Литература двух Америк. 2025. № 19.

*Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245
https://elibrary.ru/ERBGPP
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Нина МОРОЗ

# ЯДЕРНАЯ ЗИМА ТРЕВОГИ НАШЕЙ: АНИМАЦИОННЫЕ АДАПТАЦИИ АМЕРИКАНСКОЙ ФАНТАСТИКИ В СССР 1980-х ГОДОВ

***Аннотация:*** Статья посвящена анализу трех советских анимационных фильмов середины 1980-х гг., снятых по мотивам американской научной фантастики: «Будет ласковый дождь» (Р. Брэдбери / реж. Н. Туляходжаев, 1984), «Контракт» (Р. Силверберг / реж. В. Тарасов, 1985) и «Сражение» (С. Кинг / реж. М. Титов, 1986). Эти фильмы представляют особый интерес как редкие примеры обращения к западной фантастике в позднесоветский период и рассматриваются как уникальный материал для изучения феномена «воображаемого Запада» в советской культуре. Статус анимации как «несерьезного», «детского» искусства создавал особые условия для творчества. Советская анимация находилась под менее пристальным вниманием цензуры, что позволяло режиссерам использовать сюжеты и приемы, которые были бы невозможны в игровом кино. Все три фильма, несмотря на стилистические различия, демонстрируют сходные идеологические трансформации оригинальных сюжетов. В каждую из адаптаций вводится тема ядерного апокалипсиса, зачастую отсутствующая или второстепенная в первоисточниках. Исследование позволило выявить ключевые парадоксы адаптаций. Фильм Н. Туляходжаева, с одной стороны, следует привычной советской «миролюбивой» риторике, обличая американский милитаризм, с другой — передает универсальный страх перед ядерной катастрофой и тотальным контролем, порождая идеологически двусмысленное высказывание. Фильмы В. Тарасова и М. Титова, казалось бы, также следуют официальной риторике, представляя «воображаемый Запад» как порочную цивилизацию, обреченную на самоуничтожение из-за собственного милитаризма и потребительства. В то же время они эстетически осваивают «запретный» западный мир: их визуальная эстетика активно заимствует элементы западной культуры, от психоделики «Желтой подводной лодки» и стилистики американских комиксов до приемов голливудского остросюжетного кино.

***Ключевые слова:*** литература США, советский кинематограф, научная фантастика, киноадаптации, анимация, «воображаемый Запад», советская культура, холодная война.

***Информация об авторе***: Нина Анатольевна Мороз, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-0365-0486. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com.

***Для цитирования:*** *Мороз Н.А.* Ядерная зима тревоги нашей: анимационные адаптации американской фантастики в СССР 1980-х годов // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 224–245. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245

Литература двух Америк. 2025. № 19.

*Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245
https://elibrary.ru/ERBGPP
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Nina MOROZ

# THE NUCLEAR WINTER OF OUR DISCONTENT: SOVIET ANIMATED ADAPTATIONS OF AMERICAN SCIENCE FICTION IN THE 1980S

***Abstract:*** The article examines three mid-1980s Soviet animated films, based on American science fiction short stories: "There Will Come Soft Rains" (Ray Bradbury, dir. by Nazim Tulyakhodzhaev, 1984), "Contract" (Robert Silverberg, dir. by Vladimir Tarasov, 1985), and "Battle" (Stephen King, dir. Mikhail Titov, 1986). These films are of particular interest as rare adaptations of Western sci-fi in the late USSR. They serve as unique material for exploring the phenomenon of the "Imagined West" in Soviet culture. The status of animation as a "non-serious," children's medium provided specific conditions for creativity. Soviet animation faced less stringent censorship, which allowed directors to employ plots and techniques that were not permissible in live-action films. Despite their stylistic differences, all three films show similar ideological transformations of the source material. Each of these adaptations introduces the theme of nuclear apocalypse, which is often absent or marginal in the original stories. The study revealed the key paradoxes of the adaptations. Tulyakhodzhaev's film, on the one hand, follows the conventional Soviet "peace-loving" rhetoric by condemning American militarism. On the other hand, it conveys a universal fear of nuclear catastrophe and total control, resulting in an ideologically ambiguous statement. The films by Tarasov and Titov appear to follow the official rhetoric, portraying the "imagined West" as a corrupt civilization destined for self-annihilation through its inherent militarism and consumerist culture. At the same time, they aesthetically appropriate the "forbidden" Western world: their visual style incorporates elements of Western culture, from the psychedelia of "Yellow Submarine" and the aesthetic of American comic books to the tropes of Hollywood action films.

***Keywords:*** American literature, Soviet films, science fiction, cinematic adaptations, animation, Cold war, Soviet culture, Imagined West.

***Information about the author***: Nina A. Moroz, PhD in Philology, Assistant Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-0365-0486. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com.

***For citation***: Moroz, Nina. "The Nuclear Winter of Our Discontent: Soviet Animated Adaptations of American Science Fiction in the 1980s." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 224–245. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245

При всем интересе советского читателя 1960–1980-х гг. к американской научной фантастике, ее киноадаптации в позднем СССР крайне редки. В статье мы рассматриваем три таких адаптации, созданные на трех разных советских студиях в короткий период 1984–1986 гг., накануне и в самом начале перестройки, на закате холодной войны. Примечательно, что все они сняты в технике рисованной анимации и адресованы взрослой аудитории. На наш взгляд, их изучение позволяет глубже понять феномен «воображаемого Запада» (термин американского социолога Алексея Юрчака) [Юрчак 2016: 319] и обнаружить парадоксы его репрезентации.

«В процентном отношении адаптации 1960–1970-х гг. составляют мизерную долю от общего объема кинопродукции» [Немец-Игнашева 2022: 173]. Экранизации литературы США и в это время, и в последнее советское десятилетие составляли малую часть этого небольшого количества фильмов. В 1970–1980-е гг. в СССР, чаще на студиях балтийских республик, выходили отдельные фильмы по американской классике для взрослой и подростковой аудиторий (XX в. был представлен прежде всего остросоциальными и политическими сюжетами): «Смок и Малыш» (Р. Вабалас, 1975), «Рафферти» (С. Аранович, 1980, по одноименному роману Лайонела Уайта), «Американская трагедия» (М. Гедрис, 1981), «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» (С. Говорухин, 1981), «Трест, который лопнул» (А. Павловский, 1982), «Богач, бедняк…» (А. Жебрюнас, 1982), «Зверобой» (А. Ростоцкий, 1990) и др. Фантастическая тема в советском кино развивалась в основном на советском же литературном материале — от «Аэлиты» (1924) Я. Протазанова до адаптаций романов и повестей Кира Булычева в 1980-е: «Через тернии к звездам» (Р. Викторов, 1981), «Гостья из будущего» (П. Арсенов, 1985). Особняком стоят адаптации романов С. Лема и братьев Стругацких, созданные А. Тарковским, — «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979).

