

## ЕФЕКТ КОРМАНА: «НЕБО КЛИЧЕ» (СРСР, 1959) / «BATTLE BEYOND THE SUN» (США, 1962)

*Статтю присвячено маловідомому епізоду з історії українського кіно – апропріації фільму «Небо кличе» (Кіностудія ім. Довженка, 1959) до американського кінопрокату часів Холодної війни. Здійснено аналіз культурного контексту доби, що сприяв зближенню антагоністичних ідеологій, а також проаналізовано несвідомі бажання, експлуатовані радянськими та американськими кінематографістами.*

**Ключові слова:** Олександр Довженко, Роджер Корман, категорія «Б», категорія «А», наукова фантастика, соціалістичний реалізм, Холодна війна, vagina dentata.

Наукова фантастика – жанр, що здебільшого передбачає перенесення дії до певного чи непевного майбутнього, – посідала привілейоване місце в радянській уяві. Було неодноразово помічено, що твори соцреалізму перебувають у досить специфічних стосунках із часовим виміром: дія найбільш показових із них (скажімо, фільму «Кубанські козаки») відбувається в певному часовому зазорі між теперішнім і майбутнім, що зливаються в ідеалізовану картину радянського життя. Ідеальний комуністичний лад, що в реальності лише мав надійти, в кінематографі проєктували на далеку від ідеалу радянську повсякденність. Цілком закономірно, що найпотужнішим із радянських авангардних рухів, що в 1920-ті передували виникненню соціалістичного реалізму, був футуризм, зосереджений не стільки на відтворенні, скільки на творенні ідеального майбутнього. Соцреалізм можна вважати «олюдненим» футуризмом, позбавленим антигуманістичного пафосу й закутим у традицію російського психологічного театру. Якщо футуризм прагнув творити реальність майбутнього, соцреалізм зосереджувався на його уявному. «Світле майбутнє», що ніяк не надходило в реальності, діставало свою реалізацію на кіноекрані. Утім, із початком десталінізації й занепадом високого соцреалізму функція кшталтування уявного мала перейти до інших культурних форм. Чільною з них виявилася радянська наукова фантастика, що стала продовженням утопічного проєкту в нових умовах. Міф про майбутнє підкорення космосу заступив дедалі сумнівнішу ідеологему про земну побудову комунізму.

1962 року американський продюсер Роджер Корман купив для прокату у США радянський науково-фантастичний фільм «Небо кличе», створений 1959 року на Київській кіностудії ім. Довженка. Стрічку було дубльовано англій-

ською та випущено у прокат під назвою «Битва поза Сонцем» (Battle beyond the Sun). Щоб адаптувати фільм для американської публіки, до оповіді було впроваджено певні зміни. Численні пропагандистські елементи було усунуто, натомість деякі епізоди було додано. Відповідальним за цю адаптацію був студент кіношколи UCLA Френсіс Форд Коппола. Це була його перша робота в кіно.

Трансформація «Небо кличе» на «Битву поза Сонцем» репрезентує взаємність ідеологічних траєкторій двох наддержав у розпал Холодної війни. Перенесення радянського науково-фантастичного фільму з потужними пропагандистськими обертонами до контексту американської візуальної культури (точніше – до індустрії «категорії Б», яку фактично очолював Роджер Корман), дає змогу зіставити ідеологічні фантазми, спричинені змаганням за підкорення космосу (т. зв. Space Race). Шляхом аналізу елементів, запроваджених Корманом і Копполою до оригінальної версії «Небо кличе», можна виявити подібності й відмінності між несвідомими бажаннями, притаманними як американським, так і радянським кіноглядачам на піку військового протистояння між СРСР і США. Кіно, говорить Жижек [1], – питомо перверсивне мистецтво (ultimate pervert art): замість того, щоб давати нам те, чого ми бажаємо, воно вчить нас, що і як бажати. Та чи не є ситуація з масовим кіно, що не претендує на статус мистецтва, дещо складнішою? Чи не нав'язує воно нам, чого і як бажати, саме внаслідок власного істеричного прагнення вгадати наше бажання?

