电影、苏联和东欧的国家社会主义和社会，1917-1989 年

作者 巴洪，桑贾;海恩斯，约翰·印记 劳特利奇， 2014

国际标准书号 9780415813235, 9781138079564,

9781315819051, 9781317818724,

9781317818700, 9781317818717

[永久链接 https://books.scholarsportal.info/uri/ebooks/ 电子书4/](https://books.scholarsportal.info/uri/ebooks/ebooks4/taylorandfrancis4/2018-06-08/5/9781317818724)

泰勒兰·弗朗西斯2018/4/06-08/5/9781317818724

下载自 Scholars Portal Books 于 2025-03-02 Téléchargé de Scholars Portal Books sur 2025-03-02

2 再次思考冷战电影

*莉莉亚·卡冈诺夫斯基*

托尼·肖 （Tony Shaw） 和丹尼斯·扬布雷德 （Denise Youngblood） 的*电影冷战：美国和苏联为人心而战的故事*以崔恩姬和辛相玉的故事开场，崔恩姬和辛相玉是一名韩国女演员和电影导演，于 1978 年被朝鲜政府绑架，并被迫 为金日成的共产主义政府制作宣传片（Shaw 和 Youngblood 2010 年： 1-2）。崔善的故事是一个关于政治阴谋、跨境绑架和悲惨越狱的耸人听闻的故事，也是冷战政治时代电影力量的故事。像他之前的许多极权主义领导人一样，金日成的儿子金正日认识到电影的意识形态力量。通过为金日成拍摄电影，这对韩国夫妇将向世界展示朝鲜共产主义国家的伟大。

1959 年的恐怖片*《The Tingler*》（导演：William Castle）也许最能表达电影在制造恐惧和偏执狂中的作用，其中 Tingler 是一种类似昆虫的生物，当男人或女人感到恐惧时，它会长在他们的脊椎上，在电影院里松散。Castle 的电影技术 Percepto 涉及在电影动作过程中关闭剧院中的所有灯光，同时激活放置在某些人座位下的电子蜂鸣器，以便他们认为刺痛者在追赶他们（参见 Brottman 1997;也引用于 Hendershot 2001：1）。作为冷战电影的恰当比喻，*《The Tingler*》揭示了冷战时期美国文化如何产生而不是反映当时的恐惧和偏执。

冷战持续了 45 年（从 1945 年第二次世界大战结束到 1990 年苏联解体），尽管全球有很多“热”冲突，但大部分战斗都是在修辞和意识形态层面进行的。在东西方鸿沟的两边，电影都传播意识形态——有些是“软的”，专注于展示特定的生活方式，有些是“硬的”，积极展示选择错误一方的后果。美国和苏联的“人心和思想”斗争在国内外都发生了。例如，除了马歇尔计划为重建欧洲提供的经济和物质支持外，美国还出口了展示美国式资本主义和民主伟大的电影——欧洲人观看了 260 多部无法观看的电影

在美国放映，因为它们是纯粹的宣传（史密斯-蒙特法禁止向美国观众放映这些电影，因为美国人不能用自己的税款进行“宣传”）。 然而，即使是普通的好莱坞电影，在欧洲和世界市场上也不仅仅是比苏联电影具有“更广泛的吸引力”。1946 年 5 月在华盛顿签署的法美信贷协定 （French -American Credit Agreement） 在好莱坞的压力下附加了一项规定，从根本上改变了进口到法国的电影配额。作为一项非常慷慨的信贷协议的回报，美国获得了北非军事基地的使用权，并保证法国电影公司 68% 的屏幕时间将可用于“外国”（即好莱坞）电影。 同样，詹姆斯·邦德电影——虽然是英国的，并且在 Pinewood Studios 制作——得到了美元（联合艺术家）的支持，在好莱坞从英国电影业撤出资本后很长一段时间内，美元仍在流动。1

就像冷战本身一样，这一时期的研究很少跨越东西方、*我们*和*他们*之间的界限。Shaw 和 Youngblood 在 2010 年出版的《*电影冷战》（Cinematic Cold War*） 可能是第一部将美国和苏联冷战电影直接对话的冷战研究。事实上，*《电影冷战*》提供了一种方法，让我们开始超越善与恶、宣传与娱乐的基本二分法，对意识形态的运作进行更微妙的理解。他们选择的电影表明了他们希望超越东西方分裂的标准公式，但值得考虑的是，即使是著名的冷战作品，如《*夺尸者入侵*》（导演：唐·西格尔，1956 年）或*《满洲候选人*》（导演：约翰·弗兰肯海梅尔，1962 年）、*《大豆古巴/我是古巴*》（*Ia Kuba*），导演米哈伊尔·卡拉托佐夫，1964 年）或苏联电视迷你剧*《春天的十七个时刻*》（*Semnadtsat0 mgnovenii vesny*，导演塔季扬娜·利奥兹诺娃，1973 年），可能会反面解读，以揭示与冷战意识形态的关系，比 乍一看更微妙。

在本章中，我自己的目标是提供一系列对文本的细读，我们可能不会立即认为这些文本构成了冷战经典的一部分，但尽管如此，它们仍然表达了超越冷战文化的二元逻辑和对立修辞的基本愿望：超越我们和他们，超越自我和他人。这里的目标也是跨越国家和学科的界限：我对苏联和美国的文化生产方式感兴趣，特别是其科幻小说的表现形式，反映了和折射了冷战意识形态，从最明显的偏执作品到在很大程度上将自己定位在政治框架之外的例子，但仍然可以有效地解读为“冷战”文本。

低俗与偏执狂： *身体抢夺者的入侵*

根据官方历史，冷战直到 1947 年杜鲁门主义被阐明以 “遏制” 共产主义才开始。然而，我们可以像 苏珊·巴克-莫斯（Susan Buck-Morss）那样争辩说，在西方人的想象中，布尔什维克

1917 年的革命从一开始就是一个绝对的威胁， 首先是 因为它挑战了作为主权决定因素的国家空间。 革命旨在传播到整个资本主义世界，不 分国界或国家，这使国防的概念成为问题 。在 1919 年的巴黎和会上，美国将军塔斯克

H. Bliss 这样描述这种威胁：“诚然，你可以通过在俄罗斯边境部署足够大的军队来阻止布尔什维克军队离开俄罗斯，但你不能以这种方式阻止布尔什维克主义出来”（汤普森 1966：204;巴克-莫斯 2000：2）。美国国务卿罗伯特·兰辛 （Robert Lansing） 在同一次会议上的报告中写道：“布尔什维克主义是人类思想所设想过的最可怕、最可怕的东西......” （汤普森 1966：15;巴克-莫斯 2000：282，fn。 39）. 正如巴克-莫斯所指出的，布尔什维克主义在美国政治话语中的想象效果是幻觉性的，后来成为冷战的标志。布尔什维克主义是一场“火”、“病毒”、“野蛮的”洪水“、”蔓延“、”肆虐”，“失控”，“试图吞噬文明社会的怪物”和“摧毁自由世界”（Buck-Morss 2000：2-3）。

在美国，红色恐慌将布尔什维克主义的外国威胁等同于第一次世界大战的所有有组织的国内挑战，其中有很多挑战，无论是来自工人、社会主义者、和平主义者、妇女还是非裔美国人。政治激进分子与和疯子混为一谈，被视为潜在威胁，容易受到新驱逐法的影响。1918 年的《煽动叛乱法》规定，批评武装部队、国旗或军装可判处 20 年监禁。邮政局长有权从邮件中删除反战材料和社会主义文件。2 妇女选举权领袖抗议一场保护所有妇女在家中被剥夺的“民主”的战争，被作为政治颠覆者监禁。当城市中的种族示威活动演变为暴力时，这种“黑人颠覆”被归咎于示威者中的布尔什维克宣传。

这场反共十字军东征在 1919 年至 1921 年的“帕尔默突袭”期间达到高潮，当时美国司法部长 A. 米切尔·帕尔默 （A. Mitchell Palmer） 的手下在没有警告和搜查令的情况下发动袭击，摧毁了工会办公室以及共产主义和社会主义组织的总部。帕尔默认为，共产主义正在“蚕食美国工人的家庭”。在他 1920 年的《反对红军的案子》中，帕尔默描述共产主义威胁（并为对可疑人员和组织采取军事行动辩护）的语言预见了冷战言论的到来：“革命的火焰就像草原上的火焰一样， 席卷着每一个法律和秩序机构 [......] 它吃进了美国工人的家 [......] 舔教堂的祭坛“（Palmer 1920）。以民主的名义批评美国现有的经济和政治结构，就等同于在外来的存在和道德威胁的意义上是非美国的。

布尔什维克主义的威胁首先被描述为污染威胁，这种说辞在第二次世界大战后仍然存在，当时

边界重新建立，但威胁尚未消除。参议员约瑟夫·麦卡锡 （Joseph McCarthy） 称布尔什维克主义为“侵扰”，呼吁美国人民唤起他们直到那一刻还沉睡的道德愤慨。冷战的语言——如铁幕等虚构的创造物和像柏林墙这样的真实创造物——强调空间的划分和领土的划定;然而，这种对领土的根本重组和地图的重新绘制仍然不足以将布尔什维克“拒之门外”.入侵的可能性成为 1950 年代冷战电影最喜欢的主题。作为 *Invasion， U.S.A.*  中的角色（目录。 Alfred E. Green，1952 年）说：“ 这是世界大赛的最后一场比赛，我们是主队”。3 在世界的另一端，人们的看法也类似。正如斯大林在 1928 年沙赫蒂审判后关于苏联状况的重要演讲中总结的那样，“我们有内部敌人。我们还有外部敌人。同志们，这点一刻也不能忘记”。4

