

УДК 7.038.6+791.221.8

## ПОСТМОДЕРН І АНТИУТОПІЧНА КІНОФАНТАСТИКА

*Дмитро Стасюк*

У статті досліджено розвиток кінофантастики кінця 60-х – початку 90-х років ХХ ст. у контексті впливу постмодерну на розвиток кінематографічних антиутопій. Постмодерна ідеологія, що почала поширюватися в цей час, активно вплинула як на популяризацію фільмів-антиутопій, так і на зміни в їх внутрішній стилістиці, спричинивши помітний розвиток цього жанру, визначивши форму подібних фільмів, яка використовується й донині.

**Ключові слова:** кіномистецтво, фантастичне кіно, постмодерн, ідеологія, антиутопія.

В статье исследуется развитие кинофантастики конца 60-х – начала 90-х годов ХХ в. в контексте влияния постмодернизма на развитие кинематографических антиутопий. Постмодерная идеология, которая начала распространяться в это время, активно повлияла как на популяризацию фильмов-антиутопий, так и на изменения в их внутренней стилистике, приведя к заметному развитию данного жанра и определив форму подобных фильмов, которая используется и по сегодняшний день.

**Ключевые слова:** киноискусство, фантастическое кино, постмодерн, идеология, антиутопия.

The development of fiction films in the late 1960s – early 1990s within the postmodern influence over the cinematographic disutopian films progress is investigated in the article. Postmodern ideology, which has started to extend at that period, influenced actively both the popularity of dystopian films and their inner stylistic changes, causing the marked development of the genre, as well as determining the form of such films, which is used up to this time.

**Keywords:** cinematographic art, fiction film, postmodern, ideology, dystopia.

Популярність фільмів-антиутопій значно зростала в 70–80-х роках ХХ ст. З одного боку, це можна вважати результатом загального підвищення інтересу до фантастичного кіно в цей період та покращення технічної бази його виробництва. З другого боку, це не пояснює відхід від зображення світу майбутнього у фантастичних фільмах, що вміщує елементи утопічного суспільства, зокрема в американському серіалі «Зоряний шлях» (1966–1969) або радянських науково-фантастичних фільмах 1950–1960-х років, а також збільшення загальної кількості випущених кінематографічних антиутопій, порівняно з 1920–1960-ми роками. Отже, можна припустити, що були інші чинники, які вплинули на актуалізацію жанру антиутопії в кіно. Основним припущенням, яке висуває автор з відповідною аргументацією, є те, що до таких факторів можна зарахувати ідеологію постмодерну, яка активно почала домінувати в західному суспільстві з кінця 1960-х років. Завдяки порівняльному аналізу ідеологічних та естетичних особливостей постмодерну з їх застосуванням у фільмах-антиутопіях, що виходили в означений період, можна з'ясувати вплив постмодерну на вказаний жанр.

Хронологічно матеріал статті обмежується 1967–1991 роками. Нижня межа обумов-

лена суспільно-політичними подіями 1967–1968 років, які знаменували собою початок епохи постмодерну, верхня межа – розпадом СРСР, що спричинив повний занепад радянської утопічної фантастики та домінацію в кінематографі антиутопії як погляду на соціальне майбутнє людства.

Тематика фантастичного кіно відносно мало розглянута в сучасній українській літературі, а також у літературі радянського періоду, тому до статті залучено переважно англійські джерела або переклади зарубіжних авторів. Серед радянської літератури було використано загальне дослідження західного фантастичного кінематографа «Реальность фантастического мира» Ю. Ханютіна [12], а також дослідження теми утопії в культурі Е. Баталова «В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах» [3]. Водночас була використана стаття сучасної української дослідниці Т. Кабанець «Репрезентація соціокультурних моделей любові в радянському кінематографі» [7], присвячена розгляду радянського кінематографа із соціологічної перспективи. Крім цього, для висвітлення змін у радянському кінематографі використано загальну працю сучасної російської дослідниці кінематографа Н. Зоркої «История советского кино» [5], а також

ДМИТРО СТАСЮК. ПОСТМОДЕРН І АНТИУТОПІЧНА КІНОФАНТАСТИКА

статті російських дослідників культури С. Зенкіна «Эффект фантастики в кино» [4] та М. Поселягіна «Конец прекрасной эпохи: восприятие советскими интеллектуалами ввода советских войск в Чехословакию» [9].