В есеї «Марсіани», вміщеному у другій частині «Міфологій», Ролан Барт розглядає ідеологічну «підкладку» фантазій про космос, що оволоділи масами у повоєнне десятиріччя. Барт відразу пов'язує фантоми космічних чужинців із фігурою ідеологічного суперника:

«Спершу здавалося, що загадка літаючих тарілок має цілком земне походження: припускали, що тарілки прилетіли з радянської далечини, з того світу, чий наміри такі ж незрозумілі, як і наміри інопланетян. Уже в цій своїй формі міф у зародку містив можливість міжпланетної екстраполяції, і якщо з радянської ракети тарілка настільки легко перетворилася на марсіанський корабель, то це означає, що західна міфологія приписує комуністичному світові ту ж чужорідність, що і якій-небудь планеті: СРСР – це світ, що є проміжним між Землею та Марсом» [2].

Згодом, на думку Барта, міф про зіткнення несумісних цивілізацій перетворився на «міф про суд» [3]. Згідно з цим міфом, марсіани прилітають на Землю, аби зупинити смертельне протистояння двох наддержав: «З цього моменту велике протистояння між СРСР і США постає як джерело винуватості, почуття небезпеки відверто бере гору над ідеєю боротьби за праве діло; звідси – міфологічна апеляція до погляду з небес, достатньо могутнього, щоб налякати обидві сторони» [4]. Аналізуючи дивовижний історичний детермінізм, який масова культура приписувала марсіанській цивілізації (вважали, що марсіани навчилися здійснювати міжпланетні перельоти водночас із землянами), Барт вказує на «міф про Тотожність, точніше – про Двійництво» [5], що лежить в основі «марсіанського психозу»: «Зіткнення Сходу і Заходу постає вже не просто як битва Добра і Зла, а як свого роду маніхейська сутичка, яку споглядає Третейське Око; таким чином припускається існування певної небесної Надприроди, адже загроза Покарання походить саме звідти; небеса віднині (вже без жодної метафорики) стають джерелом атомної смерті» [6]. Найяскравішим прикладом такого неземного судді можна вважати космічного прибульця Клаата з класичного фільму «День, коли Земля зупинилася» (США, 1951), покликаного попередити землян про їх знищення в разі продовження атомного протистояння [7]. Тим часом у «проміжному світі між Землею та Марсом» фантазування про космос визначалося дещо іншими факторами.

Хоча «Небо кличе» був першим науково-фантастичним фільмом, знятим на Київській кіностудії, ідея створення великобюджетного опусу про підкорення космосу вперше спала на думку Олександрові Довженку. 1954 року він пише сценарний нарис «В глибинах космосу. Короткий зміст художнього науково-фантастичного фільму про політ на Марс та інші планети», де викладає спроби вписати власні космічні видіння в ідеологічний контекст глобального протистояння. Утім, Довженкове бачення впирається у принципову неможливість подолати антропоморфні уявлення про космос, що змушує його

кружляти довкола тавтологічних виразів на кшталт:

«Марс. Все те головне, що можна сказати про нього і показати сьогодні на кольоровому широкому екрані.

Ознаки присутності розумних істот. Де вони? Які? Можливо, вони давно живуть уже всередині планети, як у метро, на глибині 10–12 кілометрів, вряди-годи піднімаючись на поверхню, як ми у стратосферу. [...]

Які ж марсіани? Схожі на карликів, підлітків, чи як ми? Чим відрізняються від нас?» [8].

Нездатність помислити радикальну іншість Марса втілено й у ідеях Довженка «використати у фільмі земну хроніку Великої Вітчизняної війни, великих фестивалів молоді всього світу, розливів річок, велетенських атомних вибухів та катастроф у Японії [...] як земну “візитну картку” у вигляді демонстрації фільму марсіанам» [9], а також порівняти «земну астрономічну обсерваторію та астрономію іншої планети» [10]. Єдина спроба подолати проекцію земної реальності на марсіанський світ – припущення, що марсіани «не користуються звичайною мовою. Вони вже мільйони років читають думки одне одного» [11]. Утім, тут-таки Довженко знову впирається у питання, які, на його думку, неможливо розв'язати: «Хто вони, ці розумні істоти? Якщо їх взагалі немає – це песимістично. Якщо вони вищі за нас – тисячі запитань. Якщо нижчі – чи цікаво це? Інші? Які саме? Такі ж, як ми, – також треба подумати» [12]. Зрештою, Довженко абсолютизує історичний детермінізм в уявленнях про космічне життя, описаний Бартом: «По ходу фільму стане ще відомо: розумні істоти піднялися культурно незмірно вище за нас, але тільки на тих планетах, де всі вони прийшли до комунізму. А там, де з якихось причин се не вдалося, вони звиродніли і, спустошивши свої планети в битвах, загинули» [13]. Далі Довженко наводить тезу, що чітко локалізує космічні фантазми тієї доби в ситуації військового протистояння:

«Сю поему можемо створити лише ми, люди комуністичного суспільства, що народжується, і ніколи не створять наші американські антиподи.

