



От теории к методологии кино

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения

Статья посвящена обоснованию возможности и описанию перехода от предметно-концептуального теоретизирования в кинонауке, продуктом чего является фрагментарная теория кино, к специальной методологической работе, в рамках которой имеющиеся знаниевые представления проблематизируются, распрямляются, нормируются и организуются с учетом онтологии кино как системообразующего элемента кинематографа, рассматриваемого как система деятельности.

методология
кино, онтология
кино, теория
кино, кинонаука,
методолог кино,
системное
кинознание

¹ Знаниевая модель — это заместительное знание в отношении конкретного объекта, получаемое при реализации специфической методологической работы, направленной на конструирование такого теоретического построения, которое является выражением максимально доступного на настоящий момент объективированного знания о данном объекте. Введение термина «знаниевая модель» необходимо, чтобы отделить объективированное заместительное знание от любого другого продукта познавательной деятельности. —

Знания зачастую оцениваются по степени их функциональности в рамках типичных или конкретных ситуаций их актуализации. Однако функциональные знания не обязательно являются заместительными по отношению к тому, к чему они относятся. В связи с этим возникает вопрос определения их отношения к уже существующей или той потенциально возможной знаниевой модели¹ объекта, субъективированным, но функциональным представлением которого они являются.

В ситуации формирования целостной знаниевой модели в отношении некоего объекта, разрешение этого вопроса может быть реализовано двумя способами: либо это доказательное отсечение имеющихся предметных представлений как несоответствующих действительности, или же, учитывая функциональность этих представлений, их включение в том или ином качестве в структурную целостность самого объекта. Имея же дело с ситуацией, когда цель формирования целостной знаниевой модели не стоит, но есть необходимость в определенной упорядоченности уже существующего массива знаний, задействуется специфическая исследовательская стратегия.

Такого рода стратегия связана с выходом на «методологическую позицию», находясь на которой, исследователь из-за невозможности нормировать деятельность по получению и орга-

низации знаний должен, во-первых, провести проблематизацию существующего знания, во-вторых, его распрямить и, наконец, при наличии возможности, связанной с содержанием и спецификой этого знания, его функционально нормировать. Что, собственно, и является переходом от теории к методологии.

Ответам на вопросы — каким образом такой переход возможен в отношении кинематографа и существующего знания о нем, а также при каких условиях данный переход будет отделяться от чистой методологической работы (без этого актуальность и новизна настоящего исследования не столь очевидны), и, наконец, зачем вообще нужен такой переход, — и посвящена эта статья.

Что такое теория кино?

Теоретическое знание в рамках дисциплинарной предметности с парадигмальной составляющей — это единственно возможная в настоящий момент система знаний по отношению к объекту познания. Такого рода знание ограничено исключительно той формой рациональности, которая принята в качестве условия существования данной парадигмы. Работа любого исследователя в рамках дисциплинарной парадигмы направлена на приращение теоретического знания к имеющейся системе знаний. Но в то же время она ориентирована на попытку раздвинуть эти ограничивающие рамки, что в конце концов может привести к смене одной, существующей знаниевой парадигмы, парадигмой другой².

В рамках дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей, теоретическое знание — это частнопредметное представление объекта, обусловленное, во-первых, предметоформирующей позицией, на которой находится исследователь³, а, во-вторых, той методологической «призмой», которая устанавливается между субъектом и объектом исследования.

Конкретные предметоформирующая позиция и избранный метод, равно как и границы той или иной формы рациональности в рамках парадигмального познания, являются не чем иным, как выражением определенных социокультурных обстоятельств, которыми обусловлен процесс познания (наличие и степень доступности существующих знаний об объекте, инструментов его познания и т. д.). При отсутствии единой для всех исследователей формы рациональности в рамках дисциплинарной предметности, каждое частное теоретическое знание по отношению к одному и тому же объекту будет не столько выражением реального знания о нем, сколько, во-первых, отображением искажающих свойств той предметоформирующей позиции, на которой находился исследователь, и той методологической призмы, кото-

² См. Кун Т. Структура научных революций. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. С.112–113.

³ Имеется в виду исходное зрение исследователя на объект как на что-то. Например, на яблоко в процессе его познания изначально можно смотреть как на физический объект, как на функциональный объект, или как на эстетический объект и т. д. — Прим. авт.