Обращение советских режиссеров анимации к американской научной фантастике в 1980-е гг. было обусловлено особенностями этого медиума и его местом в иерархии советского киноискусства. «Язык анимации физически основывается на возможности изобретать, рисовать, лепить, сотворять ту реальность, которая становится объектом съемок», — отмечает в беседе с Ханнесом Роллом один из ведущих европейских историков анимации Джанальберто Бендацци [Rall 2020: 18]. Искусствовед Пол Уэллс утверждает, что анимация прямо нацелена на «создание мета-реальности» и воплощает «аль-

тернативную версию материального бытия, в котором повествование создается при помощи сконструированных объектов и среды» [Wells 1998: 90].

При этом в СССР анимация долгое время считалась «несерьезным» искусством, ориентированным скорее на младшую аудиторию; это обстоятельство определяло сложную конфигурацию отношений между художниками и властью и, кроме прочего, позволяло цензорам пропускать темы и сюжеты, которые не прошли бы в игровом кино. Режиссер Владимир Тарасов рассказывал в интервью:

> В те времена, когда я начинал снимать мультфильмы, фантастика была отдушиной в нашем творчестве — можно было делать то, что не проходило в других жанрах и направлениях, работать смелее, придумывать какие-то неожиданные ситуации, брать цитаты из других фильмов[1].

Историк советской анимации Г. Бородин указывает, что в 1960-е гг. для анимации «доступ был ограничен лишь в некоторые краеугольные для советского искусства “запретные зоны”», в том числе не поощрялось, например, «привнесение некоторых элементов западной культуры» [Бородин 2022: 412]. Правда, эти «запретные зоны» иногда оказывались шире, чем можно было ожидать. Первая советская адаптация американского научно-фантастического рассказа должна была выйти как раз в конце 1960-х. В архиве «Союзмультфильма» сохранился литературный сценарий Б. Медового «Тот, который хотел летать»[2] по мотивам рассказа Р. Брэдбери «Дядюшка Эйнар» и стенограмма заседания художественного совета, на котором обсуждался сценарий[3]. Фильм должен был снимать Андрей Хржановский, будущий классик «взрослой» авторской анимации. Проект был свернут, поскольку Хржановский попал в опалу и был спешно призван в армию из-за своего предыдущего фильма «Стеклянная гармоника» (1968), в котором власти углядели политические намеки, показавшиеся особенно неуместными в момент советского вторжения в Чехословакию. Так появление адаптаций американской фантастики было отсрочено

[1] *Тарасов В.* «Анимация» от слова «душа» [Электронный ресурс] / беседовал А. Щербак-Жуков. // Аниматор.ру: сайт об анимации в России и не только. http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=150.

[2] РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 723.

[3] РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 95.

еще на полтора десятилетия. В 1970–1980-е гг. В. Тарасов, интервью которого мы цитировали выше, создает несколько анимационных фильмов на фантастические сюжеты по оригинальным сценариям, однако получает разрешение на адаптацию американского автора только в 1985 г.

Мы рассмотрим три десятиминутные анимационные адаптации, снятые в середине 1980-х гг. тремя студиями — московской и двумя республиканскими: «Будет ласковый дождь» (по рассказу Р. Брэдбери, реж. Назим Туляходжаев, «Узбекфильм», 1984), «Контракт» (по рассказу Р. Силверберга, реж. Владимир Тарасов, «Союзмультфильм», 1985) и «Сражение» (по рассказу С. Кинга, реж. Михаил Титов, «Киевнаучфильм», 1986). При всех стилистических различиях, можно отметить сходство в технике (рисованная анимация) и режиссерских стратегиях. Все три сценария написаны на основе русских переводов, которые выходили в СССР в 1960–1980-е. Два из трех рассказов созданы в 1950-е, что отражает общую тенденцию «запаздывающих» переводов: почти две трети публикаций в советской журнальной периодике этого времени, уделявшей большое внимание американской фантастике, «составляли рассказы, опубликованные в США в 1950-е годы» [Мороз 2022: 51].

Как указывает Д. Немец-Игнашева, «паттерны производства киноадаптаций литературных произведений в СССР отражали политическую реальность» [Немец-Игнашева 2022: 173]. Безусловно, это правило распространялось и на анимацию. А.Г. Колесникова, изучавшая репрезентации холодной войны в игровом кино, обнаруживает в советской кинопродукции рубежа 1970–80-х гг. отражения внешнеполитической напряженности: «фантом войны обретает вполне реальные черты»; «зритель видит войну, которой еще нет в реальности» [Колесникова 2021: 2509]. Во всех трех анимационных адаптациях, созданных на закате холодной войны, присутствует тема ядерного апокалипсиса — даже в тех случаях, если ее вовсе нет в рассказах или она находится на периферии. Во всех случаях «неправедный» западный мир или его представители сами становятся причиной собственной гибели. При этом образ Запада не сводится к идеологическим клише холодной войны и вызывает у советского зрителя сложный комплекс чувств: от страха до горячего интереса.

## «Будет ласковый дождь»

Первая в СССР адаптация Р. Брэдбери была снята по рассказу «Будет ласковый дождь» (“There Will Come Soft Rains”) в 1984 г., на последнем пике холодной войны. Это единственный из четырех рассказов, послуживших материалом для рассматриваемых адаптаций, в котором ядерная катастрофа не только непосредственно упоминается, но и играет важнейшую роль в сюжете.

Рассказ был опубликован в США 6 мая 1950 г. в журнале *Collier's* и впоследствии вошел в «Марсианские хроники». Несмотря на постапокалиптический пафос, как и в большинстве своих рассказов, созданных в начале 1950-х, Брэдбери не описывает военные события, не комментирует причины войны и вину сторон. В новелле «Завтра конец света» (“The Last Night of the World”, 1951) есть лишь намек на противостояние США и СССР: бомбардировщики полетят через океан навстречу друг другу и не достигнут противоположного берега (“There are bombers on their schedules both ways across the ocean tonight that'll never see land”)[4].