Американці вже зробили низку фільмів на космічному матеріалі. Ці фільми, переповнені сценами міжпланетних воєн, по суті, продовжують гангстерський жанр у міжпланетному масштабі. Наші вороги сіють, таким чином, у свідомості народів космічний песимізм. Безперечно, се влаштовує церкву. Се американський шлях до бога» [14].

Два роки потому, наприкінці 1956-го, Довженко в записці «До сценарію про політ у космос» пролле світло на власний варіант космічного

«шляху до бога»: «Один із трьох пасажирів міжпланетного корабля не вірить в існування життя на інших планетах... Він, цей невіруючий, і загинув. Досягли віруючі. Перемогли віруючі. Треба вже починати писати» [15]. Невдовзі помер сам Довженко, але його задум продовжував існувати й трансформуватися відповідно до ідеологічних вимог.

Фільм «Небо кличе», який створили режисери Карюков і Козир, був однією з перших реакцій радянської кіноіндустрії на початок змагання між СРСР та США за підкорення космосу. Дія відбувається в неокресленому майбутньому, де група радянських астронавтів планує свою першу наукову експедицію на Марс. На міжпланетній космічній станції на зв'язок із ними виходить американський екіпаж. Попри атмосферу Холодної війни, відтворену з усією очевидністю, радянські астронавти інформують своїх колег про власні плани найближчим часом підкорити Марс. Американці, чия секретна мета виявляється ідентичною, зобов'язані випередити своїх суперників будь-якими способами. Вони вирушають до Марса, але потрапляють до гравітаційного поля магнітного астероїда та посилають сигнал лиха. Радянські космонавти, що прямують слідом, вирішують урятувати американців, але залишаються без пального й висаджуються на найближчому астероїді. Чекаючи на ракету з паливом, що уможливить продовження їх місії, недавні суперники починають співпрацювати. Зрештою, астронавти повертаються на Землю як триумфатори (попри те, що до Марса вони так і не долетіли). Фінальний епізод зображає екзальтовані маси, що славлять «силу людської дружби», яка дасть змогу людству оволодіти космосом.

Яким чином подібна оповідь, перевантажена радянськими пропагандистськими конотаціями, могла потрапити до американського прокату часів Холодної війни? Роджер Корман згодом розповідав про це так: «У 1960-ті я купив американські права на кілька російських науково-фантастичних фільмів. Їх було зроблено з великими бюджетами та приголомшливими спецефектами. На жаль, вони були сповнені антиамериканської пропаганди. Я сказав росіянам: “Я збираюся вирізати антиамериканську пропаганду, бо не можу показувати це в Америці”, – й вони відповіли, що чудово мене розуміють» [16]. Найяскравіший приклад такої пропаганди – епізод, що відтворює «космічну лихоманку» в Америці під час польоту астронавтів. Телеведучий рекламує «коктейль “Марс”», що дає можливість «утратити гравітацію», та пропонує купити ділянку марсіанської поверхні, тим часом як капітан космічного корабля передає прямі репортажі про успіхи американської експедиції на Марс. Адаптація

фільму для американської публіки також полягала в ретушуванні радянських знаків на поверхнях космічних кораблів.

Та все ж визначним складником «ефекту Кормана» було не усунення, а додавання епізодів, що розташовували фільмічну оповідь у контексті т. зв. *spaceroitiation* – частини індустрії категорії «Б», яка експлуатувала популярність космічної тематики, а також характерний для Холодної війни страх перед атомним винищенням, спричиненим розвитком науки, що, згідно з масовим уявленням, «збожеволіла». Якщо «Небо кличе» зображало своїх протагоністів як відданих науковців, що протистоять шахраюватим американським псевдокосмонавтам, «Битва поза Сонцем» доводить цю логоцентричну парадигму до логічного завершення, мимоволі вказуючи на її ідеологічне підґрунтя.