寒冷特有的内部和外部敌人的论述

当然，战争并不局限于政治领域。苏联和美国的大众文化滋养了大众的想象力。例如，音乐剧成功地将娱乐和宣传相结合，并被双方成功地用来推广他们对抗敌人的生活方式。然而，如果音乐剧主要集中在安·兰德所说的宣传 上——即呈现一种夸张的“快乐”世界观 5——那么另一种流派则致力于妖魔化敌人：这种流派当然是科幻小说。在 1920 年代，“共产主义天堂”和“资本主义地狱”的对比是苏联科幻小说中的通用主题，将工业社会的所有消极方面投射到“他者”身上。然而，正如薇薇安·索布恰克 （Vivian Sobchak） 所指出的那样，虽然科幻电影在第二次世界大战之前存在于孤立的实例中，但“它只是在*广岛*之后才成为一种广受好评 的类型”（Sobchak 2004：21，强调原文）。

第二次世界大战后，美国一系列关于“外星入侵者”的灾难电影将对共产主义的恐惧与这些科幻幻想联系起来。到 1980 年代初，当罗纳德·里根 （Ronald Reagan） 谈到统治苏联的红色共产党人的邪恶帝国时，他借鉴了已经在美国集体无意识中根深蒂固的图像，当然还有乔治·卢卡斯 （George Lucas） 1977 年的*《星球大战》（Star Wars*），该片本身就是根据第二次世界大战电影改编的。 1983 年 3 月 8 日，里根总统在佛罗里达州奥兰多举行的全国福音派协会大会上发表了“邪恶帝国演讲”（继 1982 年提交给英国议会的早期版本之后），将苏联称为世界“邪恶的焦点”，并为“所有生活在极权主义黑暗中的人的救赎”祈祷“，并敦促他的听众”大声疾呼反对那些将美国置于军事和道德劣势的人“，他们无视”历史事实和邪恶帝国的侵略冲动“，从而将自己”从对与错、善与恶之间的斗争中解脱出来“（里根 1983 年）。

值得注意的是，自冷战结束以来，美国目击外星人的数量急剧下降，1950 年代和 1960 年代的大部分好莱坞想象通过关于外星人入侵的电影表达其冷战焦虑（无论是明确还是隐喻地标记为共产主义），这当然不是偶然的。在 1950 年代的科幻电影中，“外星人入侵”的威胁在银幕上被隐喻为真正的“外星人”的入侵。正如迈尔斯·本内尔 （Miles Bennell） 在 1956 年《夺尸者入侵》中*向贝基·德里斯科尔 （Becky Driscoll） 解释豆荚的起源*时所说，“过去几年发现了很多，一切皆有可能：原子辐射、奇怪的外星生物、某种突变”。我们可能会想，当 Ayn Rand 声称俄罗斯人已经变得不人道时，这种突变是否也是她所谈论的——他们受到了某种突变的影响，“一种叫做共产主义的突变”，它打破了道德纤维并重组了有机体（Rand 1947）。 “这是我 听说过的最奇怪的事情”，Bennell 博士说; “希望我们没有抓住它。我讨厌有一天早上醒来，发现你不是你。“当然，把共产党人看作是真正的外来者，有助于助长最害怕与共产主义最不同的事物的恐惧。然而，入侵的真正创伤一次又一次地不在于外部，而在于内部威胁：“ 想想看，然后你就会知道 [......] 麻烦在你里面“，迈尔斯·本内尔在《夺尸者入侵》的早期告诉贝基的*表弟威尔玛*。

*Invasion of the Body Snatchers* 是一部 关于替身的电影，关于替代——

将一个身体换成另一个外表相同，但缺乏人类“情感”的身体。这部电影以倒叙的方式讲述，在监狱中开场，一个疯狂尖叫的男人被关押在那里。该男子自称是迈尔斯·本内尔 （Miles Bennell） 博士，并讲述了导致他被捕的事件——具体来说，是“豆荚人”接管了加利福尼亚州的圣米拉小镇。 迈尔斯的故事始于他和他的前恋人，最近离婚的贝基·德里斯科尔，发现圣米拉镇没有人的行为和以前一样。就好像整个小镇都被一场“集体歇斯底里”的案件所笼罩。当他们看到自己的复制品从巨大的豆荚中出现时，迈尔斯和贝基得出结论，镇上的人正在睡梦中被完美的物理复制品所取代，现在已经没有任何人性。他们试图一起逃跑，但贝基睡着了，变了。影片的结尾是迈尔斯·本内尔 （Miles Bennell） 跑上高速公路，疯狂地向过往的驾车者尖叫，“他们已经在这里了！您是下一个！您是下一个！“随着看到一卡车的豆荚运抵邻近城镇，以取代更多的人类。

从人到豆荚的变化恰恰发生在失去警惕的那一刻（用斯大林主义的语言），即主体睡着的那一刻。“睡一会儿，”Bennell 博士解释说，“我爱的女孩是一个非人的敌人，一心要毁灭我”。然而，就像 1962  *年的满洲候选人*一样，它模糊了解释的界限，让人无法判断它是在参与还是对麦卡锡主义的偏执幻想做出反应，*Invasion of the Body Snatchers* 也可以

很容易被解读为美国 1950 年代墨守成规的代表，关于一种文化，这种文化在对*他人*的恐惧中试图消除内心的所有差异。 正如索布恰克所指出的，“无形的入侵电影”的大部分吸引力在于它们隐喻地实现了*生活在技术、官僚主义和墨守成规的社会中的现代人的*焦虑。因此，例如，埃内斯托·劳拉（Ernesto Laura，1972：71）认为“很自然地将豆荚视为共产主义思想的代名词，共产主义逐渐占据了一个人，使他的外表保持不变，但内心发生了变化”。布赖恩·墨菲 （Brian Murphy） 将这部电影的吸引力建立在其令人信服的偏执狂氛围上：“人们、你的邮递员、你的警察、你的妻子被外来力量接管的形象被渲染成可怕和可怕的信念”（墨菲 1972：42）。查尔斯·格雷戈里 （Charles Gregory） 写道：“这部科幻惊悚片制作于 1956 年，当时正值那个十年的中期，里面住着穿着灰色法兰绒西装的男人、沉默的一代、地位追求者、参议员约瑟夫·麦卡锡 （Joseph McCarthy） 和孤独的王冠，西格尔的科幻惊悚片是对社会的一致性和统一性的沮丧警告，而社会正幸福地生活在最好的环境中 所有可能的世界“（Gregory 1972：3-4;这三个也被 Sobchak 2004：121-23 引用）。引用 Cyndy Hendershot （2001： 1-2） 的话，冷战时期的社会学家“到处都是怪物”。对 J. 埃德加·胡佛 （J. Edgar Hoover） 来说，社区主义者对 毫无戒心的人实施了 “他们的邪恶工作”。与最高法院大法官威廉·道格拉斯（William O. Douglas）等相反的反麦卡锡主义者将麦卡锡主义称为一股邪恶的力量，“甚至进入了大学，我们精神力量的伟大堡垒，并腐蚀了它们”

（均引自 Hendershot 2001：1-2）。

在“无形的入侵电影”中，话语的焦点不是对差异的恐惧，而是身份的可能性：与其说是对敌人的恐惧，不如说是真正的敌人已经“在我们心中”的事实。 *Invasion， 美国*，敌人着陆时，穿着美国制服。正如和平港的无线电接线员在她被杀前喊道：“敌人来了！“或者，正如迈尔斯·本内尔 （Miles Bennell） 在《夺尸者入侵*》结尾时在高速公路上奔跑时喊道*，”他们已经来了！“ 重复的索引符号 ”here“ 指向太空中的某个位置：敌人在这里，他们已经降落在我们的土地上。然而，迈尔斯·本内尔 （Miles Bennell） 对副词“已经”的强调表明敌人“已经在这里”：也就是说，他们很久以前就登陆了，我们只是从未注意到。外星人入侵的偏执狂是由于无法将敌人定位为自己之外，无法区分自我和他人。

*作为冷战*电影的《银翼杀手》

诺埃尔·卡罗尔 （Noël Carroll） 在撰写有关恐怖电影的文章时认为，怪物的两个基本特征是它的不纯洁和危险。根据玛丽·道格拉斯 （Mary Douglas） 在《纯洁与危险》（Purity and Danger，1966 年）中对“*污垢*”的分析，他指出怪物总是混血儿，因此很难归类。因此，他们跨越了文化图式的界限。怪物是，卡罗尔

强调，插页式。他们不仅（或不是简单地）在身体上脱粒，而且在认知上也具有威胁性——他们不清楚或混合的起源（例如，金刚是半人半猿）意味着他们存在于产生它们的严格二元系统之间（Carroll 1990：31-34）。*Invasion of the Body Snatchers*  中的豆荚之所以可怕，正是因为它们是人类，但又截然不同。这种相同但不同的话语在冷战的许多电影中得到了回应，在一部我们起初可能不会认为是冷战经典一部分的电影中找到了高潮：雷德利·斯科特 （Ridley Scott） 1982 年的《*银翼杀手》（Blade Runner*）。