В сборнике эссе 1962 г. «Сущность писательского труда» (*The Essence of Creative Writing*) Брэдбери указывает, что при работе над рассказом он попытался создать персонажа, который бы выразил основную идею стихотворения Сары Тиздейл[5], давшего название произведению, “a character to personify that idea”.[6] Этот «персонаж» — опустевший семейный дом, образ, отсылающий к традиционной готической топике и творчеству Эдгара По, которого так ценил Брэдбери. Дом семьи Маклелланов (эта фамилия появится в романе «451 по Фаренгейту») — единственное здание, уцелевшее в опустевшем городе, который по ночам испускает радиоактивное свечение. Благодаря автономной интеллектуальной системе управления дом продолжает поддерживать иллюзию мирной жизни, хотя обитатели его погибли. Трагическая случайность приводит к пожару, и дом тоже гибнет, несмотря на работу механизмов пожаротушения. Дом

[4] Bradbury, Ray. *The Illustrated Man*. New York: Morrow, 2001: 115.

[5] Одно из самых известных (во многом благодаря Брэдбери) стихотворений Сары Тиздейл, вошедшее в сборник 1920 г. “Flame and Shadow”, посвящено Первой мировой войне. Единственное упоминание войны в рассказе содержится именно в тексте стихотворения.

[6] Bradbury, Ray. *The Essence of Creative Writing.* San Antonio, TX: San Antonio Public Library, 1962: 6.

наделен антропоморфными характеристиками и представляет собой как бы коллективное тело Маклелланов.

Рассказ был впервые опубликован в СССР в 1964 г. в составе сборника научной фантастики «Новая сигнальная»[7] (перевод Льва Жданова). Брэдбери был в этом собрании единственным американцем среди советских авторов (А. и Б. Стругацкие, Север Гансовский, Илья Варшавский и др.). В предисловии к персональному сборнику рассказов Брэдбери, выпущенному издательством «Знание» через год, в 1964-м, К. Андреев подчеркивал нонконформизм Брэдбери как художника, живущего в капиталистическом мир, и «прогрессивный» характер его творчества:

> Его называют «надеждой и славой Америки», и в то же время фашистские организации посылают ему анонимные смертные приговоры с угрозами привести их в исполнение, если он не изменит своей общественной позиции. Что ж, в этом нет ничего удивительного: он живет в мире, раздираемом противоречиями[8].

Примечательно, что анимационный фильм по мотивам рассказа был создан 20 лет спустя не в Москве, а на одной из республиканских студий — «Узбекфильм». Режиссер Назим Туляходжаев в интервью 2018 г. вспоминал свой давний интерес к Брэдбери:

> Мне Брэдбери нравился еще с институтских времен, но поставить его в брежневские времена было нереально. Если в России время от времени делали фильмы и спектакли по «капиталистическим» авторам, то нашему «Узбекфильму» на это рассчитывать не приходилось. В основном мы снимали сугубо национальные картины на сугубо национальные сказочные темы[9].

По словам режиссера, разрешение снимать «Будет ласковый дождь» было получено в 1983 г. неожиданно для него и стало ре-

---

[7] *Бредбери Р.* Будет ласковый дождь // Новая сигнальная / сост. К. Андреев. М.: Знание, 1963. С. 235–241.

[8] *Андреев К.* Предисловие // Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1964. С. 5–6.

[9] Фантастика по-узбекски: как Рэй Брэдбери оказался в Ташкенте [Электронный ресурс] // Sputnik Узбекистан. 23.09.2018. https://uz.sputniknews.ru/20180923/Fantastika-po-uzbekski-kak-Rey-Bredberi-okazalsya-v-Tashkente-9507141.html.

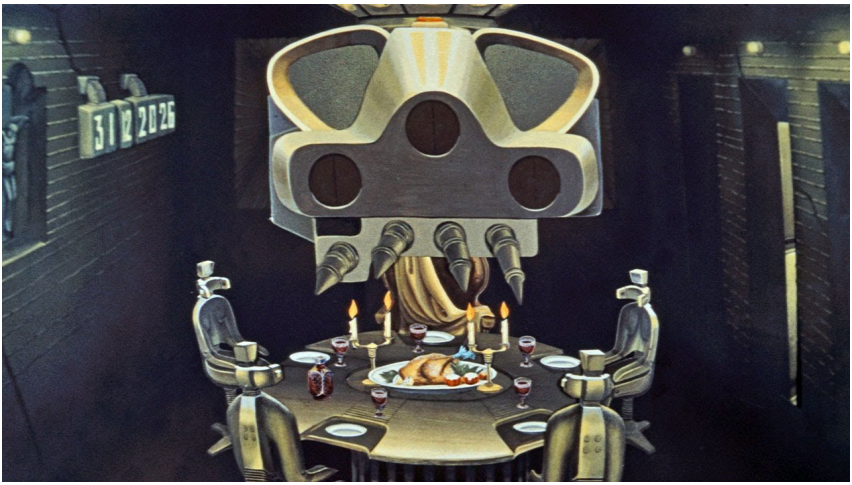
зультатом «юношеского нахальства» (Туляходжаеву в это время было немного за 30). В 1987 г. Туляходжаев снимет игровой фильм «Вельд» по мотивам нескольких рассказов Брэдбери, но он окажется очень неудачным в техническом отношении. Тем важнее, что на качестве анимации низкие бюджеты студии сказывались не столь драматически.

Платой за возможность снять Брэдбери оказался привычный для советского кино компромисс. Действительно, фильм Туляходжаева отталкивается от официальной советской «миролюбивой» риторики холодной войны, обличавшей милитаризм США. В изображение обобщенного мрачного дома будущего, порождения машинной цивилизации, вкраплены визуальные и звуковые детали-маркеры, которые должны были напомнить зрителю, где именно разворачивается трагедия[10]. Это гимн США, который играет музыкальная шкатулка в честь Нового года, и индейка с американским флажком (которую, как известно, традиционно подают на День Благодарения, а не на Новый год). Дважды звучит «американская музыка» — джазовая композиция в исполнении Фрэнка Синатры “The Moon Was Yellow”. Фильм Туляходжаева колеблется между антиамериканским высказыванием и притчей о соблазне, склоняясь в сторону последнего.