Перший епізод цього фільму, знятий спеціально для американської публіки, зображає моделі космічного устаткування із закадровим коментарем, який наголошує, що сучасна наука надала людині можливість залишити поверхню Землі. Оповідач з очевидністю відсилає до жанру вестерна як попередника науково-фантастичного фантазму колонізації космосу: «Можливо, одного недалекого дня публіка дивитиметься на космічні кораблі так само, як ми дивимося на перші криті вагони, що перетинають рівнину». Закадровий коментар практично ставить знак рівності між «дослідженням космосу» та його «колонізацією». Порівнюючи космонавтів із першопроходцями часів великих географічних відкриттів, що своїми мандрівками до Нового світу уможливили прихід колонізаторів, диктор продовжує: «Уже розроблено плани наших космічних колоній: треба знайти джерела їжі й води, створити штучні атмосфери – побудувати Землю поза Землею». Подальші титри містять фіктивні імена акторів та авторів фільму, називаючи Френсіса Форда Копполу «продюсером», а студію-виробником – «Мосфільм». Далі йдуть кадри з атомним вибухом та своєрідною політичною картою майбутнього постапокаліптичного світу. Оповідач пояснює, що після взаємознищувального зіткнення людство залишилось поділим на два ворожі табори – Північну та Південну Півкулі. Симптоматично, що території СРСР та США належать до одного – Північного табору, а прапор Південної півкулі – точна копія стяга НАТО. Крім того, точно зазначено дату початку подій фільму: 7 листопада 1997 року, себто 80-та річниця Жовтневої революції. Після цього титру розпочинається практично незмінний, але дубльований і відретушований фільм «Небо кличе»: його протагоністи перетворилися на англомовних представників Південної півкулі, а їхні суперники

(в оригіналі – американці) метонімічно втілюють комуністичного ворога. Антагоністи Холодної війни органічно та безболісно помінялися місцями.

Цей вступ, що шляхом локалізації дії в постапокаліптичному майбутньому виправдовує виразно радянську фактуру фільму (в майбутньому, згідно з цим баченням, увесь світ виглядатиме як Радянський Союз), містить безліч прямих вказівок на ідеологічний контекст, що уможливив привласнення радянського науково-фантастичного артефакту. Найпершою з них є посилення на колонізаційний проект, чий зв'язок із науковою фантастикою досить помітний. На думку Джона Рідера, автора книги «Колоніалізм та походження наукової фантастики», аналізований жанр виникає наприкінці XIX століття в імперських державах (Велика Британія, Франція, Німеччина, Росія, США) синхронно з найбільш агресивною стадією колоніальної експансії Заходу [17]. Саме колоніалізм, на думку Рідера, є визначальним історичним контекстом появи наукової фантастики, й саме цей жанр дає змогу аналізувати міфи колоніальної фантазії. Таким чином, наукова фантастика виявляє прихований смисл колоніалізму, звертаючись до «ідеологічного базису самої колоніальної практики шляхом застосування різноманітних елементів ідеології прогресу» [18]. Наукову фантастику можна вважати уявним продовженням західної експансії після перемоги колоніального проекту у планетарних масштабах: підкорення космосу, згідно з цим баченням, буде можливе тоді, коли на Землі або не залишиться територій, непідпорядкованих «пануванню Розуму», або сутічка всередині людства поділить усю Землю на два ворожі табори і поставить його на межу знищення (як у «Битві поза Сонцем»). Цікаво, що «Небо кличе» містить лише одне, приховане посилення на колоніальний проект, що полягає в фінальній фразі: «Прийде день, коли людство оволодіє космосом».