Також залучено ряд перекладених російською мовою праць західних авторів, серед яких «Истоки постмодерна» англійського історика П. Андерсона [1] та «Теория литературы» англійського теоретика Т. Іглтона [6]. Крім цього, використано праці французьких філософів Ж.-Ф. Ліютара «Состояние постмодерна» [8], що була першим філософським осмисленням феномену постмодерну, та А. Бадью «Этика: очерк о сознании Зла» [2], присвячена критичному розгляду постмодерної ідеології. У рамках застосування психоаналітичної методології для аналізу кінематографічних творів також залучено праці із психоаналізу З. Фрейда «Навязчивость, паранойя и перверсия» [10] та «Утрата реальности при психозе и неврозе» [11].

У статті використано низку англійських джерел, присвячених окремим аспектам кінематографа, а також аналізу постмодерної культури загалом. До останніх належить критична стаття «Marxism and Postmodernism» [16] дослідника постмодерну Ф. Джеймсона, а також стаття «Jameson, Postmodernism and the Hermeneutics of Paranoia» [20] М. Вейна. Також залучено розвідки, присвячені жанровому кіно, зокрема дослідження С. Ніла та С. Холла «Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History» [17] про масштабні постановки кінокартин у США, праця Х. О'Браєна «Action Movies: The Cinema of Striking Back» [18] та вступна стаття І. Хантера до редакційної ним збірки «British Science Fiction Cinema» про британську кінофантастику [15]. Дві праці присвячені розгляду впливу американського письменника-фантаста Ф. Діка на кінематограф: стаття А. Барлоу «Reel Toads and Imaginary Cities: Philip K. Dick, Blade Runner and The Contemporary Science Fiction Movie» [13] та книга Дж. Веста «Future imperfect: Philip K. Dick at the movies» [19]. Також використано дослідження М. Хіллса «Fan cultures (Studies in Culture and Education)» [14], у якому розглянуто вплив кінематографа на формування фанатських субкультур.

Адаптація жанру антиутопії до специфіки кінематографічного втілення історично пов'язана з появою фільму «Метрополіс» (1926), який належить до стилістики німецького експресіонізму 1920-х років. На противагу кінофантастиці інших країн світу, які в цей період використовували фантастичні елементи сюжету для створення пригодницьких фільмів, естетика німецького експресіонізму вирізняється значно похмурішою естетикою дії, акцентом на містичному страху та передчуттям суспільних негараздів, що втілювалося в містичних формах. У період 1930–1960-х років європейське кіно лише в окремих випадках зверталося до тематики антиутопії, при цьому створення кінематографічних антиутопій було пов'язане з режисерами-новаторами Ф. Трюффо та Ж.-Л. Годаром, а також із британським фантастичним кінематографом, який був сприятливішим для зображення неоднозначних політичних процесів [15, р. 1]. Натомість орієнтація окремих подібних фільмів на масову аудиторію зазвичай була невдалою, про що свідчать касові провали «Метрополіса» [12] та першої британської антиутопії «Прийдешнє» (1936) [15, р. 7].

Ситуація кардинально змінилася в 1970-х роках, коли вийшли сім фільмів-антиутопій – більше, ніж за всі попередні роки існування кінематографа. При цьому центром виробництва цього жанру були США, хоча до цього моменту американські кінематографісти концентрувалися на інших формах фантастичного жанру. На початку 1970-х років антиутопії ще залишалися, певною мірою, авторським жанром: кінокартини «Механічний апельсин» (1971) та «ТНХ 1138» (1971) були зняті відомим режисером С. Кубриком та режисером-новатором Дж. Лукасом, який прославився пізніше роботою над трилогією «Зоряні війни». Проте з поступовим виходом більш масово-орієнтованих стрічок, таких як «Роллербол» (1975) та «Смертельні перегони 2000» (1975), жанр антиутопії набував неабиякої популярності та значної кількості ознак комерційного кіно.