一部提出“关于人、上帝和野兽的本质、存在的意义和宇宙运作的问题”的电影，一部卓越的“后现代”文本（见 Marder 1991;Silverman 1991 年;布鲁诺 1987;Begley 2004），雷德利·斯科特 （Ridley Scott） 对菲利普·迪克 （Phillip K. Dick） 的*《仿生人会梦见电子羊吗？* 不能被简化为通常的 Hollywood 电影的冷战 schlock，它如此乐于上演和重新上演外星人入侵（豆荚、俄罗斯人、怪物和外星人）并最终摧毁它们。然而，*《银翼杀手*》并没有出现在历史或意识形态的真空中，而是紧随勃列日涅夫时代的停滞、吉米·卡特失败的乐观主义、SALT II 核反扩散条约、苏联入侵阿富汗和罗纳德·里根的世界末日言论之后。

*《银翼杀手》是继*《星球大战》和雷德利·斯科特 1979 年的《异形》之后*，在 1970 年代末*至 1980 年代初出现的一系列突破性科*幻电影*中的第三部。在它们之间，这三部电影可以说标志着从一个可知的善恶世界（通常被想象为冷战意识形态的摩尼教结构）和恶毒*的陌生*世界，到与《*银翼杀手*》的另一*方微妙、复杂和难以理解的对抗*的转变。这三部电影代表了一场关于想象中的未来的对话，这场对话可以说是从想象对与错力量之间的根本差异开始的，到消除这种差异结束的。

卢卡斯的《*星球大战*》参与了可以称为宇宙善与恶的“保守”划分：帝国的纳粹制服对其更广泛的目标和意图毫不怀疑，而极权主义帝国随时准备并愿意部署其大规模杀伤性武器来镇压叛乱（或持不同政见）的公民的概念提醒我们—— 甚至在罗纳德·里根 （Ronald Reagan） 的伟大演讲之前——关于横跨亚洲和半个欧洲的庞大而难以理解的敌人。另一方面，斯科特的异形利用了 1950 年代的科幻/恐怖类型，让我们想起了日本哥斯拉*电影、怪物电影，当然还有* Invasion of the Body Snatchers。对身体的强调，对*存在于每个*“正常” 美国公民内心的邪恶和外星人的强调，已经将*我们*与他们之间的*冷战修辞转移到*一个不那么明确界定的善恶空间，暗示了（在视觉层面上）自我与其可怕的外来*他人*之间的共生关系.Alien 中的外星生物 没有

它只是杀死人类，将他们用作繁殖过程的宿主（当然，这也是 *Invasion of the Body Snatchers* 的一个主题）。就像 vam-pire、狼人和僵尸一样，外星人对身体本身的完整性构成威胁。然而，正如彼得·列夫 （1998： 32） 所指出的那样，在*《异形》*中，威胁更发自内心，身体比经典恐怖片更容易发生变化：“外星人从人体中喷发可以被视为通常隐藏的'怪物'过程的伪装版本，例如出生和性行为。“

这种爆发恰恰是“不可思议的”：它是“本应隐藏但已经曝光”（弗洛伊德 1919：241）的突然显现。因此，它谈到了无意识的存在——一个由难以理解的驱动力、被压抑的欲望和被遗忘的记忆组成的系统——正如斯拉沃伊·齐泽克（Slavoj Žižek）所说，“来自内部空间”（Žižek 1999）。它谈到了主观的分裂，谈到了对一个统一和可知的自我的信念的不可能性，以及试图将自我的自恋和杀戮愿望的偏执知识向外投射到他人*身上：*我不想杀死它，*它*想杀死*我*（或者，用恋物癖者的语言来说）以及美国冷战言论：“我非常清楚我们向日本投下了两枚炸弹，但尽管如此，我将继续相信是俄罗斯人想向我们投掷炸弹”。就像早期的 *Invasion of the Body Snatchers 一样，Alien* 试图维持好与坏、理智与疯狂、外在与内在之间的划分，但最终屈服于确定性的不可能性。

斯蒂芬·尼尔 （Stephen Neale） 对恐怖片中怪物的描述 侧重于身体破坏。 “怪物，以及它引发和具体化的混乱”，他写道，

总是破坏和挑战“人类”和“自然”的定义和类别。一般来说，怪物的身体是干扰的焦点。要么毁容，要么被人类和动物特征的异质性所标记，要么仅以“非人类”的凝视为标志，身体总是以某种方式被发出“他者”的信号，准确地说，被标记为怪物。

（尼尔 1980：21）6

在*《银翼杀手*》中，怪物不是通过变形或毁容来表示的，而是通过完美来表示的。正如 J.F. Sebastian 所说，看着 Nexus 6 的复制人 Pris 和 Roy，“你太完美了”。然而，即使在这里，差异也存在于身体的层面。*《银翼杀手》*以一只眼睛的极端特写镜头开场，这是视觉和知识的特权器官。然而，正如 Kaja Silverman （1991： 111） 所指出的，“如果开场镜头以一种预期的方式打破复制人和人类之间的二分法，将焦点放在一只可以代表任何一方的眼睛上，那是因为该器官恰恰代表了在《银翼杀手》世界中表面上可以辨别差异的地点 ”。

*《银翼杀手*》继续模糊自我与他人之间的界限  ，最终使观众无法保持他/她对人类和复制人之间任何有形差异的信念。《银翼杀手》是科幻片（通常保留善恶的区别）和黑色电影（*积极消除这种差异）*的奇怪组合，它首先提出，可以通过技术的假肢看到差异。这部电影以认可问题为中心。四名复制人（Roy Batty、Leon、Zhora 和 Pris）从*外星*殖民地逃脱并返回地球，寻找通过延长四年寿命来逃避死亡的方法。因为复制者在各个方面都与人类相同或优于人类，他们不仅构成了身体暴力的威胁，而且构成了本体论的威胁，这种威胁因瑞秋的存在而变得更加明显，瑞秋是提利尔公司赋予“记忆”的新模型——植入物阻止她意识到自己作为*事物*而不是存在的地位。

影片开场的 Voigt-Kampf “同理心”测试自始至终都充当着一种“原始场景”（也就是说，一段在后来反复回忆和理解后变得创伤的记忆），上演了对识别外星人的可能性的最初信念——在这种情况下，复制人——*他*者（见 Marder 1991：92–95）。然而，它也从一开始就表明，这种差异是“肉眼 ”或“手无寸铁”的眼睛看不见的，而是精心设计的技术结构的产物。复制，“比人类更人性化”，模拟物，没有原件的复制品——复制人提出了起源、本质、我们从哪里来和要去哪里的问题。此外，复制人的威胁是自我认识的威胁（以及它最终失败的威胁）：正如 Deckard 在提到 Rachel 时所说，“它*怎么可能*不知道*它*是什么？“自我认识是无法实现的，因为正如《*银翼杀手*》所暗示的那样，我们的记忆、我们的感受和情绪、我们的行为和经历已经被”植入“——也就是说，在外部产生并作为我们自己的内部纳入我们自己。二十年后，*《黑客帝国*》（The Matrix，沃卓斯基夫妇导演，1999 年）将提出类似的“模拟和模拟”问题，但最终将表明我们可以超越虚假走向真实——*《银翼杀手*》没有提供这样的解决方案。我们可以去找西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）来谈论“记忆痕迹”是外部刺激（身体与外界的接触）的产物，它在心灵上留下了印记（见弗洛伊德 1986）;或者向拉康谈论我们对外部图像的错误认同，然后我们将这些图像内化为自我。无论哪种情况，*外部*世界都会产生*内部*现实，通过外部构建内部的记忆——我们的记忆，就像四个复制人的记忆，比如瑞秋（和戴卡德）的记忆，都是“植入物”。

因此，复制威胁是构建的*他者*可能没有的威胁

与通过一系列错误认识（我有家庭照片，因此一定有家庭）、投射（*它*想杀死*我*）和认同（法律、禁令和权力结构）来保持其连贯性的自我不同。*《银翼杀手*》最终打破了冷战时期的二元论，它暗示了自我和他人 是一体的。正如评论家们所说的那样

指出，顺义地指出，哈里森·福特带来了与《星球大战》*的连续性和明确的主角/反派区别*的前景，但观众遇到的是一部电影，它处理的是历史上陷入困境的后水门事件、后越南美国的结果，而不是逃避它。*《银翼杀手》的意识形态特征涉及*“从战争中崛起的非常孤独、强大但无能为力的美国”的绝望和融合，不再相信它的未来，甚至就此而言，不再相信它的过去——这是娜奥米·格林 （Naomi Greene） 称之为“新情节剧”的类型的特点（格林 1984：34）。苏联的行动（1979 年入侵阿富汗）和里根总统的摩尼教言论有助于将《银翼杀手 》牢牢地置于冷战的话语中，但它强调*不知道*真相，使其超越了保留“自我”和“他人”的二元类别不同。

# 苏联外星人：Abram Tertz 的“Pkhentz”

我们在艾布拉姆·特茨（安德烈·辛亚夫斯基饰）的奇幻短篇小说《Pkhentz》中看到了类似的逻辑，该小说也以我们中间的外星人问题为中心，但现在是从苏联的角度出发。据推测，《普肯茨》写于 1956-1957 年，但直到 1966 年才出版，7 一直被低估为政治寓言：作家知识分子（酗酒、罪犯、疯子、恋童癖）的困境，作家作为局外人或“非法外国人” 被困在社会主义现实主义和苏联生活方式的习俗中。正如 Catharine Nepomnyashchy （1995） 所指出的，Tertz 的作品始终如一地展示了作家成为亡命之徒的方式，写作行为——一种犯罪，而文本——是违法的场所。然而，“Pkhentz”也是一个科幻文本，因此，它再现了与《*Invasion of the Body Snatchers*》类似的范式，但现在从苏联的角度来看，它用自己的术语描述了对入侵的偏执和对污染的焦虑。8