Впровадження апокаліптичної тематики до наратива, позбавленого будь-яких натяків на загрозу атомного знищення, вельми симптоматичне з огляду на розвиток американської наукової фантастики. Поворотним пунктом у її історії стали атомні вибухи в Хіросімі й Нагасакі: саме тоді, коли нищівна сила атомної енергії, яку неодноразово описували письменники-фантасти, стала реальністю, наукову фантастику почали сприймати не як розважальні твори, розраховані на підлітків, а як повноцінну лабораторію можливих шляхів розвитку науки, позбавленої решток гуманістичної раціональності. Як вказує дослідник наукової фантастики доби Холодної війни [19], після атомних вибухів у Японії письменники-фантасти були визнані пророками,

чия правота підтвердилася розвитком історичних подій. Саме тоді у масових виданнях почали друкувати таких авторів, як Рей Бредбері чи Роберт Хайнлайн, раніше приречених на існування у вузьких межах науково-фантастичного жанру. Отже, вплив наукової фантастики на повоєнне суспільство можна описати лаканівською формулою «істина має структуру фікції»: за питомо фантазматичними наративами було визнано право кшталтувати соціальну реальність і впливати на міжнародну політику, адже чи не кожному вигадку автора фантастичної літератури розглядали як потенційне пророцтво, здатне змінити перебіг історії.

Загалом вступ до «Битви поза Сонцем» можна вважати взірцевою ілюстрацією ідеї Фредріка Джеймсона, сформульованої в його есеї «Прогрес проти утопії, або Чи можемо ми уявити майбутнє?» [20]. Футурологічна наукова фантастика, на думку Джеймсона, є засобом історизувати сучасність у постмодерному світі, позначеному занепадом історичності: помислити теперішнє ми можемо лише уявивши його як певне минуле певного майбутнього. Чи кадри атомного вибуху на початку «Битви поза Сонцем» не відсилають до бомб, скинутих на Японію, і чи світ, поділений на два ворожі табори, не відповідає у певний спосіб ситуації Холодної війни? У цьому контексті бажання Довженка показати марсіанам, серед іншого, хроніку атомних вибухів набуває нового звучання: символізувати Реальне недавньої катастрофічної історії можна було лише шляхом опосередкування її уявним марсіанським поглядом.

Тим часом найбільш принциповий наслідок «ефекту Кормана» пов'язаний із питанням позаземного життя, що так турбувало Довженка. До кількох планів космічного польоту в «Битві поза Сонцем» вмонтовано пунктирні образи монструозного чужинця. Ці кадри перетворюють стерильну поверхню радянського космосу на моторошну глибину, де мешкає невідома форма життя. Кульмінація «Битви поза Сонцем», вмонтована в оригінальний фільм, ставить цього монстра, що являє собою велетенську *vagina dentata*, у центр оповіді. Перебуваючи на астероїді, космонавти відчайдушно чекають на ракету з паливом. Центр управління польотом зрештою надсилає ракету, пілот якої під час польоту наражається на величезну дозу радіації та помирає одразу після прибуття. У «Битві поза Сонцем» цей саможертвний поворот сюжету підважено появою інопланетної істоти, що постає перед пілотом. Оскільки будь-яка взаємодія між пілотом і чужинцем неможлива через брак останнього на знімальному майданчику, герой фільму (так само, як його глядач) обмежений до ролі пасивного спостерігача позаземного насильства.

Чужинець у формі *vagina dentata* атакує іншого мешканця астероїда, чією єдиною антропоморфною ознакою є око на довжелезній кінцівці.

Характерна для кінопродукції категорії «Б», ця битва чужинців інкорпорувала міфологічні мотиви та несвідомі бажання, що визначають образність наукової фантастики. Згідно з Фрейдом, мотив *vagina dentata* поширений у сновидіннях невротиків так само, як у первісному мистецтві. В есеї Барбари Крід «Жах і монструозно-фемінінне» [21] образ *vagina dentata* ідентифіковано з Медузою Горгоною, чий вигляд перетворює чоловіків на камінь, не даючи можливості їм відвести погляд (саме так можна пояснити смерть пілота, спричинену самим лише монструозним видовищем). Подальші дослідження привели психоаналітиків до ідентифікації мотиву *vagina dentata* з виглядом материнських геніталій, визначальним для майбутнього невротика. Тим часом інший чужинець, з оком на неантропоморфному тілі, є нічим іншим, як утіленням просвітницького розуму, що прагне володіти знанням попри смертельну небезпеку, спричинену ним. Око, цю одвічну метафору логоцентричного пізнання, піддано буквальній кастрації як покаранню за спробу зазирнути туди, куди дивитися зась. Об'єктом цього забороненого погляду, за логікою фрейдівського поняття моторошного (*das Unheimliche*, що позначає злиття чужинного, ворожого та затишного, «домашнього»), є ніщо інше, як здатні до кастрації жіночі статеві органи, що переслідують протагоністів навіть у відкритому космосі. Прагнучи подолати антропоморфні конвенції в науково-фантастичному зображенні чужинців, «Битва поза Сонцем» парадоксально доводить їх до абсурду: найбільш моторошний фантастичний образ, що може постати перед поглядом надмірно цікавих астронавтів, є водночас втіленням базової фантазії про повернення до материнського лона.