1970-ті роки пов'язані з початком домінування постмодерну в американській, а згодом – загальносвітовій культурі [1, с. 27], що хронологічно співпадає зі збільшенням

## ТЕОРІЯ

виробництва фільмів-антиутопій. Окрему роль у завершенні домінування модерної парадигми відіграли події кінця 1960-х років, що ознаменувалися рядом поразок емансипаційних проектів. Це, зокрема, вбивство лідера руху за громадянські права в США М. Л. Кінга та згасання самого руху, помірковані успіхи студентських виступів у Європі й невдачі революції «Червоного травня» у Франції, придушення збройними силами СРСР процесів лібералізації режиму в Чехословаччині в 1968 році («Празька весна»), що призвели до кризи цілого ряду політичних рухів та спричинили занепад надій на можливість подальших позитивних суспільних перетворень як у західних країнах [6, с. 175–178], так і в СРСР [9].

Подібне згасання надій на емансипацію, зокрема, спричинило занепад віри в утопію, що вважається однією з ознак постмодерного дискурсу [2, с. 29–30]. Одним з проявів зневіри стало поширення уявлення про нерозривний зв'язок утопії і революції, з одного боку, та політичного терору й тотальності ідеології, – з другого [16, р. 89]. Значна кількість антиутопічних творів указувала саме на такі можливі наслідки спроб побудувати утопічне суспільство. Антиутопія виявилася жанром, який органічно поєднувався з постмодерною ідеологією. Натомість зневіра в утопії призвела до того, що фантастичні твори 1950–1960-х років, які мали окремі елементи естетики утопії, почали втрачати власну актуальність перед аудиторією.

Тенденція недовіри до утопії посилилася через іншу ознаку постмодерну – кризу метанаративу [8, с. 11]. У більш ранні епохи науковий або літературний твір існував у рамках та послуговувався посиланням на велику оповідну традицію, легітимуючи власний сенс через ширший контекст, у якому він перебував. Проте недовіра до метанаративів, що поширювалася під час кризи модерну, робила неможливим такий вид легітимації. Сенс твору не створюється оповідною традицією, у якій він існує, а розпорошується по окремих елементах тексту, натомість старі функції метанаративу, на кшталт «великої мети», утрачаються [8, с. 11–12].

Відповідно до цієї тенденції руйнується метанаратив, що структурував сюжети по-

передніх фантастичних фільмів. Ідея прогресу та переходу до кращого суспільства набагато менше простежується у фільмах 1970-х років та пізнішого періоду [12, с. 207–219]. Зокрема, кінострічки 1950–1960-х років про атомну війну побудовані таким чином, що попереджають глядача про небезпеки, які виникають унаслідок гонки озброєнь, якої можна уникнути (плакат «Ще є час, брат» наприкінці фільму «На березі», намагання відкликати бомбардувальників у стрічці «Система безпеки», антивоєнна діяльність інопланетян у кінокартині «День, коли Земля зупинилася»); пізніші фільми набагато більше уваги приділяють зображенню виживання людства після катастрофи («Листи мертвої людини», «На наступний день», «Популяція 2»). Та сама тенденція помітна також у космічній фантастиці: серіали, зняті за зразком «Зоряного шляху», такі як «Вавилон – 5» або «Лексс», не демонструють віри в соціально-технічний прогрес, удаючись натомість до демонстрації порятунку вже досягнутого або іронічного обігравання свого зразка. Серіал «Зоряний шлях» поступово зазнає змін у продовженні «Зоряний шлях: нове покоління»: незважаючи на те що він дотримується традицій емансипаційної політики через уподобання аудиторії, сформованої оригінальним серіалом [14, р. 39], цей варіант політики не несе радикальної новизни, як це було в 1960-х роках, а зосереджується на цитації більш ранніх сюжетів.

У контексті антиутопій ця тенденція набула вигляду неможливості позитивних суспільних змін. Якщо в більш ранніх зразках антиутопії (стрічки «Метрополіс», «Прийдешнє» або «451 градус за Фаренгейтом» (1966)) простежується віра в подолання негативних тенденцій технічного й суспільного розвитку та перехід до кращого майбутнього, то сюжет антиутопій 1970-х років (стрічки «Зелений сойлент» (1973) або «Втеча Логана» (1976)) побудований таким чином, що катастрофа людства вже відбулася, а дії головних героїв можуть або врятувати населення, або призвести до незначної гуманізації режиму. Пізніші фільми так само адаптують ці сюжетні ходи, додаючи до них тематику індивідуальної втечі від репресив-

ДМИТРО СТАСЮК. ПОСТМОДЕРН І АНТИУТОПІЧНА КІНОФАНТАСТИКА

ного режиму антиутопічного суспільства або повернення до старого політичного устрою.