故事的叙述者安德烈·卡齐米罗维奇·苏辛斯基 （Andrei Kazimirovich Sushinski） “有一半的波兰人，

半个俄罗斯人“，”不是党员“，”从未出国“（Tertz 1966：9），他的假名和传记信息与他的作者安德烈·多纳托维奇·辛尼亚夫斯基的真名相呼应，是一种来自地球的外来植物，可能被称为也可能不被称为普肯茨。这个短篇小说的情节——以第一人称讲述，被称为“不规则日记”——讲述了外星人寻找其他同类的追求，他对他太人性化的邻居 Verochka 的性挑逗的英勇抵抗，他的严重疾病和最终决定 远离苏联文明，回到他最初的迫降地点，在那里他将只说自己的语言，等待死亡。叙述者的“外来”存在，他无法理解或融入周围的世界，他害怕因最终和不可避免的同化而失去自己的身份，以及忘记自己的语言——最后，文本作为不规则日记和犯罪文本的地位，明确地将叙述者变成了地下作者—— 为将 “Pkhentz” 连贯地解读为

个人/政治寓言。然而，在冷战时期对自我和他人、间谍、外星人、掩盖和曝光的痴迷的框架中，《Pkhentz》也开启了一种不同的——也许是“奇妙的”——阅读的可能性，它讲述了一个关于身份、疏离、同化和与他人的最终对抗之间关系的故事。

“Pkhentz”以两种与另一种接触的可能性开始，但在这两种情况下，这种接触都被挫败了。我们从洗衣房开始叙述——这里不仅可以用脏床单换干净床单，还可以在这里举行会议、建立身份和揭开秘密。 “我今天又在洗衣店见到了他”，我们的解说员写道。 “他假装完全忙于他的脏衣服，不知道我”（Tertz 1966：3）。 被审问的“他”是一个驼背，我们的叙述者（错误地）把他当作他自己的外星种族的一员。因此，从一开始，我们就被介绍到身份的可能性——叙述者相信他在驼背上认出了他的同胞，同一物种的另一个成员，而驼背则假装不认识叙述者，忙着处理他的脏床单。

这种对洗衣的关注本身就是 nar-

因为展示肮脏的亚麻布在文本中与泄露某些东西的可能性有关——一个本应隐藏但现在可能会被曝光的“秘密”——并且与安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 对穿越这个世界而不“引起注意”的痴迷有关。怀疑、秘密、污染、关注和可见性共同构成了构建故事的框架。随着故事的进展，我们很快了解到，除了引起人们对自己的关注之外，污染和污染正是安德烈·卡齐米罗维奇最害怕的。无论是在与邻居 Verochka 的对峙中，还是在与驼背的 Leopold 的对峙中，安德烈·卡齐米罗维奇都因害怕物种的混合而退缩，最终导致自我的丧失。事实上，安德烈·卡齐米罗维奇与维罗奇卡的“外星人”身体的相遇是文本中的关键场景之一，部分原因是它代表了对这个故事进行“冷战”解读的第一种可能性。安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 与维罗奇卡的关系被描述为对抗“*共同敌人*”（ 3） 的“联盟”（Tertz 1966：4，俄语：“voennyi soiuz”）对抗“共同敌人”（3），她与维罗奇卡的关系取决于*“*我们*与他们*”的模式，她对婚姻的暗示有可能使这种模式永久化。

一天早上，安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 来到她的房间为他的不规则日记借墨水，面对的是他所说的维罗奇卡“裸露”的尸体。受够了安德烈·卡齐米罗维奇的不关注，维罗奇卡脱下被子，露出她赤裸的身体，得意洋洋地喊道：“看看你拒绝了什么，安德烈·卡齐米罗维奇！“（Tertz 1966：5）然而，与前面在洗衣店的场景不同，尽管有 Verochka 的告诫，这里看到的不是安德烈·卡齐米罗维奇，而是 Verochka 的身体回头凝视着他：”Verochka 的眼睛闪闪发光，扔回了柜台玻璃，她的整个身体，完全没有遮盖，愤怒地盯着我” （5）.

Verochka 的眼睛闪闪发光，她的身体凝视着，与一个完全陌生的他者对峙，这个他者既迷人又令人激动。事实上，安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 努力不去看。他的第一个想法是在熟悉的背景下重新解释这一景象：他记得仔细研究解剖学教科书的图片和图表，“知道什么是什么”（Tertz 1966：5）。其次，他记得在高尔基文化与休息公园 （Gorky Park of Culture and Rest） 看到小男孩在河里洗澡。然而，到目前为止，他所看到的一切都让他为看到一个裸体女人做好准备：Verochka 的乳房同时过多且缺失——安德烈·卡齐-米罗维奇声称，起初他“把它们当作次要手臂，肘部以上被截肢”——而她的“球形肚子”收集了所有的食物—— 在一天中“成堆”地低下。“下半部分” “长满了像小脑袋一样的卷发”（5）。到这里，我们已经有了叙述者关于人类令人作呕的饮食习惯的长篇大论，但我们还不知道叙述者的身体有很多手臂和许多眼睛，其中一些已经因为被迫变成人的形状而开始萎缩。在这种情况下，很容易将 Verochka 的身体解读为对叙述者的直接威胁：她的身体，连连额外的胳膊肘和贪婪的胃部被截肢，既被阉割又被阉割。

叙述者从最初的震惊中恢复过来，借此机会更仔细地研究了对 Verochka 的下层身体的描述（正如巴赫金所说的），同样遵循了这种拜物教的逻辑：“我瞥见了一些类似于人类特征的东西。只是在我看来它不是女性的，而更像是一个老人的脸，没有刮胡子，咧嘴笑着。一个饥饿、愤怒的男人住在她的两腿之间“（Tertz 1966：5）。因此，Verochka 不仅与来自普肯茨的外来植物 Andrei Kazimirovich 有关，而且不仅与一本非同胞教科书的标准图画有关（它只敢暗示女人双腿之间的秘密）——她在与自身的关系上也是他者。她的身体隐藏着自己的外来他者——那个饥饿、愤怒的男人，他在晚上打鼾，无聊地发誓（5）。9

与 Verochka 的外星身体的相遇是文本关于与他人对抗、关于身份和差异化斗争的话语的一部分。与《夺尸者入侵》*或*《满洲候选人*》等美国电影相比*，《普肯茨》可以被解读为冷战的隐喻，冷战的根源部分在于两个根本不同且最终不相容的国家——美国和苏联——的不稳定联盟在第二次世界大战的后半期。就像安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 与维罗奇卡 （Verochka） 的临时联盟对抗其他邻国一样，苏美联盟将 在精神上如此不同的生物聚集在一起，以至于只有“共同敌人”的存在才能使他们团结 任何时间。与《夺尸者入侵》*不同，在《*夺尸者入侵》中，主体被迫承认自我对他人的基本身份，而在这里，正如安德烈·卡齐米罗维奇与利奥波德和维罗奇卡的相遇所暗示的那样，每一方都在寻找其他像自己一样的存在，但只找到了 “外星人

其他”。揭露真实的、毫不掩饰的自我只会产生恐惧和厌恶（而不是低估或同情）。试图渗透到对方的秘密既是不可避免的，也是灾难性的。与此同时，仍然存在着持续的、潜伏的恐惧，即太多的接近会产生污染，我们将失去使我们与众不同、独特和个体的东西，完全溶解在*他人中*。

我们也许在故事的结尾最清楚地看到了这一点，在安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 的疾病以及随之而来的对他因被正常的“人类”文化同化而失去外来身份的恐惧 中。叙述者说，最后的疾病不仅使他的身体崩溃，而且使他的灵魂瘫痪。他现在有一种奇怪的愿望，想去看照片或与 Verochka 的新丈夫一起玩草稿（Tertz 1966：13）。然而，他主要担心的是语言。回顾这本不规则日记中的条目，安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 发现每个短语中都有“外来*环境的影响*”（13）。当安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 哀叹 *nashi*——“我们的命运”—— 永远不会阅读他的日记，也永远不会发现关于他的任何信息时，冷战的措辞在这里再次出现;“他们永远不会飞到这么离奇的距离到这个古怪的地方”（13）。他的梦想是在 32 年前他的外星飞船坠毁的地面上找到那个陨石坑，并在那里等待冬天的到来，从不思考任何人类的想法，从未听到任何外星词语 （13）。故事的最后一段是一系列近乎无稽之谈的话，我们假设，这些话是针对遥远的地球上可能被称为也可能不被称为 Pkhentz 的外星种族的：

哦，祖国！PKHENTZ！高格里·图泽罗skip！我回到 你身边！高兴！高兴！高兴！TUZHEROSKIP！TUZHEROSKIP！你好！古特纳本德！TUZHEROSKIP！呜呜呜！喵喵喵喵！PKHENTZ！

（Tertz 1966：13）

为了理解这种从语言作为交流工具的转变，我们可以以 1943 年的美国电影*《莫斯科任务》为例*，以及戴维斯夫人和莫洛托夫夫人之间关于两国学习“说同一种语言”的对话。迈克尔·柯蒂斯 （Michael Curtiz） 为华纳兄弟 （Warner Bros.） 执导，10 逐字改编自乔·戴维斯 （Joe Davies） 作为第一任美国驻苏联大使在莫斯科短暂逗留的记述，《*莫斯科任务*》是二战期间为数不多的几部美国电影之一，这些电影为了展示而向后退斯大林主义俄罗斯的积极眼光。这部电影立即被机智地称为“向莫斯科屈服”，随着战争结束和冷战开始后美国和苏联之间的紧张局势升级，这部电影成为全国性的尴尬。然而，这部电影所代表的恰恰是冷战时期所渴望和恐惧的与他人的浪漫。