«Битва поза Сонцем» – далеко не перший фільм категорії «Б», що містить образ *vagina dentata*. У режисерському шедеврї Роджера Кормана «Маленький магазинчик жахів» (1960) цей мотив набуває форми квітки-людожерки, яку виводить головний герой, чие особисте життя зруйноване надмірною присутністю сварливої матері. *Vagina dentata* тут з очевидністю втілює нестерпне материнське над-Я. Ця психічна інстанція відіграла неабияку роль у соціальному житті повоєнної Америки. Гіпертрофоване прагнення матерів домінувати у власних родинах дістало на тодішньому соціологічному жаргоні означення *momism*, а в мистецтві материнське супер-его втілювалося в таких образах як, приміром, гіччоківські птахи – або, на менш софісти-

кованому рівні, корманівські зубаті вагіни. Історик американського хорору Девід Скал помічає [22], що саме в 1960-ті жіноче лоно перетворилося на джерело натхнення для творців фільмів жахів, що безумовно свідчить про специфіку тодішньої масової уяви.

Існує думка, що найкращий спосіб проінтерпретувати несвідоме бажання, закодоване в моторошному кінематографічному образі – приміром, у фільмі жахів – це усунути з нього моторошний або надприродний мотив та проаналізувати те, що залишиться після цієї процедури (найскравішим прикладом такого методу є «Ментальний експеримент: “Птахи” без птахів» у книжці Жижека «Дивлячись скося» [23]. У випадку «Битви поза Сонцем» для цього навіть не треба напружувати уяву – достатньо переглянути той самий епізод в оригінальній версії фільму. Під час тривалого безнадійного чекання на ракету з пальним зневірений американський космонавт робить спробу вибратися на поверхню астероїда. Раптом на одній зі скель перед ним постає величезна фігура в радянському космічному костюмі і з чималеньким бенгальським вогником у руці. Перестрашений американець втрачає рівновагу – й прокидається; тож це був «лише сон». Космонавт підходить до ілюмінатора й бачить там людську постать, що робить кілька кроків і падає на землю замертво – нею виявляється радянський космонавт [24], що ціною власного життя доставив на астероїд ракету з пальним. Таким чином, місце моторошної космічної потвори в оригіналі посідає американський кошмар, уявлений радянськими кінематографістами і втілений у переможному образі радянського першовідкривача космосу.

Не виключено, що Френсіс Форд Коппола та Роджер Корман мали ще й іншу мотивацію для того, щоб запровадити до фільму образ потворного чужинця, а саме – потребу раціоналізувати всуціль алогічний фінал радянського фільму. Як уже було згадано, після провальної місії на Марс герої фільму «Небо кличе» – об'єднана команда радянських та американських космонавтів – повертаються на Землю, де їх зустрічають як героїв. При цьому американці урочисто дякують своїм рятівникам, що «змусили повірити в силу людської дружби». Пафос цього фіналу, без сумніву, полягає в технічній та моральній перемозі над суперником, що виявилася важливішою для конструювання фантазму радянського глядача, аніж обіцяне підкорення Марса. Як це не дивно, фінал «Битви поза Сонцем» практично незмінний – включно з червоними прапорами, піонерськими краватками й усім іншим радянським антуражем на місці зустрічі космонавтів: модус зображення майбутнього Землі як проєкції радянської дійсності в американській версії витри-

мано до кінця. Закадровий голос коментує картини соцреалістичного екстазу в такий спосіб: «Попри те, що першу спробу дістатися Марса спіткала невдача, було досягнуто розуміння справжніх проблем людства. Обидві сторони відтепер могли працювати разом у мирі. З їх об'єднаними знаннями й зусиллями люди зможуть пізнати кращий світ, а одного дня, можливо, – Всесвіт». Отже, «справжню проблему людства», зашифровану в образі *vagina dentata*, винесено у трансцендентний, космічний, нелюдський світ (що, зрештою, як ми побачили, являє собою лише проекцію материнського лона). Тим