Кінець 1960-х та 1970-ті роки позначилися також значним покращенням технічних прийомів, що їх використовували для створення фантастичного кіно. Спецфекти, які є конститутивною ознакою фантастичного кіно, оскільки дозволяють створити візуальні образи, що вважаються неможливими [4, с. 53], якісно були значно покращені в таких фільмах, як «Космічна одіссея 2001 року» (1968) та «Зоряні війни. Епізод IV: нова надія» (1977) [17, р. 217–220], на відміну від старіших кінокартин, що призвело до загального зростання популярності кінофантастики та збільшення її виробництва, що у свою чергу відобразилося на антиутопіях. Загострення екологічної кризи й актуалізація проблеми перенаселення, яка почала активно відображатися в кінематографі наприкінці 1960-х – у 1970-х роках [12, с. 183], також сприяли розширенню кількості можливих антиутопічних сюжетів, оскільки раніше вони переважно пов'язувалися з прямим встановленням диктатури в суспільстві або з результатом ядерної війни. Натомість кризи екосистеми або перенаселення дозволяли в легкий та зрозумілий для глядача спосіб обґрунтувати дію фільму у відмінних від сьогодення політичних умовах або в малій закритій спільноті, так само як і особливу естетику зображуваного світу, що утворився внаслідок кризи.

У 1980-х роках розпочалося піднесення жанру бойовика [18, р. 4], процеси взаємодії та взаємовпливу цього жанру з антиутопією призвели до посилення популярності останньої. Через взаємопроникнення жанрів відбулося спрощення фільмів-антиутопій, які частково почали втрачати інтелектуальність фантастичного кіно 1960-х років. Соціально-політичний устрій зображуваних суспільств та мотивація дій невдоволених подібними режимами головних героїв демонструвалися в порівняно спрощеній манері, більша увага приділялася зображенню збройної боротьби проти авторитарного чи тоталітарного уряду, антиутопічна естетика використовувалася лише як тло, на якому розгортаються події фільму. Як один з наслідків, у бойовиках-антиутопіях насильство показує глядачеві репресивний характер

зображуваного панівного режиму: якщо в більш ранніх антиутопіях (зокрема, «Альфавіль» (1965), «451 градус за Фаренгейтом», «Втеча Логана», «Зелений сойлент») сюжет відносно довго розгортався в напрямі зіткнення героїв фільму з владною системою, то завдяки зображенню невинного використання сили з боку влади її негативність демонструється в наочний спосіб, що економить екранний час для зображення збройного спротиву, етично виправдовує його та задає тон самій кінокартині.

Одночасно з більшою орієнтацією на масового глядача фільми-антиутопії 1980-х та пізніших років почали залучати інші елементи постмодерного світогляду, зокрема параноїдальну недовіру до дійсності. Постмодерн у культурі інколи розглядають як параноїдальну відповідь на своєрідне відчуття тотальності сучасного суспільства, де поєднання капіталізму, технологій та їх культурної репрезентації створює відчуття взаємозв'язку всього нашого соціального досвіду [20, р. 106]. Фантастичне кіно загалом є сприятливішим жанром для відтворення психопатичного параноїдального досвіду, оскільки в ньому моделюються ситуації, що відрізняються від реальних або такі, у яких реальність повністю відкидається, що за З. Фрейдом є однією з основних ознак психозу [11]. Важливими для такого відтворення є фільми-антиутопії, оскільки в них до сюжету часто залучаються елементи стеження та контролю з боку всемогутньої влади, що також притаманне параноїдальному психозу [10, с. 165–166].

Початком широкого застосування теми параноїдальної недовіри до дійсності у фільмах-антиутопіях можна вважати стрічку «Той, що біжить по лезу» (1982), зняту за мотивами повісті «Чи мріють андроїди про електроовець?» американського фантаста Ф. Діка, якого зараховують до одного з головних представників «параноїдальної фантастики» [19, р. 175]. Попри відносно малу популярність цієї кінокартини на час її виходу [19, р. 1–4], вона стала надзвичайно впливовою в естетичному плані, через що значна кількість пізніших фантастичних фільмів, зокрема антиутопій, таких як «Бразилія» (1985), «Дивні дні» (1995) та «Темне

## ТЕОРІЯ

місто» (1998), послуговувалися її здобутками [13, р. 47]. Водночас літературні твори Ф. Діка неодноразово екранізувалися, демонструючи запит постмодерної культури на твори з параноїдальним баченням реальності.