与柯蒂斯的电影所提出的说“同一种语言”的梦想不同，《Pkhentz》是一个关于语言与他人接触的能力 以及最终拒绝这种接触以支持自我保护（以及

必死无疑）。莫洛托夫夫人说，也许有一天，我们都会说同一种语言——这句话中既有希望又有险恶。 为了让我们都说同一种语言，我们必须要么被我们所认为的他者同化，要么被我们所认为的他者同化。在这种情况下，要么俄罗斯开始说英语，要么美国开始说俄语——无论哪种方式，一种语言都会获胜。第三种选择，虽然立即有希望，但事实证明同样具有破坏性：两种语言、文化、民族将融合成一个更大的整体，但肯定会意味着两者的毁灭（只需听听俄罗斯人抱怨英语渗透到日常用语中就知道了）。

安德烈·辛雅夫斯基（Andrei Sinyavsky）的《普肯茨》（Pkhentz）恰恰是希望通过语言来维护个人身份的愿望，以抵制自我毁灭的共同体的诱惑，这种诱惑是由美国版的莫洛托夫夫人的乌托邦理想主义所体现的，也是由维罗奇卡的反常关注所暗示的。语言，在《*莫斯科任务*》中表达为消除国家和人民之间界限的愿望，在这个故事中是（除了身体）唯一可以建立和维护身份的工具/武器。在故事的最后一段中，叙述者/作者/外星人与读者对峙的（俄语）语言的彻底瓦解是安德烈·卡齐米罗维奇 （Andrei Kazimirovich） 为保留不同和独特的东西——他的“外星人”自我所做的最后尝试。然而，这也是一个标志，如果这种根本的差异实际上被保留下来并且仍然无法翻译（无论是在语言上还是在社会上），那么自我将对他者来说仍然是完全陌生和不可理解的。因此，所有的交流要么是背叛，要么是误解。

# *Solaris* 和来自苏联太空的事物

正如凯文·里斯 （Kevin Reese） 所指出的，对于任何熟悉 1956 年苏联科幻小说的人来说，“Pkhentz”是“一种狂欢”（Reese 2008：441-42）。鲍里斯和阿卡迪·斯特鲁加茨基、伊利亚·瓦尔沙夫斯基和弗拉基米尔·萨夫琴科等作家的职业生涯仍处于起步阶段，而解冻科幻小说的分水岭事件，伊万·埃夫列莫夫的小说《银河仙女座*》（*Tumannost0 Andromedy，1957 *年）的*出版仅在次年发生。事实上，特尔茨在苏联科幻小说沦为所谓的“近距离目标”时正在写他的外星短篇小说——而不是想象遥远的未来（就像 19 世纪的俄罗斯和早期苏联科幻小说所做的那样），斯大林主义科幻小说设定 在“明天”，并且仅限于对太阳系内的工业成就、发明和旅行的预期。严格的审查制度以及 1930 年代中期至 1950 年代初社会主义现实主义的实施，标志着苏联科幻小说的停滞期，在此期间，人们不再可能梦想遥远的未来。

在这段“近距离瞄准”期间制作的两部电影在

冷战背景，既因为涉及苏美合作的情节，也因为 他们复杂的分销历史： *天堂的呼唤*

（*Nebo zovët*，导演 Mikhail Karyukov 和 Aleksandr Kozyr，1959 年;在美国作为 *Battle Beyond the Sun* 发行）（见图 2.1）和 *Planet of Storms*（*Planeta bur*0，导演 Pavel Klushantsev，1961 年，在美国作为 *Voyage to the Prehistoric Planet 发行）。《天堂的呼唤*》是苏联战后第一部科幻电影。11  《天堂的呼唤》是在人造卫星发射两年后，加加林太空飞行前两年制作的*，*它想象了（字面意思是白日梦）太空飞行和太空探索变得轻松和可能的时刻。这部电影讲述了太空竞赛的故事，是合作和苏联牺牲的故事之一。两个载人航天机组——苏联的“Rodina”（祖国）和美国的“Typhoon”——正准备进行首次火星航行。美国人在资本主义竞争和制作“耸人听闻”新闻报道的需要的驱使下，冒着自己和周围每个人的生命危险率先出发。由于计划不周，他们的船偏离了航线，必须由苏联船员营救，现在缺乏回家所需的燃料。第五架 cosmonaut 驾驶无人驾驶火箭为滞留的机组人员提供燃料，但因辐射中毒而死亡。影片以对和平的呼吁结束——所有科学家都必须学会合作——以及下一代实现征服太空梦想的可能性。

*Planet of Storms* （根据 Aleksandr Kazantsev 的中篇小说改编）同样 将征服和探索太空想象为苏联和美国的合资企业。 影片 从开放空间开始，以



*图 2.1* 苏美合作的幻想 （*The Heavens Call*， dir.

Mikhail Karyukov 和 Aleksandr Kozyr，1959 年） 来源：屏幕截图、YouTube

摧毁了前往金星的三艘苏联船只中的一艘。尽管只有两艘船继续执行任务会带来风险，但船员们还是决定继续探索这颗行星，让两支独立的队伍着陆，其中一支包括一名美国科学家和一名机器人，同时留下一名船员——船上唯一的女性 Masha——绕地球运行并等待他们返回。船员们在这个星球上的时间充满了 冒险：这里有史前食人植物、恐龙、爆炸的火山，以及可能是城市水下遗迹的东西，还有一只眼睛是红宝石的原始龙雕塑。在地球上时，科学家们听到了某种生物的持续呼唤——可能是我们在电影的最后镜头中看到的一位女性的形象。其中一位探险家劈开一块岩石，发现一张脸，他意识到“外星人”看起来和“我们”一模一样，但为时已晚：这艘船必须立即离开金星，否则就会被地震摧毁。当船离开时，我们看到一个人影接近水池的边缘，也就是船原来所在的地方：虽然我们只能看到她倒映在水中，但我们明白她不仅确实“长得像我们”，而且她很漂亮。在一个预示美国 1960 年代科幻小说（特别是电视剧*《星际迷航*》）的镜头中，这位外星女人穿着飘逸的白色长袍，露出她的肩膀和裸露的腹部，看起来非常像希腊女神。她是金星的化身——一个既像又不像宇宙飞船上的男人的生物。

在这里，人们关心的是相似性：船员们的许多哲学异议

争论围绕着生命从何而来和达尔文的进化论，以及金星上的生命和地球上的生命是否有可能具有相同的起源的问题展开。除了最后一个镜头中的外星女人外，影片中的两个生物有资格担任“他者”的位置：美国制造的机器人约翰，他的绝对逻辑和数学计算因其无感情的效率而受到珍视（直到机器人的自我保护模块导致他危及人类科学家）;以及女船员玛莎，她的“心”短暂地压倒了她的智力，几乎让每个人都付出了生命的代价。与之前的*《天堂的呼唤*》一样，一位美国科学家的出现标志着我们*与他们进行*太空竞赛的标准修辞 （或者，在苏联的宣传中——“*dognat0 i peregnat0 Ameriku*”—— “赶上并超越美国”12）转变为一种不合时宜的合作和友情的过程。给机组人员带来麻烦的是那个女人和机器人，而不是美国科学家。

与这种合作精神发生奇怪的逆转，*《风暴星球》*和*《天堂的呼唤*》都被盗版、重新编辑并以新标题在西方发行。《风暴星球》被包括美国在内的 28 个国家购买， 被 B 级电影制片人罗杰·科曼 （Roger Corman） 买下在美国发行，他决定将其剪辑下来，用于另外两部电影，这种电影同类相食的行为为我们带来了柯蒂斯·哈灵顿 （Curtis Harrington） 1965 年的《*史前行星之旅》（Voyage to the Prehistoric Planet）* 和彼得·博格丹诺维奇 （Peter Bogdanovich） 同样经典的 1968 *年前往史前女性的星球之旅*。对于*《史前行星之旅*》，哈灵顿添加了几个美国制作的场景（由 Basil Rathbone 和 Faith Domergue 主演）

取代俄罗斯女演员 Kiunna Ignatova13），删除了演职员表，并用非俄罗斯名字重新命名了苏联演员（Gennadii Vernov 饰演 Robert Chantal，Georgii Zhzhonov 饰演 Kurt Boden），或者完全没有演职人员名单以隐藏电影的起源。1968 年，彼得·博格丹诺维奇（以德里克·托马斯的名义）完全消除了女宇航员，但增加了由玛米·范·多伦 - 1948 年棕榈泉小姐 - 和其他穿着贝壳胸罩的迷人金发女性主演的新场景，现在讲述了一个平行的故事，一群心灵感应女性的神（翼手龙）被来自地球的男人杀死。当男人们逃脱时，具有心灵感应能力的女人拒绝了她们的旧神，并建立了一个新的神——被熔岩烧毁且不再起作用的机器人约翰。