Создатели фильма уходят от центрального готического образа Брэдбери: антропоморфный дом заменяет исполинская механическая змея, привычное воплощение искусителя, который подчинил и погубил человеческую цивилизацию. В начальной сцене закладывается ключевая метафора фильма — образ пустой оболочки: робот готовит завтрак, разбивая яйцо. В дальнейшем эта метафора находит воплощение в целой системе визуальных повторов: яичная скорлупа, пустые кровати, скафандры, висящие в шкафу, выбитые стекла. Только на пятой минуте, ровно в середине 10-минутного фильма, впервые дан общий план города. В его центре — опустевший дом, подобный скорлупе. Если у Брэдбери события происходят в августе, то Туляходжаев перемещает действие в новогодний вечер, 31 декабря 2026 г.: праздник, традиционно ассоциирующийся с обновлением, оборачивается метафорой смерти прежнего мира.

Назим Туляходжаев и художник-постановщик фильма Сергей Алибеков продолжают визуальную игру с традиционными хри-

[10] Примечательно, что в рецензии на фильм Туляходжаева в журнале «Искусство кино» на первый план выдвигается именно этот образ «бездушной машинной цивилизации». См.: [Вартанов 1985: 71].




Кадр из фильма «Будет ласковый дождь» (реж. Н. Туляходжаев, художник-постановщик С. Алибеков)

стианскими образами: разрушение дома начинается с погони змея за влетевшей в окно птицей (то ли чайкой, то ли голубем). В определенный момент птица даже садится на Распятие, висящее на стене, которое змей безжалостно протыкает клыками. Сцена отсылает также к иконным изображениям Сошествия Святого Духа и Тайной вечери, только за круглым столом нет людей, а вертикаль задана образом змея-робота.

Преследуя птицу, робот разрушает дом. Вместо нарисованного взрыва появляются документальные кадры испытаний ядерного оружия, вырастает ядерный гриб. Частный акт разрушения обретает масштаб вселенской трагедии. Взрыв — не причина, а финальный символ уже свершившегося апокалипсиса. Мир американцев погиб не в результате противостояния двух сверхдержав, но потому что неминуемо шел к самоуничтожению. Фигура робота-змея, таким образом, служит ретроспективной метафорой, визуализирующей порок, который скрывался в основании этого мира. Звучащее в финале стихотворение Сары Тиздейл с его образом «ласкового дождя» вступает в прямое противоречие с изображенной катастрофой. Мир сожжен дотла, дождь невозможен, когда идет снег ядерной зимы.

Впрочем, в образе катастрофы, представленном в фильме Туляходжаева, очевидно, содержится не только обличение «порока» с позиции «праведности», но и мощный эмоциональный подтекст,

идеологически гораздо более сомнительный. Это и страх перед собственным уничтожением в итоге противостояния, которое не названо. И те чувства, которые должен был вызывать образ механического змея — олицетворяющего паноптический контроль, регулирующего повседневный распорядок и распределяющего материальные блага.

## «Контракт»

Рассказ Роберта Силверберга (Robert Silverberg, p. 1935), в будущем неоднократного обладателя премий «Небьюла» и «Хьюго», «Магазин компании» (“Company Store”), был опубликован в антологии *Star Science Fiction Stories* в 1959 г. С 1971 по 1989 гг. в советской периодике вышли 15 рассказов Силверберга, несколько были включены в антологии зарубежной фантастики. Из многочисленных романов к концу советской эпохи были переведены только два, оба в перестройку — «Захватчики с Земли» (“Invaders from Earth”, 1958, рус. пер. 1987) и «Человек в лабиринте» (“The Man in the Maze”, 1968, рус. пер. 1990). В январском номере журнала «Юный техник» рассказ “Company Store” был опубликован под названием «Честный контракт» в переводе В. Вебера. Текст был сокращен приблизительно на треть. Именно эта журнальная публикация рассказа послужила основой сценария анимационного фильма Владимира Тарасова «Контракт», который был снят в 1985 г. на киностудии «Союзмультфильм».

Сюжет рассказа представляет собой цепочку неразрешимых, на первый взгляд, проблемных ситуаций. В отличие от рассказа Брэдбери, здесь отсутствуют военные и апокалиптические мотивы, в центре сюжета находится обыденная хитрость. Колонист Уингерт, отправляясь исследовать новую планету, заключает с Компанией договор о поставках всего необходимого при помощи передатчика материи. Однако бритвенные принадлежности, которые он заказал, Компания не считает предметом первой необходимости и требует большую сумму за пересылку. Уингерт отказывается платить, вступает в острый конфликт с Компанией. Параллельно Уингерту досаждает агрессивной рекламой своих товаров робот-торговец, который не принадлежит Компании. Когда Уингерт отказывается, сославшись на отсутствие денег, робот угрожает ему убийством. Затем следует двойное взаимное разрешение конфликтов: Уингерт просит Компанию прислать ему денег, так как в ситуации смертельной опасности

они являются предметом первой необходимости. А робота уговаривает не убивать его, сославшись на то, что научит его обращению с клиентами и правилам эффективной торговли.

В переводе В. Вебера сокращены отдельные детали, и даже целые эпизоды — например, описания инопланетных пейзажей, напоминающих Землю. Есть искажающие сокращения; так, реплики представителя Компании за счет сокращений становятся отрывистыми, он гораздо быстрее начинает давить на Уингерта. Наконец, изменение названия на «Честный контракт» усиливает иронию: очевидно, контракт принципиально не-честный.