Іншим твором кіномистецтва, що демонстрував підвищення інтересу до параноїдальної фантастики, став фільм «1984» (1984) – екранізація однойменного літературного твору, що також розглядається як одна з «класичних» антиутопій [3, с. 274]. Характерно, що цей роман уже був екранізований 1956 року, проте ці екранізації містять суттєві розбіжності, що демонструють різницю в модерній та постмодерній парадигмах, які панували на час їх створення. Так, екранізація 1956 року, знята в модерній парадигмі, є набагато «реалістичнішою» – фільм концентрується на зображенні реальних поліцейських дій режиму та катувань головного героя Вінстона Сміта, унаслідок чого він переймає офіційну ідеологію партії. Додатковим «реалістичним» стрижнем картини є любовна лінія, що висувається на перший план, відповідно глядач, який поділяє сімейні цінності, упевнений у репресивній сутності зображуваного режиму. Натомість екранізація 1984 року, знята під час утвердження постмодерної парадигми, концентрується на зображенні ідеологічної дії режиму замість прямого насильства, а також висуває на передній план внутрішній світ головного героя, приділяючи любовній лінії другорядну роль. Через це епізоди відмови Сміта від власних переконань є наслідком не лише фізичних катувань, але й невпевненості в реальності, що йому доводить антагоніст – співробітник карального апарату режиму О'Браєн. Додатковим чинником слугує більша концентрація пізнішого за часом виходу фільму на процесі переписування історії – основного напрямку діяльності Сміта в партії.

Ще однією відмінністю в екранізаціях є те, що наприкінці фільму 1956 року звучить заклик до глядача берегти «спадок свободи» задля того, щоб не допустити утвердження диктатури в майбутньому. Натомість пізніша екранізація не містить подібного заклику, а зображає катастрофу демократичної цивілізації так, ніби вона вже відбулася. Додатковий чинник – різниця в архітектурі та деко-

раціях кінострічок: якщо в першому фільмі зображуваний світ є досить схожим на сучасний глядачеві світ, то в другому дія відбувається на тлі поруйнованих будівель та крайнього зубожіння, відповідно глядач не переймається небезпеками встановлення диктатури, а отримує задоволення від сцен руйнування цивілізації та функціонування тоталітарного суспільства.

Незважаючи на те що утвердження постмодерної парадигми переважно асоціювалося із західним суспільством, політичні й мистецькі процеси, дотичні до постмодерну, відбувалися також в СРСР. Це пов'язано з приходом до влади Л. Брежнєва та початком епохи «застою». Цей період історії характеризувався засудженням утопічної політики М. Хрущова стосовно побудови комунізму в 1980 році як «волютаристської» одночасно зі зміною визначення політичного устрою СРСР як «розвинутого соціалізму». Разом з посиленням цензурних заборон у мистецтві з 1967 року [5, с. 396] та подальшим їх поглибленням після придушення «Празької весни» в 1968 році занепадала віра в комуністичний метанаратив, через це в радянському кінематографі зародилися тенденції, подібні до західних. Ці процеси помітні не лише на прикладі фантастичного кіно, зокрема, у драматичному кіно відчувалися ті самі процеси зневіри [7, с. 675]. З іншого боку, радянський кінематограф не міг повністю відійти від художніх здобутків попередніх років та радикально заперечити першопочатковий утопічний потенціал комуністичної ідеології, утопічний дискурс продовжував існувати у фільмах 1970–1980-х років.

Цензурування фільму в період «застою» залежало від індивідуальних побажань того чи іншого посадовця, що призводило до поступової деідеологізації мистецтва, оскільки кіномитці прагнули знімати політично нейтральні твори задля того, щоб не отримувати заперечень від офіційної критики [5, с. 397–398]. Фантастика була малопридатним для деідеологізації жанром, тому виникала необхідність зображати життя майбутнього суспільства відповідно до ідеологічної лінії уряду, зокрема, партійні установи висували претензії режисеру А. Тарковському через те, що він недостатньо

чітко зобразив світ майбутнього та політичні погляди головного героя у фільмі «Соляріс» (1972) [5, с. 423]. Протиріччя в ідеології епохи «застою» призвели до того, що фантастичні фільми 1970–1980-х років намагалися сконцентруватися саме на величчї внутрішніх якостей людини майбутнього, оминаючи демонстрацію елементів соціально-політичного устрою, на противагу кінофантастиці 1960-х років. Окремі фантастичні фільми цього періоду, такі як «Втеча містера Мак-Кінлі» та «Через терни до зірок», застосовували елементи антиутопічної естетики, які, утім, означувалися як негативні варіанти можливого розвитку майбутніх суспільств.