рую он установил между собой и объектом исследования, а, во-вторых, тех социокультурных обстоятельств, в условиях которых развертывался процесс познания. Это, впрочем, не исключает того, что отдельные теоретические построения могут выполнять заместительную функцию в отношении познаваемого объекта (в форме целого или же отдельных его частей). В то же время работа каждого исследователя — это уникальная познавательная стратегия, а порождаемые знания — концептуальные представления, которые даже при формальной близости друг к другу зачастую принципиально не сочленимы из-за разности понятийной и доказательной базы, фокусировки и локализации знания на различных аспектах, казалось бы, одного и того же.

Вряд ли вызовет возражение утверждение о том, что знания о кинематографе, в том числе теоретические, можно отнести к знаниям, которые находятся на уровне дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей⁴. Но в то же время, если рассматривать знания о кинематографе в некоей совокупности, образующей потенциально единую дисциплинарную предметность, мы сталкиваемся с целым рядом специфических проблем, связанных как с самим объектом познания, так и с теми существующими познавательными стратегиями, которые развертываются в его отношении.

Среди таких проблем можно выделить две основные:

а) кинематограф ни в одном из существующих теоретических построений не рассматривается как нечто целостное, но исследуется исключительно через фрагментации, которые, будучи рассмотренными вне целостности, являются всего лишь некими частными случаями того или иного аспекта целого;

б) как правило, субъект познания и сам включен в познаваемый объект в качестве исполнителя определенной функции (например, режиссеры-теоретики, сценаристы, критики), и поэтому им создается не столько знаниевая модель в отношении познаваемого объекта, сколько продуцируется знание-функция, которая подтверждает/доказывает/объясняет определенные аспекты, связанные с непосредственной практической деятельностью данного субъекта.

Чтобы разрешить первую проблему, необходимо ответить на сакраментальный вопрос «Что такое кино?», без ответа на который совершенно непонятно, в отношении чего должна строиться теория: в идеале — знаниевая модель, изначально абстрагированная от ее возможного функционального характера (что и будет разрешением второй проблемы).

Что такое кино? Проблема масштаба

Ответ на вопрос «Что такое кино?» очевиден и, по большому счету, не является чем-то проблемным: кинематограф — это сложная система деятельности. Проблема заключается в принятии данного ответа и в абстрагировании от изначального — предметно-масштабирующего взгляда на кинематограф, ограничивающего его, главным образом, до форм одного из продуктов рассматриваемой системы, то есть фильмов.

Источник данной проблемы, возможно, заключается в том, что для основного потребителя фильмов — массового зрителя кинематографические формы являются единственным продуктом кинематографа как системы деятельности. А все остальные аспекты данной системы интересуют зрителя постольку, поскольку они связаны с этим продуктом. Причем в самом фильме массового зрителя интересуют исключительно функциональные аспекты, то есть насколько этот продукт соответствует тем или иным ожиданиям, сформированным в его отношении. Иначе говоря, насколько при взаимодействии со зрителем фильм оказывается неким потенциальным средством, выполняющим ту или иную функцию, для реализации которой он и был создан (развлекательную, коммуникативную, познавательную и т. д.).

Для специфического представителя зрительского сообщества, так или иначе институализированного профессионального исследователя кино (кинокритика, киноведа, историка кино), фильм также является основным продуктом кинематографа системы деятельности, на который направлена его исследовательская рефлексия (в том числе, возможно, и потому, что фильмы являются центром интереса массового зрителя).

Начиная с Риччото Канудо, одного из первых теоретиков кино, основоположника киноэстетики, и до настоящего времени, ключевой киноведческий взгляд на фильмы связан с их интерпретацией как уникальных форм специфического — кинематографического искусства. Следствием этого является формирование ряда вариативных рамок эстетической рациональности, в которые заключаются фильмы. С образуемым эстетическим «полем» в основном и имеет дело профессиональный исследователь кино, по возможности включая массового зрителя в проблематику эстетического восприятия фильмов.

Не отказывая фильмам в праве на их эстетическую интерпретацию, при выходе на самый общий масштаб по отношению к кинематографу как системе, обнаруживается, что эстетическое восприятие кинокартин является не чем иным, как выражением специфической функции, средством для реализации которой вы-

⁴ Причем под вопросом оказывается само это дисциплинарное единство, распадающееся на обособленные дисциплинарные области — социология кино, психология кино и т. д. — Прим. авт.