Режиссер Владимир Тарасов и сценарист Виктор Славкин в своей адаптации усиливают идею несправедливости и мотив соблазна: колонист явно попадает в ловушку, расставленную алчной Компанией, у которой появляется говорящее название «Сезам». Образ Компании визуально контрастирует с пустыми пространствами планеты и простым костюмом колониста. Представитель Компании появляется на экране на фоне бархатного занавеса и переливающихся гирлянд, а не в помещении конторы, как это происходит в рассказе. Он имеет подчеркнуто глянцевый облик крупье или актера театра варьете и визуально кодируется как «чужой» через набор экзотических «западных» атрибутов (смокинг, эспаньолка, монокль). Инаковость усиливается его поведением — небрежными репликами и откровенной насмешкой над клиентом, дополняющими образ циничного агента враждебной системы. Инфернальный облик представителя Компании получает свое логическое завершение в демонстрации контракта: рукописный текст на большом листе с красной печатью вызывает ассоциации с продажей души. В анимационном фильме Тарасова «Вперед, время!» (1977) уже была сделана попытка поместить идеологический конфликт в фантастические космические декорации: звездолет «Владимир Маяковский» обнаруживает в космосе и истребляет «болезнь мещанства», изгнанную с Земли. «Контракт» продолжает эту линию.

В отличие от инфернального представителя Компании, робот характеризуется подчеркнутой невинностью: «юный» высокий голос, детская непосредственность в поведении и «игрушечная» эстетика облика. Если в рассказе робот и Компания одинаково жестоки с Уингертом, то в фильме поведение робота изменено и нарушает симметрию сюжета. Точнее, порождает альтернативную симметричную конструкцию и вводит темы, которых в рассказе Силверберга не было: робот отдает колонисту товар бесплатно и вступает в кон-



Эскиз плаката и кадры из фильма «Контракт» (реж. В. Тарасов, художник-постановщик Н. Кошкин)

фликт с собственным хозяином. Тот, в свою очередь, начинает военное противостояние с Компанией «Сезам», которое быстро приводит к обмену ядерными ударами. Взрыв, карающий порочных «хозяев», оставляет колониста и робота в одиночестве на холодной планете, под падающим снегом ядерной зимы.

Как и в адаптации рассказа Брэдбери, в «Контракте» показана катастрофа самоуничтожения «воображаемого Запада». В обоих случаях ядерный взрыв представлен как сила, разрушающая оболочку-скорлупу прогнившего мира (в «Контракте» буквально осыпается небесная твердь), а итогом становится ядерная зима, знаменующая гибель прежней несправедливой реальности. Правда, в фильме Тарасова финал не столь трагичен, зато имеет дидактический оттенок: за отказ от соблазнов вещного мира роботу и колонисту даруется невинное счастье дружбы, хотя бы и в постапокалиптическом мире.

Тем интереснее, что в своей визуальной и музыкальной стилистике фильм Тарасова ориентирован на западные образцы. Ху-

дожник-постановщик «Контракта» — Николай Кошкин, сделавший в тандеме с Тарасовым несколько анимационных фильмов. Благодаря работе на студии и личным связям, Кошкин был хорошо знаком с зарубежной анимацией, западными комиксами и книжной иллюстрацией, которые рядовому советскому гражданину были почти не доступны. Образ колониста Уингерта обнаруживает сходство с супергероями из американских комиксов 1970–1980-х гг. и опирается на разнообразные анимационные прототипы. Процитируем интервью Николая Кошкина 1987 г.[11]:

> Мне приходилось видеть немало американских, японских полнометражных мультфильмов. Среди них попадались удачные: например, «Желтая подводная лодка» с «Битлз» или «Вечное движение», «Лед и пламя»[12] американского режиссера Ральфа Бакши. Запомнилась еще японская лента «Экспресс-999»[13].

Фильмы Бакши, ориентированные на взрослую и молодежную аудиторию, содержавшие острые политические намеки и эротические сцены, в СССР не демонстрировались. А вот влияние фильма Джорджа Даннинга «Желтая подводная лодка» (“Yellow Submarine”, 1968) в анимации Кошкина и его коллег было вполне опознаваемым и для любителей. Демонстрация фильма в 1975 г. в Москве и Таллине на Неделе британского кино вызвала огромный зрительский энтузиазм и произвела большое впечатление на советских режиссеров и художников-мультипликаторов. «Контакт», самый известный фантастический фильм Тарасова и Кошкина, снятый по оригинальному сценарию Александра Костинского, содержит отсылки к «Желтой подводной лодке». Кадры из фильма Даннинга прямо процитированы Кошкиным в фильме «Зеркало времени» (1976). Благодаря «Желтой подводной лодке», в советской анимации стали возможны «психоделическая стилистика» и параллели с поп-артом и оп-артом, которые могли провокативно комбинироваться с упрощенной «антикапиталлистической» дидактикой сюжета.

---

[11] «Это динамика, это трюк, это выдумка на каждом шагу...» [беседу вел Р. Арбитман] // Заря молодежи. 1987. 28 ноября. С. 9.

[12] Имеются в виду полнометражные фильмы Ралфа Бакши (Ralph Bakshi) “Heavy Traffic” (1973) и “Fire and Ice” (1983).

[13] Вероятно, «Галактический экспресс-999» (“Galaxy Express 999”), полнометражный аниме-фильм японского режиссера Ринтаро (1979).

Другой очевидный стилистический ориентир Кошкина — так называемая «резиновая анимация» (rubber hose animation), позволяющая «увеличить выразительность тела и преодолеть физические ограничения» [Bendazzi 2016: 124], отсылка к «золотому веку» американских анимационных студий 1930-х. Гипертрофированная гибкость конечностей робота в финальном танце — дань этой традиции. Кстати, танцует он под джазовую композицию “I Can’t Give You Anything But Love, Baby”[14], созданную в конце 1920-х и записанную в 1957 г. Эллой Фитцжералд (исполнитель и авторы в титрах не указаны). В 1970-е она неоднократно выходила на советских пластинках. Текст может быть значим, он оттеняет дидактический посыл (хотя сложно сказать, какая часть советских зрителей владела английским языком в достаточной для понимания текста степени): “I can’t give you anything but love, baby / That’s the only thing I’ve plenty of, baby”.

В большинстве своих фильмов Тарасов использует музыку, создающую «западную» ауру: Джордж Гершвин, Нино Рота, рок-н-ролл. Чаще всего предпочтение отдается джазу: в 1980-е джаз в СССР уже не так «опасен», как рок, но и он позволяет создать нужный эффект, как это происходит и в фильме Туляходжаева.