Тенденція до зневіри в радянській ідеології посилилася в часи «перебудови», поєднувалася зі зникненням цензурної політики, зумовила появу першої радянської антиутопії «Листи мертвої людини». Водночас естетика утопічного майбутнього, створена у фільмах 1950–1960-х років, що певною мірою зберігалася впродовж періоду «застою», фактично повністю занепадала. Зокрема, спільний радянсько-німецький фільм «Важко бути богом» (1989) цілком нівелює утопічний пафос свого літературного першоджерела – однойменної повісті братів Стругацьких, концентруючись на зображенні пригод на іншій планеті. Ця тенденція лише посилилася після розпаду СРСР у подальших спробах російського кінематографа екранізувати повісті братів Стругацьких.

Проведений аналіз дозволяє дійти таких висновків. Збільшення кількості фільмів-антиутопій хронологічно співпадає з поширенням постмодерної ідеології в 1970-х роках. Втрата віри в метанаратив, що є основною ознакою постмодерну, призвела до занепаду ідеї прогресу, зокрема, у фантастичному кіно. Відповідно, проекти побудови кращого утопічного суспільства перестали викликати довіру, натомість виникло уявлення про зв'язок утопії та тоталітарних ідеологій. Такий стан культури був сприятливим для фільмів-антиутопій, що могли демонструвати відсутність соціального прогресу в майбутньому та відхід до гіршого політичного устрою, невдачі в реалізації утопічного проекту, який перетворився на власну протилежність. Крім цього, параноїдальна недо-

віра до дійсності, притаманна постмодерній ідеології, виявилася сприятливою до передачі в антиутопічних фільмах. Додатковими чинниками підвищення виробництва фільмів-антиутопій стали загальна популярність фантастичного кіно кінця 1960–1980-х років та адаптація до антиутопії жанру бойовика й естетики екологічної кризи. Водночас подібні процеси помітні також на прикладі радянського кінематографа, у якому простежується відхід від утопізму хрущовської доби, підвищення зневіри в офіційній ідеології, що постулювала значний соціальний прогрес у майбутньому, а також застосування елементів антиутопії в кінокартинах 1980-х років.

#### Джерела та література

1. *Андерсон П.* Истоки постмодерна / П. Андерсон. – Москва : Территория будущего, 2011. – 208 с.
2. *Бадью А.* Этика: очерк о сознании Зла / А. Бадью. – Санкт-Петербург : Machina, 2006. – 126 с.
3. *Баталов Э. Я.* В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э. Я. Баталов. – Москва : Политиздат, 1989. – 319 с.
4. *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый / [ред. Н. Самутина]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2006.
5. *Зоркая Н. М.* История советского кино / Н. М. Зоркая. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 520 с.
6. *Иглтон Т.* Теория литературы / Т. Иглтон. – Москва : Территория будущего, 2010. – 296 с.
7. *Кабанец Т. О.* Репрезентация социокультурных моделей любви в радянському кінематографі / Т. О. Кабанец // Соціальні виміри суспільства. – 2013. – № 5 (16). – С. 667–683.
8. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 160 с.
9. *Поселягин Н. В.* Конец прекрасной эпохи: восприятие советскими интеллектуалами ввода советских войск в Чехословакию [Электронный ресурс] / Н. В. Поселягин. – Режим доступа : <http://www.plobooks.ru/2555>.
10. *Фрейд З.* Навязчивость, паранойя и перверсия. Собрание сочинений : в 10 т. / З. Фрейд. – Москва : ООО Фирма СТД, 2006. – Т. 7. – 336 с.
11. *Фрейд З.* Утрата реальности при психозе и невротизме [Электронный ресурс] / З. Фрейд. – Режим доступа : <http://psychic.ru/articles/classic03.htm>.
12. *Ханютин Ю. М.* Реальность фантастического мира / Ю. М. Ханютин. – Москва : Искусство, 1974. – 304 с.
13. *Barlow A.* Reel Toads and Imaginary Cities: Philip K. Dick, Blade Runner and The Contemporary Science Fiction Movie / The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic / [ed. by W. Brooker]. – New York : Columbia University Press, 2005. – 265 p.