ступает кинематографическое произведение. Это прежде всего игровая функция, актуализирующаяся в данном случае в форме его эстетической интерпретации. Но возникает другой вопрос, состоящий в том, что реализация игровой функции в данной форме становится возможной только тогда, когда эта форма так или иначе культивирована. То есть исходным положением здесь является то, что зритель как минимум знаком с определенными правилами этой игры, которые в самом общем масштабе могут быть представлены в виде определенной формы эстетической рациональности.

Таким образом, эстетическая интерпретация фильма является не чем иным, как ответом подготовленного зрителя на одно из функциональных свойств, которое содержится в кинопроизведении⁵.

В то же время эстетическая интерпретация фильма не является единственным выражением игровой функции. В случае просмотра игрового фильма уже только одно отношение зрителя к происходящему на экране как к реальной действительности — также может быть интерпретировано как выражение игровой функции. Не говоря уже о том, что слово «эстетическое» с легкостью заменяется на любое другое — философское, культурологическое, психологическое, междисциплинарное, а также более укрупненное — концептуальное, в границах самих дисциплинарных предметностей (независимо от масштаба и с учетом возникновения целого ряда производных от них форм рациональности). Таким образом, игровое поле интерпретации фильма распадается на целый спектр дискурсивных уровней, на которых конструируемые знания по отношению к фильму являются не знаниевыми моделями, а предметными представлениями. Вполне возможно, что, будучи зафиксированными в форме текстов, растажигованными, эти знания являются так или иначе функциональными в рамках кинематографа системы деятельности.

Поэтому, например, с методологической точки зрения весьма слабыми, неубедительными, хотя и понятными, предстают попытки исследователя кино Дэвида Бордвелла (все чаще цитируемого отечественными киноведами) дистанцироваться от всевозможных, с точки зрения используемых методов — четко артикулируемых предметных подходов (феноменологического, феминистского, марксистского и т. д.), справедливо маркируемых им как интерпретационные с тем, чтобы провозгласить некий методологически независимый подход — «поэтику кино»⁶, которая, впрочем, также обусловлена методами, но в границах иной, чем критикуемые им подходы, рамки рациональности. При этом нас не интересует оценка ни самой этой формы рациональности, ни

тех конкретных методов, которые им используются в ее рамках. Необходимо, однако, отметить, что как только Бордвелл включает в методологию своей «поэтики» элементы когнитивного подхода, то он сам резко ограничивает используемый подход естественно-научной формой рациональности. И главное — не ставя конкретную цель, связанную с условием формирования объективированного знания, он не может полностью абстрагироваться ни от той или иной формы рациональности, ни от избираемых им методов. То есть без специального целеполагания ни одна познавательная стратегия невозможна без искажающей призмы методов.

Функция же у такого рода предметных представлений о фильмах по сути одна, она возможно возникает даже без специального авторского целеполагания: включение зрителя в игру, связанную с тем специфическим дискурсом, чьих рамок придерживается данное предметное, а точнее сказать — *предметно-функциональное представление*.

Что такое кино?

Проблема определения состава системной целостности

Говоря о кинематографе как о сложной системе, имеется в виду, что его целостность состоит не из одного, а из целого ряда взаимосвязанных видов деятельности. В первую очередь это: фильмопроизводство, организация первичного экранного фильмопотребления, внеэкранная реализация фильмов, организация фильмосохранения, организация вторичного экранного фильмопотребления.

Один из основных вопросов, связанных с определением системной целостности кинематографа, заключается в следующем: относить ли к нему такие виды деятельности, как получение и организация знаний о кинематографе, а также деятельность, связанную с ведением образовательных программ?

Имея в виду этот вопрос, в предыдущем пункте мы потому и остановились на подробном описании проблемы масштаба и разборе формирования знаниевых построений в отношении фильма как основного предмета исследовательской рефлексии. Определив предметные представления о фильмах как предметно-функциональные, мы тем самым доказательно включили деятельность по их формированию в системную целостность кинематографа. В то же время остается вопрос, связанный с предметными представлениями об иных частях кинематографа, которые, безусловно, относятся к деятельности по получению и организации знаний о нем. Ответ также может быть связан с решением вопроса о возможности включения в системную целост-

⁵ Например, точно так же хорошее настроение будет являться ответом массового зрителя на развлекательную функцию фильма, а полученное знание — реакцией на функцию познавательную. — Прим. авт.