## «Сражение»

Рассказ Стивена Кинга «Поле боя» (“Battleground”, 1972) по времени создания гораздо ближе к своей адаптации, чем рассказы Брэдбери и Силверберга, созданные в 1950-е гг. Он был опубликован в сентябрьском номере журнала *Cavalier* за 1972 г. и впоследствии включен в собрание рассказов Кинга «Ночная смена» (*Night Shift*, 1978). Рассказ был неожиданно быстро переведен на русский язык — в 1981 г. под названием «Сражение» он появился в журнале «Юный техник»[15], который в это время активно публикует научную фантастику, в том числе зарубежную. Это единственный перевод Кинга, вышедший в советский период в журнале.

Анимационный фильм «Сражение» был снят режиссером Михаилом Титовым всего пятью годами позднее, в 1986 г., на студии «Киевнаучфильм», одной из самых ярких анимационных студий

[14] Музыка Джимми Макхью, слова Дороти Филдс (1928).

[15] *Кинг С.* Сражение / пер. с англ. Л. Володарского; рис. В. Овчининского // Юный техник. 1981. №10. С. 32–38.

СССР. «Сражение» стало первой советской киноадаптацией произведений Стивена Кинга и долгое время оставалось единственной русскоязычной киноадаптацией. Титов снимает зрелищный фильм на американском материале — такой возможности нет в это время у советских режиссеров игрового кино. Более того, фильм Титова имеет официальное разрешение автора литературного произведения на адаптацию[16] — в отличие от предыдущих адаптаций, которые не учитывали авторские права.

Еще два обстоятельства делают фильм «Сражение» примечательным. Во-первых, его сценарий написан по сокращенному русскому переводу рассказа, в котором опущены некоторые детали. Во-вторых, Титов использует в анимационном фильме визуальные приемы игрового кинематографа.

Главный герой рассказа Кинга — наемный убийца Джон Реншо, который получает задание убить главу фирмы, производящей игрушки. Убийце мстит мать жертвы, которая отправляет ему в посылке набор живых солдатиков, «Сундучок солдата Вьетнамской войны Джо». Подобно Гулливеру в стране лилипутов, Реншо страдает от уколов игрушечного оружия, но продолжает борьбу, однако в последний момент гибнет от взрыва «действующей модели» термоядерной бомбы, вложенной в посылку заботливой материнской рукой. Правда, в переводе В. Володарского, опубликованном в журнале, по какой-то причине отсутствуют упоминания матери, осуществляющей акт мести: Реншо карает неизвестная мистическая инстанция, выступающая за справедливость[17].

[16] К сожалению, архив М. Титова недоступен, поэтому мы не знаем, как именно и когда было получено разрешение и не произошло ли это задним числом. Тем не менее согласно официальному сайту Стивена Кинга (stephenking.com), фильм Титова является участником программы “Dollar Baby”. С начала 1980-х гг. молодые кинематографисты из разных стран могли приобрести за один доллар годичные права на экранизацию рассказов Кинга без права коммерческого показа. Позднее в России было снято шесть короткометражных фильмов: «Пляж» по новелле “Beachworld” (М. Иванова, 2014), «Сошедшие с рельсов» по новелле “Willa” (А. Шапиро, 2014), «Пустите детей» по новелле “Suffer the Little Children” (А. Домогаров-младший, 2017), «Нездоровится» по новелле “Under the Weather” (Е. Долгих, 2020), «Молоток» по новелле “The Man Who Loved Flowers” (Р. Алексеев, 2020), «Немой» по новелле “Mute” (О. Поздеева, 2020). Программа завершилась в конце 2023 г.

[17] Видимо, сокращения были сделаны в последний момент, когда уже были готовы иллюстрации: на рисунке В. Овчининского, сопровождающем публикацию в «Юном технике», присутствует пожилая дама.

Стивен Кинг пишет «Сражение» во время Вьетнамской войны. В СССР рассказ опубликован вскоре после начала войны в Афганистане, однако публикации сопутствует послесловие, повышающее читательскую бдительность и напоминающее о неизбывном американском милитаризме: «Миллионы игрушечных ракет, самолетов, подводных лодок выпускаются сегодня в Америке, с детства приучая ребят к мысли о войне»[18].

В адаптации Титова, как и в переводе Володарского, тоже не упоминается мать жертвы. Отправитель посылки неизвестен, разве что сам покойный бизнесмен Ханс Моррис сделал это заранее — однако логика сюжета и визуальный ряд указывают на то, что наемному убийце мстит его собственное прошлое. Как и в предыдущих адаптациях, которые мы рассматривали, пороки «воображаемого Запада» приводят его к саморазрушению.

В экспозиции наемный убийца Джон (в фильме у него нет фамилии) записывает указания заказчика — в кадре в это время оказываются фотопостеры, которые висят на стенах в его квартире и по которым скользит его взгляд. На крупных фотографиях — широко улыбающийся Джон в форме американского солдата, другие солдаты — видимо, его сослуживцы, военные вертолеты и пальмы. Место съемок не названо и не подписано, но, очевидно, указания на войну во Вьетнаме считывались советским зрителем. Титов использует детали-маркеры примерно так же, как это делает Туляходжаев. В оживающем игрушечном наборе «Солдат удачи», который доставляют Джону на дом, тоже будут пальмы, — в качестве намека на его собственный военный опыт. А в тот момент, когда Джон в пылу борьбы отрывает голову одному из солдатиков и срывает с него каску, у него обнаруживается физиогномическое сходство с Джоном и такая же бритая голова, как у живого убийцы.

В целом сюжет выстроен в логике гонки вооружений — как в «Контракте» Тарасова, друг другу противостоят две злые силы, по сути, одной природы. Каждое новое действие Джона провоцирует игрушечные войска использовать все новые средства разрушения — военные вертолеты, ракеты и т. д. На одном из этапов появляется даже военный спутник, который не упоминается в рассказе Кинга. Но согласно транслируемой логике «американского милитаризма»,

[18] *Кинг С.* Сражение / [Послесловие редактора] // Юный техник. 1981. № 10. С. 38.

его появление закономерно: жестокость во Вьетнамской войне неизбежно найдет продолжение в космической войне. Последний этап «гонки вооружения» — применение термоядерного оружия. Важное отличие от рассказа: у Кинга Реншо не успевает понять, что именно его убивает. В фильме Джон, расплескивая зажигательную смесь, видит текст инструкции: «Только в этом наборе — действующая модель термоядерного устройства». «Вьетнамские» фотографии Джона с сослуживцами мелькают в монтаже в финальной части, перед взрывом игрушечной термоядерной бомбы. С одной стороны, это своеобразные флешбэки в сознании Джона-ветерана, с другой — объяснительный прием, который вскрывает причины гибели американского наемного убийцы и обреченность «милитаризма».