## ТЕОPIЯ

14. *Hills M.* Fan cultures (Studies in Culture and Education) / M. Hills. – London : Routledge, 2002. – 256 p.
15. *Hunter I. Q.* British Science Fiction Cinema / British Popular Cinema / [ed. by I. Q. Hunter]. – London : Routledge, 2001. – 218 p.
16. *Jameson F.* Marxism and Postmodernism // *New Left Review*, v. 176. – 1989.
17. *Neale S., Hall S.* Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History / S. Neale, S. Hall. – Detroit : Wayne State University Press, 2010. – 376 p.
18. *O'Brien H.* Action Movies: The Cinema of Striking Back / H. O'Brien. – New York : Columbia University Press, 2012. – 160 p.
19. *Vest J.* Future imperfect: Philip K. Dick at the movies / J. Vest. – Westport : Praeger, 2007. – 223 p.
20. *Wayne M.* Jameson, Postmodernism and the Hermeneutics of Paranoia // *Understanding Film: Marxist Perspectives* / [ed. by M. Wayne]. – London : Pluto Press, 2005. – 253 p.

## SUMMARY

Production of dystopian films is increasing considerably in the 1970s–1980s. One of the reasons of this phenomenon is the growth of the audience interest in fiction films, along with the improvement of cinematographic methods and the development of their production technique. At the same time, one can notice a considerable decline of films depicting social progress and utopian future, which are popular in the 1950s–1960s. According to this fact, the author is suggesting the influence of social and ideological factors over the intensification of dystopian films production, exactly the postmodern cultural paradigm. The beginning of its prevailing in American and later in the global culture is thought to be in the 1970s.

A chain of failures of emancipation political movements in the late 1960s is one of the reasons of the postmodern predomination beginning in the culture. It has caused the decline of the faith in metanarratives as well as utopian projects immanent for the modern period. The metanarrative of social and political progress combined with the technical one, which used to legitimize the meaning of the previous epoch fiction films, is present in the works of the 1970s and the later decades only on a much smaller scale. It is replaced by the ironical using with good effect of the preceding films, as well as the depiction of the modern civilization destruction in the future. However, the discouragement in utopian projects has assisted the extension of the concept on the connection between the effort of their realization and political terror with totalitarianism. Thus, the dystopian science fiction that has indicated just such possible way of social and political development, is found to be relevant for the audience.

At the same time, the production of films based on paranoid distrust to reality has also increased. It is also one of the postmodern features in the culture. Separate researchers consider postmodern as a paranoid response to the complete sensation of the modern society, caused with the perception of total interconnection of technical, political, and cultural phenomena. Therefore, postmodern dystopian films do not use the modern theme of the danger of an actual dictatorship emerging, but start to appropriate the themes of total shadowing and individual psychological pressure which cause the sensation of diffidence in reality. The dystopian film aesthetics in 1970s and 1980s is also influenced with the ecological crisis, actively depicted in cinematography since that time, as well as the increasing popularity of the thriller genre, which allows to show the repressive nature of the disutopian regime depicted through the visualization of violence.

The processes of metanarratives crisis and distrust to utopian projects have started not only in Western countries, but also in the USSR. It is caused with the end of *Khrushchev Thaw* period and the era of Brezhnev government, the strengthening of censorship prohibitions in art since 1967, the armed suppressing of liberalization processes, named *the Prague Spring* in Czechoslovakia in 1968 and also the condemnation of Khrushchev plan to achieve full communism by the 1980s as *voluntarism*.

Accordingly, the population of the USSR also more and more lose faith in the Soviet ideology and in the possibility of transfer to the communist society. These processes have been reflected on the fiction cinema gradually digressing from the depiction of future utopian society that used to be a common theme in this genre in the 1950s–1960s. However, because of the danger of censorship, fiction films in the 1970s – early 1980s are mostly depoliticized. With the beginning of the *Perestroika* period in 1985, the liberalization of official censorship policies and the crisis of communist metanarrative cause the production of the first Soviet dystopian films.

**Keywords:** cinematographic art, fiction film, postmodern, ideology, dystopia.