⁶ Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. 2011/2012, № 100/101. С. 130–131.

ность кинематографа деятельности по ведению образовательных программ.

Профессиональное кинообразование (в той или иной форме, на том или ином уровне) реализует включение обучающегося в определенную деятельность, связанную с кинематографом, в качестве исполнителя той или иной внутрисистемной функции. Если абстрагироваться от реалий определенного времени, которые, отражая конкретную ситуацию, могут быть не типичными, то логичным будет установление взаимообуславливающей связи между кинообразованием и остальными видами деятельности, образующими кинематограф как систему. Через включение в себя не связанных изначально с нею субъектов система репродуцирует профессиональные кадры, которые затем осуществляют ее собственное функционирование. Механизмом этого процесса является кинообразование, которое в качестве инструмента использует в том числе и разнообразные предметные представления о кинематографе.

При отсутствии единой знаниевой модели, которая бы выполняла заместительную функцию в отношении кинематографа, в тех случаях, когда это необходимо, например, в рамках ведения образовательных программ, предметные представления используются в качестве знаний, выполняющих в отношении кинематографа *условно-заместительную функцию*.

Те предметные знания о кинематографе, которые не задействуются в кинообразовании, так или иначе функционально используются в иных видах деятельности в границах кинематографа как системы деятельности. Иначе они не являются функциональными, по крайней мере в рамках рассматриваемой системы. В этом случае, для этой системы, такие предметные представления уничижаются до их формального отсутствия. Ведь в отличие от иных представлений (например, фантазийных), такие представления маркируются как знаниевые только потому, что в них подразумевается наличие определенных знаний в отношении чего-либо. В идеальном случае — заместительного знания (и тогда мы имеем дело со знаниевой моделью), в иных же случаях — предметного знания, обусловленного рядом обстоятельств. При этом функция заместительного знания очевидна и связана она с замещением объекта в ситуациях, когда это необходимо и возможно. Функции же предметных представлений разнообразны (например, функционировать в качестве заместительного знания при его отсутствии или выполнять функцию по проблематизации существующего заместительного знания и т. д.).

Такого рода заключение позволяет сделать вывод относительно не только знаний, связанных с кинематографом, но и вообще любых знаний, находящихся на уровне дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей: предметные представления либо так или иначе функционально задействуются в границах определяемого ими объекта, либо в момент обращения к ним в определенный отрезок времени функционально не используются по целому ряду возможных причин. Таких как:

- а) о них никто, кроме их авторов, не знает;
- б) они менее функциональны по отношению к иным существующим и функционально используемым предметным представлениям;
- в) они являются не доказуемыми вариантами знаниевой модели объекта;
- г) они не имеют к объекту никакого отношения (впрочем, в таком случае под вопросом оказывается сама атрибуция знания как предметного представления относительно данного объекта).

Таким образом, при функциональном использовании предметных знаний в рамках некой системной целостности они должны рассматриваться как составные части специфического элемента, входящего в данную целостность (в рассматриваемом случае как продукт деятельности по получению и организации знаний, связанных с кинематографом).

Формулируя промежуточные выводы, необходимо зафиксировать три важных аспекта.

Первый аспект. Совокупность предметных представлений, так или иначе функционально используемых в границах видов деятельности, входящих в системную целостность кинематографа, включается в качестве продукта в состав деятельности по получению и организации знаний, связанных с кинематографом.

Второй аспект. Деятельность по получению и организации знаний, связанных с кинематографом, а также деятельность по ведению образовательных программ интегрируются в системную целостность кинематографа.

Третий аспект. Такое включение вменяет теории кино необходимость формировать теоретическое знание по отношению и к этим видам деятельности.

Системное кинознание

Несмотря на тотальную предметность наличествующего знания в отношении кинематографа, предполагая принципиальную возможность создания знаниевого заместителя в его отношении, в ряде работ⁷ предпринималась попытка формирования такой

⁷ Штейн С. Допарадигмальная кинонаука и предпосылки к научной революции. Системное кинознание // Менеджер. Кино. 2010. № 7. С. 54–63; Штейн С.Ю. Кинематограф — методология — познание // Артикульт. 2012. № 4 (8). С. 1–19; Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 95–115.