Как мы уже видели, идеологическая составляющая в адаптациях вступает в сложные, зачастую противоречивые отношения с формой. Так это происходит и в фильме «Сражение». Это так называемая «тотальная анимация», которую хорошо умели делать на студии «Киевнаучфильм»: трудоемкая техника, при которой в кадре движется не только персонаж, но и фон. Режиссер Михаил Титов и художник-постановщик Мария Черкасская использовали этот и другие приемы, чтобы имитировать в анимации особенности игрового кино. Напряжение создается крупными планами, «следящей камерой» (в игровом кинематографе камера следует за персонажем или вместе с ним «осматривает» окружающее пространство; в фильме Титова камера совпадает со взглядом Джона в ситуациях, вызывающих страх или смятение, в эти же моменты слышно его тяжелое дыхание), экспрессивным монтажом. Мы уже обсуждали финал, но примеры динамичного монтажа можно обнаружить и в других эпизодах — например, в начале, где кадры с будущей жертвой, листающей буклет с продукцией фирмы, перемежаются кадрами с приближающимся убийцей.

Фактически Титов создает анимационный фильм, который имитирует западное игровое кино. Облик Джона и пространство его квартиры изображены с гораздо меньшей мерой условности, чем, например, в фильмах Тарасова и Кошкина, которые ориентированы на стилистику западной анимации и комикса. Фигура Джона имеет реалистические пропорции, проработана одежда. Правда, шляпа и светлый плащ наемного убийцы «заимствованы» как будто не из американского кино, а из французских криминальных драм Ж.-П. Мельвиля или Ф. Лабро. В озвучивании имитирован закадровый перевод, при котором зритель слышит голос переводчика




Кадры из фильма «Сражение» (реж. М. Титов, художник-постановщик М. Черкасская)

поверх голосов иностранных актеров: звучит английская речь, на которую накладывается интонационно ровный и бесстрастный голос переводчицы.

«Сражение» — рисованный триллер с элементами боевика, западные фильмы этого жанра редко выходили на советские экраны и воспринимались идеологами кино как образец «аудиовизуальной агрессии» [Баскаков 1983: 120], по выражению Владимира Баскакова (в 1970–1980-е — директора Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства). Тем важнее зрительский интерес, который неизменно вызывали в СССР остросюжетные фильмы, если они все-таки допускались к прокату: от «Частного детектива» Филиппа Лабро с Ж.-П. Бельмондо (1976, в СССР — 1978) до телефильма-боевика «Похищение по-американски» Джона Пейсера (1979, в СССР — 1983), который посмотрели 30 миллионов советских зрителей [Федоров 2023: 100].

Фильм Титова вряд ли можно назвать анимационной пародией на американский боевик — здесь нет комической стилизации, разве что попытка пересобрать и идеологически переозначить привычные сюжетные элементы и визуальные приемы. В то же время нельзя сказать, что, делая беспроигрышную ставку на вьетнамскую тему, Титов в своей адаптации специально ссылается на классические фильмы о войне во Вьетнаме 1970–1980-х гг., — они были практически неизвестны массовому советскому зрителю[19]. Кинокритик и киновед

[19] «Охотник на оленей» (1978) был раскритикован после фестиваля в Белграде и не демонстрировался в СССР; «Апокалипсис сегодня» (1979)

Елена Стишова в конце перестройки вспоминала сложности, которые испытывали в 1970–1980-е даже профессионалы киноотрасли:

> Мировой кинопроцесс мы представляли в основном по оценкам коллег-наблюдателей, тех немногих — наперечет — счастливчиков, кто имел возможность регулярно бывать на международных кинофестивалях [Стишова 1989: 116].

Таким образом, референт — американское и, шире, западное остросюжетное кино — по всей видимости, должен был восприниматься советским зрителем предельно обобщенно из-за слабого знакомства с образцами жанра, что, конечно, не отменяет привлекательности этой «запретной» киноэстетики, если не повышает ее.

Наконец, преодолеть национальную и идеологическую замкнутость неожиданно помогают особенности анимационного кино как медиума, принципиально отличающие его от кино игрового. Михаил Титов делает невозможное — снимает в «американском» кино, адаптации рассказа Стивена Кинга, советского актера. Главный герой, убийца Джон, наделен портретным сходством с киевским актером Игорем Стариковым, в первой половине 1980-х — исполнителем небольших ролей злодеев в игровом кино, преимущественно на киностудии имени А. Довженко. Такие примеры в советской анимации уже были: в фильме Анатолия Петрова «Полигон» (1978, по рассказу советского фантаста С. Гансовского), действие которого разворачивается в условной западной стране, рисованные персонажи имеют лица популярных западных актеров — Жана Габена, Пола Ньюмана, Мела Феррера [Асенин 1986: 80]. Михаил Титов идет дальше и помещает в американские декорации актера из СССР.

«В советском кинематографе тема “Америка” актуализируется во времена резкого слома социальных ориентиров» [Ковалов 2003, 87]. Мы рассмотрели анимационные адаптации, созданные в короткий период, когда в советском искусстве, с одной стороны, сохранялись пропагандистские клише холодной войны, а с другой — исподволь назревали изменения, идеологические и эстетические. Перестройка

был показан на Московском кинофестивале в 1980 г., получил положительные отзывы критики, но не вышел в широкий прокат; премьера зрелищного боевика «Рэмбо: Первая кровь» (1982) состоялась только в 1990 г. См. рецензии в журнале «Искусство кино»: [Ваксберг 1979], [Капралов 1980].

поменяет акценты в репрезентациях «воображаемого Запада». Чтобы проиллюстрировать эти изменения, напоследок сошлемся на анимационную адаптацию рассказа Р. Брэдбери «Здесь могут водиться тигры», снятую в самом конце советской эпохи (Владимир Самсонов, 1990). Образ злодея перестает ассоциироваться с капиталистической угрозой, а визуальный стиль, отсылающий, как и фильмы Тарасова и Кошкина, к западному кино и комиксам, должен был совершенно иначе восприниматься позднесоветским зрителем, наконец получившим доступ к американской кинопродукции. Впрочем, и интерес к адаптациям американской фантастики в анимации этого времени довольно быстро угасает.

