russian Federation 125009. Tel.: +7 (495) 694-03-71. E-mail: k-saln@mail.ru

Для цитирования:

Сальникова Е. В. Кризис и катастрофа экосистемы в советской кинофантастике [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. 2017, №3. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/517> (дата обращения: дд.мм.гггг.). DOI: 10.17805/ggz.2017.3.7