哈灵顿的*《史前行星之旅》*和博格丹诺维奇的《史前女性星球  *之旅*》也包括卡里乌科夫的《*天堂的呼唤*》中的场景，从而使用苏联科幻小说的“最佳”来讲述美国故事。 *《天堂的呼唤*》也被科曼收购，并由年轻的弗朗西斯·福特·科波拉重新编辑成*《太阳之外的战斗*》（1962 年）。科波拉的电影以“美国政府目前正在开发”的宇宙飞船模型开场，并解释说“你将要看到的电影，可以称为'未来的幻想'”。这部电影以 1997 年 11 月为背景，在“伟大的原子战争后充满恐惧的岁月”， 描绘了一个被南北半球分裂的世界。北半米斯和南半米斯这两个国家显然是美国和苏联的类似物（前苏联现在代表善良的美国人，前美国人现在代表邪恶的苏联）。竞争、欺骗、牺牲和合作的情节基本保持不变，只是增加了一些怪物。正如一位评论家所指出的，尽管如此，“仍然有非常明确的迹象表明这部电影不是在美国制作的：有太多的女性参与了太空计划，甚至，恐怖中的恐怖，处于权威地位”（匿名 n.d.）。除了准备没有反美宣传的配音剧本和监督配音外，科波拉还拍摄了几个两个太空怪兽打斗的镜头 ，并剪成苏联素材。根据同样参与这部电影的导演杰克·希尔 （Jack Hill） 的说法，科波拉的想法是，一个怪物看起来像阴茎（有眼睛），另一个看起来像阴道（有牙齿）（见 Hill 2012）。怪物的存在在一定程度上证明了新标题 *Battle Beyond the Sun* 的合理性。 《天堂的呼唤》的太空飞行*序列*在视觉上引人注目，对冷战分歧双方的许多电影制作人来说都是鼓舞人心的，斯坦利·库布里克和乔治·卢卡斯显然都声称，没有它，*《2001：太空漫游*》（1968 年）和*《星球大战》（*1977 年）都是不可能的。事实上，虽然卢卡斯的*《星球大战*》符合美国科幻动作片的标准模式，但正如亚历克斯·考克斯（Alex Cox，2011 年）最近所说，库布里克*沉*思的《2001》“相比之下，是出了名的慢节奏和神秘。四十年过去了，它的含义仍然不清楚，它仍然像自己的无缝巨石，'它的起源和目的完全是一个谜'”。他继续说道：“它的节奏、对太空飞行机械细节的关注，以及

令人难忘的计算机，*2001*  年，在某些方面，是完美的俄罗斯科幻电影“（考克斯 2011 年）。然而，正如他继续指出的那样，这只是因为许多电影爱好者都看过俄罗斯人实际制作的电影——安德烈·塔可夫斯基 （Andrei Tarkovsky） 1972 年的《*索拉里斯》（Solaris*）。

*《索拉里斯*》是塔可夫斯基的第三部长片，是一个漫长的科幻项目（最初的剪辑本应超过三个小时，但以几个缩短版在苏联和国外发行），改编自斯坦尼斯拉夫·莱姆 （Stanislaw Lem） 1961 年的小说。尽管塔可夫斯基对最终结果并不满意，但这部电影仍然抓住了作者/导演长期关注的许多问题：记忆与历史、艺术与科学之间的关系，以及与难以理解的陌生他人的对抗。14 与 Lem 的小说不同，这部电影包括一个以地球为背景的长开场序列，以水下芦苇的极端特写开场和结尾。芦苇是蓝绿色的，在水中轻轻摇曳，给人一种时间变慢但未完全抹去的感觉，这些芦苇是一系列有机但同时又令人不安的非人类生命图像中的第一张，在从环绕地球的空间站的舷窗瞥见沸腾的索拉里斯海洋的镜头中达到高潮。正如 Cox 所说：

这是一部非凡的电影：在特效方面不如库布里克的那么精细，但在描绘人类被外星人俘虏并被置于一个基于他们记忆的不完整理解的想象世界中时要复杂得多。 *2001* 年是关于大局的——巨大的气态行星转动，巨大的空间站围绕地球旋转——而 *Solaris* 则处理一些小事，比如为什么男人不能解开他妻子的衣服，或者为什么室内会下雨。

（考克斯 2011）15

作为对斯坦利·库布里克 （Stanley Kubrick） 冷静科学的 *2001* 年的一种回应，*《索拉里斯*》以其漫长的地球序列、几乎不存在的太空飞行、破旧的空间站和摆满勃鲁盖尔和塞万提斯作品的桃花心木图书馆，希望向我们展示在科学和技术进步的世界中丢失的爱、记忆和历史的力量。然而，正如开场中摇曳的水下芦苇的怪异形象所暗示的那样，*Solaris* 还讲述了另一个故事，让我们得以一窥真正未知和不可知的事物，它既吸引我们，又排斥我们。事实上，所有塔可夫斯基电影都充满了图像，其力量恰恰在于它们难以言喻的美的双重性质，同时又令人沮丧和排斥。他 1975 年的*《镜子*》（*Zerkalo*） 以原子弹在广岛上空爆炸的镜头结束了其纪录片序列，这种核毁灭的画面可能为塔可夫斯基所有电影的核心所揭示的可怕之美提供了信息。索拉里斯海洋的图像是通过油和水银叠加在水面上的组合拍摄而产生的，并营造出一种色彩丰富、粘稠、粘稠的液体的印象，看起来可以辨认，但同时又完全陌生，它本身就是一个

广岛/长崎对后世界末日生活的看法的产物，类似于 Stalker *（1979*） 的风景。

Solaris *的情节*以克里斯·开尔文 （Kris Kelvin） 为中心，他的工作是访问围绕 Solaris 行星运行的 dilapi 过时的空间站，以确定其科学研究的持续可行性。到达后，开尔文发现其中一名科学家在神秘的情况下死亡，而其他人则成为秘密的“访客”——他们潜意识中的幻象由索拉里斯海洋显现出来。很快，Kelvin 也不得不面对他自己无意识的欲望，即他已故的妻子 Hari，她几年前自杀了。和其他 “访客”一样，哈里既有吸引力又令人厌恶——她既是欲望的对象，也是开尔文试图压抑的创伤性记忆。

用冷战术语来说，我们可以将“接触”视为“遏制”的另一面（遏制本身就是对入侵和污染恐惧的回应）。定义敌人也是定义集体——当你知道他者是谁或是什么时，你就了解你自己——而这正是在《夺尸者入侵》*和*《银翼杀手*》的结尾，以及《*Pkhentz》的结尾处所瓦解的知识形式。在《*索拉里斯》中*，哈里在镜子前举起一张自己的照片，问凯尔文是谁。虽然与她完全相同，但这个 Hari 与曾经的 Hari 不同;正如空间站上的另一位科学家告诉她的那样，她只是一个回声，一个轮回，一个“机械复制品，一个复制品，一个矩阵”，她现在只是由于开尔文的愿望而存在。在*索拉里斯*中，与“访客”的接触产生的不是关于他人的知识，而是自我知识：他们代表着无意识，隐藏在自我内部的东西。

在他对*索拉里斯*的解读中，名为“来自内太空的东西”，斯拉沃伊·齐泽克（Slavoj Žižek）采用了拉康的观点，即艺术“本身总是围绕着不可能/真实事物的中心虚空而组织的”，这让人想起齐泽克·里尔克（Žižek Rilke）的论点，即“美是掩盖可怕的最后一层面纱“（齐泽克 1999：221），对我们来说，塔可夫斯基对列奥纳多·达·芬奇的肖像*《一位戴杜松的年轻女士》的描述*。16 在他的文章中，齐泽克提议分析事物的主题在电影叙事的情节空间中的出现方式：“谈论那些叙事涉及一些不可能/*创伤性的事物的电影*，比如*科幻恐怖电影*中的外星事物”（齐泽克 1999：221，强调为原文所加）。从《星球大战》*的第一个镜头开始*，齐泽克暗示，物体-事物（在开场序列中从我们身后的某个地方胜利地进入屏幕的巨大宇宙飞船）被清楚地渲染为我们的一部分，“我们弹射到现实中”。换句话说，它不是来自外部，而是来自*内部*空间。

Solaris 的“访客*”*同样来自这个“内部空间”。Solaris Ocean 是一台“去中心化的不透明机器，它'读取'[开尔文]最深的梦，并将它们作为他的症状返回给他”——也就是说，作为他自己的真实信息（Žižek 1999：224-25）。对于齐泽克来说，塔可夫斯基回避了莱姆原著小说中提出的与事物的更激进的对抗，因为最终他将索拉里斯之谜简化为爱情问题。在 Lem 的小说中，Solaris 行星保持了它的惰性

外部存在——它是一个根本无法穿透的他者，不可能与我们交流——而在塔可夫斯基的电影中，爱和自我发现成为索拉里斯为什么通过重生我们的创伤记忆来交流问题的答案（Žižek 1999：225）。小说和电影之间的这种差距在两个不同的结局中最为明显。在小说的结尾，我们看到克里斯·凯尔文 （Kris Kelvin） 独自一人在宇宙飞船上，凝视着索拉里斯海洋的神秘表面，它的意义永远被排除在外，与它的真正接触被永远否认。另一方面，这部电影以齐泽克所说的“典型的塔可夫斯基幻想”结束，将“英雄被扔进的他者性（索拉里斯的混乱表面）和他怀旧渴望的对象”，他渴望回到的父亲的房子（Žižek 1999：225）结合在同一个镜头中。随着哈里的离开，凯尔文似乎再次发现自己在他父亲的房子里，在电影开场的湖岸上。父亲的房子里下着雨，当父子俩拥抱时，镜头拉回来，露出房子和湖位于索拉里斯星球海洋中央的一个岛屿上。