## ЛИТЕРАТУРА

Асенин 1986 — *Асенин С.В.* Мир мультфильма. М.: Искусство, 1986.

Баскаков 1983 — *Баскаков В.* Экранная агрессия // Искусство кино. № 3. 1983. С. 114–128.

Бородин 2022 — *Бородин Г. Н.* Государство и анимация (1926–1962). М.: Союзмультфильм, 2022.

Ваксберг 1979 — *Ваксберг А.* Зигзаги фестивального марафона // Искусство кино. № 10. 1979. С. 147–167.

Вартанов 1985 — *Вартанов А.* Пусть дождь будет ласковым // Искусство кино. № 7. 1985. С. 69–71.

Капралов 1980 — *Капралов Г.* В тщетных поисках точки опоры // Искусство кино. № 6. 1980. С. 117–143.

Ковалов 2003 — *Ковалов О.* Звезда над степью. Америка в зеркале советского кино // Искусство кино. № 10. 2003. С. 77–87.

Колесникова 2021 — *Колесникова А.Г.* Репрезентация холодной войны в советском игровом кино: конъюнктура и историческая память // Манускрипт. Т. 14. № 12. 2021. С. 2507–2511.

Мороз 2022 — *Мороз Н.А.* Модель для сборки: американская научная фантастика в советских журнальных публикациях 1960–1980-х годов // ROSSICA. Литературные связи и контакты. № 3. 2022. С. 46–59.

Немец-Игнашева 2022 — *Немец-Игнашева Д.О.* Литература, кино, адаптация: размышления о преподавании кино филологам // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. № 5. 2022. С. 169–182.

Стишова 1989 — *Стишова Е.* Zoo, или Заметки не о кино // Искусство кино. № 10. 1989. С. 116–126.

Федоров 2023 — *Федоров А.В.* 200 зарубежных лидеров советского кинопроката: избранная коллекция. М.: ОД «Информация для всех», 2023.

Юрчак 2016 — *Юрчак А.В.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

## REFERENCES

Asenin 1986 — Asenin, Sergei V. *Mir mul'tfil'ma* [*The World of Animated Film*]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. (In Russ.)

Baskakov 1983 — Baskakov, Vladimir E. "Ekrannaia agressiia" ["Aggression on the Screen"]. *Iskusstvo kino*, no. 3 (1983): 114–128. (In Russ.)

Bendazzi 2016 — Bendazzi, Giannalberto. *Animation: A World History.* Vol. 1: Foundations. Boca Raton, FL: CRC Press, 2016.

Borodin 2022 — Borodin, Georgii N. *Gosudarstvo i animatsiia (1926–1962)* [*The State and Animation (1926–1962)*]. Moscow: Soiuzmul'tfil'm Publ., 2022. (In Russ.)

Fedorov 2023 — Fedorov, Aleksandr V. *200 zarubezhnykh liderov sovetskogo kinoprokata: izbrannaia kollektsiia* [*200 Foreign Box Office Leaders in Soviet Film Distribution: The Essential Collection*]. Moscow: OD "Informatsiia dlia vsekh" Publ., 2023. (In Russ.)

Iurchak 2016 — Iurchak, Aleksei V. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [*It Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*]. Translated from English. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. (In Russ.)

Kapralov 1980 — Kapralov, Georgii A. "V tshchetnykh poiskakh tochki opory" ["Searching in Vain for a Foothold"]. *Iskusstvo kino*, no. 6 (1980): 117–143. (In Russ.)

Kolesnikova 2021 — Kolesnikova, Aleksandra G. "Reprezentatsiia Kholodnoi voiny v sovetskom igrovom kino: kon''iunktura i istoricheskaia pamiat'" ["Representation of the Cold War in Soviet Feature Film: Political Conformity and Historical Memory"]. *Manuskript* 14, no. 12 (2021): 2507–2511. (In Russ.)

Kovalov 2003 — Kovalov, Oleg A. "Zvezda nad step'iu. Amerika v zerkale sovetskogo kino" ["A Star Above the Steppe. America in the Mirror of Soviet Cinema"]. *Iskusstvo kino*, no. 10 (2003): 77–87. (In Russ.)

Moroz 2022 — Moroz, Nina A. "Model' dlia sborki: amerikanskaia nauchnaia fantastika v sovetskikh zhurnal'nykh publikatsiiakh 1960–80-kh godov" ["Assembly Kit: American Science Fiction in Soviet Magazine Publications of the 1960s–80s"]. *ROSSICA. Literaturnye sviazi i kontakty*, no. 3 (2022): 46–59. (In Russ.)

Nemets-Ignasheva 2022 — Nemets-Ignasheva, Diana O. "Literatura, kino, adaptatsiia: razmyshleniia o prepodavanii kino filologam" ["Literature, Film, Adaptation: Reflections on Teaching Film to Philology Students"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. *Ser. 9: Filologiia*, no. 5 (2022): 169–182. (In Russ.)

Rall 2020 — Rall, Hannes. *Adaptation for Animation: Transforming Literature Frame by Frame.* Abingdon: Routledge, 2020.

Stishova 1989 — Stishova, Elena M. “Zoo, ili Zametki ne o kino” [“Zoo, or Notes Not About Cinema”]. *Iskusstvo kino*, no.10 (1989): 116–126. (In Russ.)

Vaksberg 1979 — Vaksberg, Arkadii I. “Zigzagi festival’nogo marafona” [“The Zigzags of the Festival Marathon”]. *Iskusstvo kino*, no. 10 (1979): 147–167. (In Russ.)

Vartanov 1985 — Vartanov, Anri S. “Pust’ dozhd’ budet laskovym” [“Let the Rain Be Soft”]. *Iskusstvo kino*, no. 7 (1985): 69–71. (In Russ.)

Wells 1998 — Wells, Paul. *Understanding Animation*. Abingdon: Routledge, 1998.

© 2025, Н.А. Мороз
*Дата поступления в редакцию*: 15.09.2025
*Дата одобрения рецензентами*: 07.10.2025
*Дата публикации:* 25.12.2025

© 2025, Nina A. Moroz
*Received:* 15 Sept. 2025
*Approved after reviewing:* 07 Oct. 2025
*Date of publication:* 25 Dec. 2025