часом у радянській версії примирення людства наступає не в результаті якоїсь зовнішньої загрози, а всього лише через сон, що виявився реальністю і таким чином примирив колишніх суперників: незаперечна перевага радянської космонавтики змушує американців припинити конфронтацію. «Сни розпочинали війни, а війни з найдавніших часів визначали царину снів», – писав Вальтер Беньямін [25]. Як бачимо з аналізу «ефекту Кормана», в епоху масової репродукції снів, фантазії та колективні марення набули здатності зупиняти війни – бодай у сфері уявного.

1. У фільмі «Кіногід збоченця» (*Pervert's Guide To Cinema*, 2006).
2. Барт Р. Марсиане / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 66–67.
3. Там само. – С. 67.
4. Там само.
5. Там само.
6. Там само.
7. Показово, що 2008 року було створено однойменний римейк цього фільму, де замість атомної загрози предметом турботи прибульців є стан земної екології.
8. Довженко О. В глибинах космосу. Короткий зміст художнього науково-фантастичного фільму про політ на Марс та інші планети / О. Довженко // Довженко О. Твори в п'яти томах. – Т. 2. – К., 1984. – С. 493.
9. Там само.
10. Там само. – С. 494.
11. Там само.
12. Там само. – С. 495.
13. Там само. – С. 496.
14. Там само. – С. 497.
15. Там само.
16. Invasion of the Mutant B-movie Producers. Roger Corman interviewed about his work in Europe // *Kinoeye*. – Vol. 3. – Issue 1 – 20 Jan 2003. – Режим доступу: <http://www.kinoeye.org/03/01/yates01.php>. – Назва з екрана. Іншим радянським фільмом, купленим для прокату у США, була «Планета бур» (1962) Павла Клушанцева, випущена 1965 року під назвою «Подорож на доісторичну планету». 1968 року матері-
- ал «Планети бур» було використано у стрічці «Подорож на планету доісторичних жінок», що був першою роботою в кіно режисера Пітера Богдановича.
17. Rieder, J. Colonialism and the Emergence of Science Fiction / J. Rieder. – Middletown, CT: Wesleyan UP, 2008. – P. 3.
18. Ibid. – P.30.
19. Berger, A. L. The Triumph of Prophecy: Science Fiction and Nuclear Power in the Post-Hiroshima Period / A. L. Berger // *Science Fiction Studies* № 9. – Volume 3. – Part 2. – July 1976.
20. Jameson, F. Progress Versus Utopia or, Can We Imagine the Future? / F. Jameson // *Science Fiction Studies* № 27. – Volume 9. – Part 2. – July 1982.
21. Крид, Б. Ужас и монструозно-фемининное / Б. Крид // *Научная фантастика. Эпизод первый*. – М.: НЛЮ, 2006. – С. 183–212.
22. Скал Д. Книга ужаса. История хоррора в кино / Д. Скал. – СПб.: Амфора, 2009. – С. 242.
23. Zizek, S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture / S. Zizek. – MIT Press, 1992. – P. 104–106.
24. Як бачимо, в цій сцені задіяно логіку знаменитого сну, описаного Фрейдом: батько, якому наснився його син, котрий шойно помер, зі словами: «Батьку, чи ти не бачиш, що я горю?», – прокидається та бачить у сусідній кімнаті тіло сина, що справді зайнялося вогнем.
25. Benjamin, W. *Dream Kitsch* / W. Benjamin // *Selected Writings*. – Volume 2. – Part 1. – Cambridge, Massachusetts and London, England. – P. 3.

*O. Radynsky*

### THE CORMAN EFFECT: *SKY CALLS* (USSR, 1959) / *BATTLE BEYOND THE SUN* (USA, 1962)

*An article analyzes the minor episode from the history of Ukrainian film – an appropriation of the film *Sky Calls* (Dovzhenko Studios, 1959) into the American Cold-war film industry. The objects of analysis are the cultural context that contributed to the rapprochement of antagonistic ideologies, and the unconscious desires exploited by the Soviet and American filmmakers.*

**Key words:** Dovzhenko, Corman, B-movie, A-movie, science fiction, social realism, Cold War, *vagina dentata*.