исходной познавательной ситуации, в которой продуцирование заместительного знания стало бы возможным. В результате использования системного подхода — системодетельностного подхода Г.П. Щедровицкого и метода полиразмерного теоретического моделирования — были сформулированы принципы системного кинознания как науки о кинематографе, рассматриваемого как система деятельности, которая сама была выведена из этой системы.

Продуктом такой науки является методологическая парадигма в отношении кинематографа, включающая в себя знаниевую модель объекта (совокупность знаний, доступных для объективации), предметно-функциональный элемент, входящий в структурную целостность этой модели (организованная совокупность отрефлектированных предметных представлений об объекте), а также механизм перманентной рефлексии, связанный с рефлексивным включением любого нового или ранее не отрефлектированного знания как части знаниевой модели (при условии заместительного характера содержащегося в нем знания и его отсутствия в наличествующей модели) или же — в том или ином качестве в предметно-функциональный элемент (в связи с выявленной предметностью данного знаниевого представления).

В процессе создания принципов метапарадигмальной науки о кино предполагалось, что, будучи сформированной, она может и должна заменить существующую внутрисистемную деятельность по получению и организации знаний, связанных с кинематографом. Однако оказалось, что системное кинознание не может заменить собой деятельность по получению и организации знаний о кинематографе, являющуюся структурным элементом кинематографа системы деятельности. Однако следует учитывать, что в случае формирования системного кинознания, оно должно содержать в себе знание об этой деятельности (равно как и об остальных видах деятельности в рамках кинематографа системы деятельности) в форме их заместительной модели.

Основная причина состоит в том, что системное кинознание не содержит в себе (и содержать не может!) механизма формирования предметных знаний. Такого рода знания возникают исключительно в рамках внутрисистемной деятельности по получению и организации знаний о кинематографе, которая, во-первых, является деятельностью не нормированной, а, во-вторых, — зависящей как от индивидуальной исследовательской рефлексии, так и от тех внутрисистемных видов деятельности, в рамках которых явно или скрыто и формируются запросы на функциональные предметные представления.

Кроме того, функциональное внутрисистемное использование системного кинознания, требует его адаптации. В результате, то что является безусловным достоинством системного кинознания, прежде всего целостность знаниевой модели кинематографа, единый методологический инструментарий и метаязык знаниевых построений деконструируется до непоправимого уничтожения.

Не отказываясь от дальнейшей работы по формированию методологической парадигмы в отношении кинематографа, можно сформировать непротиворечивую по отношению к системному кинознанию, но возможно более функциональную и продуктивную познавательную ситуацию. Отказываясь от цели, связанной с конструированием целостного знания в отношении кинематографа, исследовательский фокус переносится на предметные представления: выявление механизмов их формирования, организацию и представление получаемого знания о них в единой понятийной форме (что, например, является чрезвычайно важным для функционального ведения образовательных программ, связанных с кинематографом). Однако реализация такой познавательной ситуации требует кардинально изменить вектор исследовательской работы с метапарадигмального на методологический. ■

(Окончание статьи в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА

1. Бордвелл Д. Поэтика кино / пер. с англ. Л. Мезеновой // Киноведческие записки. 2011/2012. № 100/101. — С. 130–184.
2. Кун Т. Структура научных революций. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 605 с.
3. Штейн С. Допарадигмальная кинонаука и предпосылки к научной революции. Системное кинознание // Менеджер. Кино. — 2010, № 7. — С. 54–63.
4. Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание // Артикульт. — 2012, № 4 (8). — С. 1–19.
5. Штейн С. Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. — 2013, № 2 (10). — С. 95–115.