在索拉里斯*的叙述中*，海洋代表了一种可能的外星智能，它负责产生空间站上人们的梦境和记忆的物理表现。然而，在电影和塔可夫斯基作品的历史/文化/政治背景下，海洋的形象——充满屏幕的沸腾的外星物质——似乎代表了人类科学进步的终点：技术反人类驱动力的后果，也是人类的后果。不可避免地与真正难以理解和无法理解的他者对抗。 部分拍摄于东京和大阪，而塔可夫斯基一直希望制作他的自传体和强烈个人化*的镜子*（原名 *Belyi， belyi den0*（*白色，白色情人节*）1973），*索拉里斯*似乎在讲述人类被推向最遥远的技术前沿的悲剧。 弥漫在电影中的去饱和全白银幕和索拉里斯海沸腾的潮汐的画面迫使观众与拉康和齐泽克所说的真实 ——与不可同化、无法置于叙事或其他符号结构中的东西——但广岛的形象原子爆炸是一种令人眼花缭乱的表现形式。17 科学的极限是核浩劫的壮丽和难以理解的美丽（正如斯坦利·库布里克 （Stanley Kubrick） 的《*奇爱博士》（Dr. Strangelove，1964*） 的结尾也同样暗示的那样），而索拉里斯海洋及其非拟人化生命的沸腾图像，是这种既美丽又可怕和难以理解的景象的最接近的视觉表现。当镜头在《索拉里斯》*的最后时刻*乘坐直升机镜头移开时，它揭示了开场序列中父亲的房子逐渐被云层遮住。最后的剪辑向我们展示了索拉里斯海及其新形成的岛屿——其中一个岛屿包含别墅、池塘、树木和高速公路。当摄像机继续穿过云层移开时，屏幕会逐渐变为白色。这个完全不饱和的屏幕是我们投射欲望的空间。

对齐泽克来说，莱姆的小说保留了*他者*作为*他*者，以这种方式，并没有试图否认*他*者与我们自我相关的激进他者性，而塔可夫斯基的电影最终将这种外来的存在简化为某种熟悉的事物。然而，我认为，为了对抗冷战时期的二元思维，塔可夫斯基制造了一种超越这种二元结构的幻想，进行“接触”，将他人纳入自身，并将自己投射到他人身上。赛多利斯建议用辐射轰炸索拉里斯以防止“访客” 回来，而斯诺特则提议将开尔文的脑电波模式传送到索拉里斯，希望它能理解它们并阻止令人不安的幽灵作为一种交流形式。影片结尾处在索拉里斯表面形成的岛屿 ，其中包含着地球的梦想，似乎是对这种新理解形式的回答，试图消除自我与他人、内部与外部、我们与他们之间的界限。归根结底，无论是作为偏执的幻想还是无意识的接触欲望，本章讨论的每一篇文本都消除了苏联和美国之间的尖锐界限。直到苏联解体和冷战结束，当这两个国家不再陷入想象中的投射时，他们才发现他们实际上是多么的异类。

# 笔记

1. 正如 Shaw 和 Youngblood 所指出的，在整个冷战冲突期间，这两个行业 都以各种方式（通常是微妙的方式）与各自国家的信息机器互动，有时是公开的，有时是秘密的。虽然苏联电影业从一开始就被认为是国家的一个部门，但好莱坞已经培养了一种意识形态和财务独立的气氛。 然而，正如作者所指出的，尽管从未直接参与过，但各种特殊利益集团在不同时期的参与相当广泛：从与约瑟夫·布林 （Joseph Breen） 领导的生产代码管理局 （Production Code Administration） 有密切联系的天主教民主军团 （Catholic Legion of Democracy） 开始，到在好莱坞开展全面监控行动的联邦调查局 （FBI）。 通过众议院非美活动委员会（House Un-American Activities Committee）清洗情报，同时帮助制作电影，树立联邦调查局作为美国人民保护者的积极形象。参见 Shaw 和 Youngblood 2010：15-62。
2. 1918 年的《煽动叛乱法》扩大了 1917 年的《间谍法》的范围，涵盖了更广泛的罪行，特别是对政府或战争努力造成负面影响的言论和意见表达。1918 年的《煽动叛乱法》具有反移民、反无政府主义的精神，旨在“通过驱逐被认为不受欢迎的政治人物来保护战时士气”。在数千名被非法逮捕和驱逐出境的外国人居民中，只有不到 600 人被驱逐出境得到证据证实。
3. 一些历史事件可以被视为导致许多美国冷战电影标题中反复强调“入侵”的原因：首先，美国介入欧洲，这意味着一个普遍政治孤立主义的国家现在分散开来，试图阻止西欧走上东欧的道路;第二，珍珠港事件的记忆和美国人在自己的土地上受到袭击的可能性;最后，苏联收购

1949 年的原子弹，现在（理论上）可以通过飞机 或潜艇运送到美国本土。

1. 1928 年 4 月 13 日在 Shakhty 工程师审判中发表的演讲。除 其他外，参见 Tucker 1972： 55。
2. 参见 Rand 于 1947 年 10 月 20 日在众议院非美活动委员会 （HUAC） 上的证词 （Rand 1947）。
3. 关于怪物的种族化解读，参见 Rony 1996。
4. “Pkhentz”是安德烈·辛亚夫斯基 （Andrei Sinyavsky） 在 1965 年被捕前以笔名 Abram Tertz 送往西方的最后一部作品。尽管在他的审判中提到了这个故事，但它并没有出现在他的起诉书中。 “Pkhentz”首次以波兰语翻译形式出现在 1966 年 1 月至 2 月的巴黎流亡杂志 *Kultura*（第 219 期：66-84）上，几个月后，英文翻译发表在 4 月的*《相遇*》杂志上（第 26 期：3-13）。 这个故事以俄文原文发表在《*Fantasticheskii mir Abrama Tertza*》（伦敦/纽约，1967 年）一书中。在俄罗斯，直到 1992 年，Tertz 的 Sobranie sochinenii v dvukh tomakh 才出版了“Pkhentz*”。* 此处的所有引用，包括人名的原始英文拼写，均引用 1966 年发表在 *Encounter 上的英文翻译*。
5. 关于安德烈·辛亚夫斯基对科幻小说的兴趣，参见他的 “'Bez skidok'： o sovre- mennomnauchno-fantasticheskom romane” [毫不妥协：论当代科幻小说]，发表在 1960 年出版的 *Voprosy literatury* 杂志上。有关详细说明，请参阅 Reese 2008。
6. 出现在 Verochka 两腿之间的男人的脸部分是出现在圣维罗尼卡围裙上的基督面孔神话的粗俗化，将神圣与世俗联系起来。
7. 柯蒂斯更出名的是他还执导了 *《卡萨布兰卡* 》（1942 年）和 *《米尔德里德·皮尔斯* 》（1945 年）。
8. 关于这部电影及其在俄罗斯科幻史上的地位，参见 Kaminskij。卡明斯基指出，直到 1960 年代，苏联科幻电影经典包括两部电影：雅科夫·普罗塔扎诺夫的《*埃丽塔*》（1924 年）和瓦西里·茹拉夫列夫的  *《宇宙之旅*》（*Kosmicheskii reis，1936* 年）;见卡明斯基 2013：276，注 10。
9. “赶上并超越[发达资本主义国家，后来的 美国]”是列宁在他 1917 年 9 月的著作《迫在眉睫的灾难以及如何与之抗争》中经常引用的一句话。它在 1950 年代再次成为尼基塔·赫鲁晓夫 （Nikita Khrushchev） 宣传修辞中的口号。
10. 在卡赞采夫的中篇小说中，女宇航员是一位名叫玛丽的美国人;在*《风暴星球*》中，她是俄罗斯人，名叫玛莎（Kiunna Ignatova 饰）; 在*《史前行星之旅*》中，该角色被美国女演员（Faith Domergue）取代，并改名为Marcia。
11. 塔可夫斯基的理论和批评著作被收集在他的日记（出版并翻译成英文的《*Time within Time》，*1991 年）和《在时间中雕刻》（Sculpting in Time，1986 年）中;它们追溯了塔可夫斯基电影的起源，并详细阐述了电影作为艺术的一般可能性和局限性。
12. 有关塔可夫斯基的《*索拉里斯*》的详细阅读，请参见 Le Fanu 1987 等; Turovskaya 1989;Johnson 和 Petrie 1994;和 Bird 2008 年。
13. 塔可夫斯基在谈到他使用达芬奇的《*镜中杜*松的*年轻女士*》的肖像时解释说，这幅画以两种相反的方式同时影响我们：“无法说这幅肖像最终给我们留下了什么印象”，他写道。 “甚至无法明确地说我们是否喜欢这个女人，她是吸引人还是令人不快。她既有吸引力，又令人厌恶。她身上有一种难以言喻的美丽，但同时又令人厌恶、恶魔般的“（塔可夫斯基 1986：108）。
14. 有关全白屏幕的详细阅读，请参阅我的 “*Solaris* 和白色屏幕”（ Kaganovsky 2008）。

# 书目

匿名 [Liz]。 “你还称自己为科学家！“ n.d. [www.aycyas.com/liz\_bbs.htm](http://www.aycyas.com/liz_bbs.htm) （2013 年 5 月 28 日访问）。

贝格利，瓦伦。 “*银翼杀手*与后现代：重新考虑”。 *文学/电影季刊* 32.3 （2004）：186-192。

伯德，罗伯特。 *安德烈·塔可夫斯基：电影元素*。伦敦：Reaktion Books，2008 年。布罗特曼，米基塔。“仪式、紧张和解脱：*刺痛*者的恐惧”。 *影片*