REFERENCES

1. Bordwell D. Poetics of Cinema [Poetics of Cinema] / per. s angl. L. Mezenovoj // Kinovedcheskie zapiski. 2011/2012. № 100/101. — P. 130–184.
2. Kuhn T. Struktura naučnyx revolyucij [The Structure of Scientific Revolutions]. — M.: ООО «Izdatel'stvo AST», 2003. — 605 p.
3. Schtein S. Doparadigmal'naya kinonauka i predposylki k naučnoj revolyucii. Sistemnoe kinoznanie [Pre-paradigmatic cinemascience and prerequisites to scientific revolution. System cinemaknowledge] // Menedzher. Kino. — 2010, № 7. — P. 54–63.
4. Schtein S. Yu. Kinematograf — metodologiya — poznanie [Cinema — methodology — knowledge] // Artikul't. — 2012, № 4 (8). — P. 1–19.
5. Schtein S. Yu. Ontologiya kino i problematizaciya klyuchevyx voprosov teoreticheskogo kinovedeniya [Ontology of cinema and problematization of key questions of the theoretical cinema studies] // Artikul't. — 2013, № 2 (10). — P. 95–115.

From Theory to Methodology of Cinema

Sergey Schtein

PhD (Art), assistant professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article aims at justification and description of transcendence from the object-oriented and conceptual-oriented theorizing in cinema studies resulting in the existing fragmentary theory of the cinema to the special methodological development as a framework of problematization of the existing knowledge-modified representations, for their de-objectivation, rationing and arranging according to the program of the cinema ontology, understood as a main constructive element of the cinema considered as system-of-activities.

The author analyzes "turn" from classic to specific methodological work connected with transition from an activity problematization to problematization of object representations concerning cinema, replacement of a reflexive stage — process of a de-objectivation of problematization, and a stage of promotion of methodical provisions — rationing the de-objectivation knowledge.

As one of initial conditions of the special methodological activity developed in article the notion of *norm* is defined in work of the methodologist of cinema, connected with the fact, that the objectified parts of knowledge of a cinema received by it, have to be in relation to ontology of cinema to the scalable derivative expressed in the logical, structural and conceptual key set by theoretical model of ontology cinema.

This condition does the received constructions within the described methodological work functionally jointed with each other without carrying out additional methodological work. Thus, methodology of cinema described in article as a specific form of activity, first, is the effective tool for work with any sort as object representations of a cinema, and, secondly, the subject independent mechanism forming the objectified film theory. That ushers in essentially new stage in development of cinema studies.

Summing up, personality of the new specific subject of cinema studies, that is the *methodologist of cinema*, intended to carry out this methodological work, is described. The functions of the methodologist in its framework are limited not only by its own strict norms, but also by a number of the ethical principles allowing it, being in an activity cinema system, to abstract from the situation and prevent from becoming a part of the system.

KEY WORDS: methodology of cinema, ontology of cinema, film theory, cinema science, methodologist of cinema, system cinema knowledge



Первые на Венере. Космические путешествия в отечественном кино 1930–1960-х годов

Н.Ю. Спутницкая

кандидат искусствоведения

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

Цель статьи — ввести в научный оборот ранее неизвестные архивные документы и экспериментальные съемки, представить историкам новый фактографический материал по теме научно-фантастического кино. При обращении к опыту режиссеров, чьи работы не нашли достаточного отклика в отечественной кинонауке, выдвигается гипотеза на основе обширного архивного материала о том, что первый в мировом кино фильм о покорении Венеры был задуман и частично снят в России во второй половине 1930-х годов. Материалы статьи призваны изменить существующие представления о развитии научно-фантастического жанра в мировом кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

научная
фантастика
в кино, Птушко,
Клушанцев,
комбинированные
съемки

В разгар «оттепели» — «покорение Венеры» в советском кино

Развитие отечественного научно-фантастического кино в 1960-е годы в постсоветских исследованиях российского кино справедливо связывают с именем П. Клушанцева. Именно его фильмы, детально воспроизводящие путешествия по Вселенной, соответствовали общемировым критериям жанра: сочетание художественных задач с научно-просветительскими, показ возможностей человеческого разума с акцентом на изобретение или открытие.

Все работы в области экранизаций космических путешествий, поставленные в СССР до Клушанцева, принято описывать как единичные попытки приспособить тему к социально-политическим и культурным реалиям. К середине 1950-х на фоне развития научных знаний тема космических путешествий в игровом кино обретает невиданный интерес во всем мире. «В яркой образной форме бороться за естественно-научное атеистическое мирозерцание»¹ — таков лозунг советских авторов. Кроме того, стимулирует интерес к жанру развитие технологий широкоэкранный и панорамного кино. Так архивы сохранили сценарий А. Довженко

¹ РГАЛИ. Ф. 2453 оп 3. Ед. хр. 1507. Л. 20.