*季刊* 50.4（1997 年夏季）：2-10。

布鲁诺，朱利亚娜。 “漫步之城：后现代主义和 *银翼杀手*”。10 月 41 日（1987 年夏季）：61-74。

巴克-莫斯，苏珊。 *梦幻世界与灾难：东西方大众乌托邦的消逝*。马萨诸塞州剑桥：麻省理工学院出版社，2000 年。

卡罗尔，诺埃尔。 *恐怖哲学*。纽约：劳特利奇，1990 年。

考克斯，亚历克斯。 “来自俄罗斯的火箭：大东方集团科幻电影”。 *卫报*（2011 年 6 月 30 日）。 [www.guardian.co.uk/ film/2011/jun/30/russian-science-fiction-sci-fi-films-bfi](http://www.guardian.co.uk/film/2011/jun/30/russian-science-fiction-sci-fi-films-bfi) （2013 年 5 月 28 日访问）。

弗洛伊德，西格蒙德。 “不可思议 （1919）”。 *西格蒙德·弗洛伊德 （Sigmund Freud） 心理学全集的标准版*。第十七卷。詹姆斯·斯特拉奇 （James Strachey） 译。伦敦：霍加斯出版社，1986 年。217-256 页。

弗洛伊德，西格蒙德。 “'神秘写字板'上的笔记 （1925）”。 *西格蒙德·弗洛伊德心理学全集标准版*。第十九卷。詹姆斯·斯特拉奇 （James Strachey） 译。伦敦：霍加斯出版社，1986 年。227-234 页。

格林，娜奥米。 “科波拉，西米诺：历史的歌剧”。 *电影季刊* 38.2 （1984）：28-37。

格雷戈里，查尔斯 T. “豆荚社会与粗犷的个人主义者”。 *大众电影杂志* 1.1（1972 年冬季）：2-14。

亨德肖特，辛迪。 *我是冷战怪物：恐怖电影、情色和 冷战想象*。俄亥俄州鲍灵格林：鲍灵格林州立大学大众 出版社，2001 年。

希尔，杰克。 “超越太阳的战斗”（2012 年 3 月 21 日）。 [www.trailersfromhell.com/](http://www.trailersfromhell.com/trailers/846)  [trailers/846](http://www.trailersfromhell.com/trailers/846)（2013 年 5 月 28 日访问）。

约翰逊、维达 T. 和格雷厄姆·皮特里。 *安德烈·塔可夫斯基的电影：视觉赋格*。 布卢明顿：印第安纳大学出版社，1994 年。

卡冈诺夫斯基，莉莉亚。 “*Solaris* 和白色屏幕”。 *描绘俄罗斯：视觉文化探索*。瓦莱丽 A. 基维尔森 （Valerie A. Kivelson） 和琼·纽伯格 （Joan Neuberger） 编辑。康涅狄格州纽黑文：耶鲁大学出版社，2008 年。230-232 页。

Kaminskij， 康斯坦丁. “宇宙的声音：从人造卫星 1 号到阿波罗 8 号苏联与美国科幻电影中特殊音效的电子合成”。 *带电的声音：语音传输的媒体、社会历史和文化方面*。Dmitri Zakharine 和 Nils Meise 编辑。哥廷根：Vandenhoeck & Ruprecht，2013 年。273-290 页。

劳拉，埃内斯托 G. “*夺尸者入侵*”。 *专注于科幻电影*。威廉·约翰逊 （William Johnson） 编辑。新泽西州恩格尔伍德悬崖：Prentice Hall， Inc.，1972 年。

勒法努，马克。 *安德烈·塔可夫斯基的电影院*。伦敦：英国电影学院，1987 年。 列夫，彼得。 “谁的未来？ *星球大战*、 *异形*和 *银翼杀手*”。 *文学/电影*

*季刊* 26.1（1998 年 1 月）：30-37。

马德，艾丽莎。 “*银翼杀手*的静止*”。暗箱* 27（1991 年 9 月）：89-107。

墨菲，布莱恩。 “怪物电影：他们来自五十年代以下”。 *大众电影杂志* 1.1（1972 年冬季）：31-44。

尼尔，斯蒂芬。 *流派*。伦敦：英国电影学院，1980 年。

Nepomnyashchy，凯瑟琳·泰默。 *艾布拉姆·特茨和犯罪的诗学*。康涅狄格州纽黑文：耶鲁大学出版社，1995 年。

帕尔默，A. 米切尔。 “针对'红军'的案件”。 *论坛* 63 （1920）：173-185。重印：[www.marxists.org/history/usa/government/fbi/1920/0200-palmer-redscase.pdf](http://www.marxists.org/history/usa/government/fbi/1920/0200-palmer-redscase.pdf) （2013 年 5 月 28 日访问）。

兰德，艾恩。 “*HUAC 证词*”。1947 年 10 月 20 日。[www.noblesoul.com/orc/texts/](http://www.noblesoul.com/orc/texts/huac.html)  [huac.html](http://www.noblesoul.com/orc/texts/huac.html)（2013 年 5 月 28 日访问）。

里根，罗纳德。 “*在佛罗里达州奥兰多举行的全国福音派协会年会上的讲话（1983 年 3 月 8 日）*”。 [www.reagan.utexas.edu/archives/](http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1983/30883b.htm)  [speeches/1983/30883b.htm](http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1983/30883b.htm)（2013 年 5 月 26 日访问）。

里斯，凯文。 “苏联科幻小说中的想象与现实主义：Siniavsky 的 'Bez skidok' 和 Tertz 的 'Pkhents'”。 *斯拉夫和东欧杂志* 52.3（2008 年秋季）：439-453。

罗尼，法蒂玛·托宾。 *第三只眼：种族、电影和民族学奇观*。北卡罗来纳州达勒姆：杜克大学出版社，1996 年。

Shaw、Tony 和 Denise J. Youngblood。 *电影冷战：美国和苏联争夺人心的斗争*。劳伦斯：堪萨斯大学出版社，2010 年。

西尔弗曼，卡亚。 “回到未来”。 *暗箱* 27（1991 年 9 月）：109-132。 索布恰克，薇薇安。 *放映空间：美国科幻电影*。新不伦瑞克省，

新泽西州：罗格斯大学出版社，2004 年。

塔可夫斯基，安德烈。 *在时间中雕刻：对电影的反思*。凯蒂·亨特-布莱尔 （Kitty Hunter-Blair） 译。奥斯汀：德克萨斯大学，1986 年。

塔可夫斯基，安德烈。 *时间中的时间：日记 1970-1986*。凯蒂·亨特-布莱尔 （Kitty Hunter-Blair） 译。加尔各答：海鸥图书公司，1991 年。

特茨，艾布兰。 “普肯茨”。 *相遇* （1966 年 4 月）：3-13。

汤普森，约翰 M. *俄国、布尔什维克主义和凡尔赛和约*。新泽西州普林斯顿： 普林斯顿大学出版社，1966 年。

塔克，罗伯特 C. *苏联政治思想：斯大林主义和后斯大林变革*。纽约：W.W. Norton & Co.，1972年。

Turovskaya， 玛雅. *塔可夫斯基：作为诗歌的电影*。伦敦：Faber and Faber，1989 年。

Žižek， Slavoj. “来自内太空的东西（在塔可夫斯基上）”。 *安吉拉基* 4.3 （1999）：221-231。

# 电影作品

*2001 年：太空漫游*。导演斯坦利·库布里克。米高梅，1968 年。

*外星人*。导演 Ridley Scott。20 世纪福克斯，1979 年。

*超越太阳的战斗*。导演 Mikhail Karyukov， Aleksandr Kozyr， Francis Ford Coppola. Dovzhenko 电影制片厂，1962 年。

*银翼杀手*。导演 Ridley Scott。华纳兄弟，1982 年。

*天堂呼唤* [*Nebo zovët*]。导演 Mikhail Karyukov 和 Aleksandr Kozyr。Dovz- henko 电影制片厂，1959 年。

*Body Snatchers 的入侵*。导演 Don Siegel。Allied Artists Pictures Corporation，1956 年。

*Invasion， 美国*导演 Alfred E. Green。哥伦比亚影业，1952 年。

*满洲候选人*。导演约翰·弗兰肯海默。联合艺术家，1962 年。

*矩阵。*目录 The Wachowskis.华纳兄弟影业，1999 年。 *镜子* [*Zerkalo*]。导演 Andrei Tarkovsky。Mosfil0m，1975 年。 *莫斯科任务*。导演迈克尔·柯蒂斯。华纳兄弟，1943 年。

*风暴星球* [*Planeta bur0*]。导演 Pavel Klushantsev。Leningradskaia kinostudiia nauchno-populiarnykh fil0mov， 1961.

*春天的十七个时刻* [*Semnadtsat0 mgnovenii vesny*].电视剧。导演塔季扬娜·利奥兹诺娃。Kinostudiia im.Gor0kogo，1973 年。

*Solaris* 的。导演 Andrei Tarkovsky。Mosfil0m，1972 年。

*我是古巴* [*Ia Kuba*]。导演 Mikhail Kalatozov。古巴电影艺术与工业研究所 （ICAIC）;Mosfil'm，1964 年。

*星际迷航*（原创电视剧）。由 Gene Roddenberry 创建。NBC，1966 年 9 月 8 日至 1969 年 6 月 3 日。

*星球大战。*导演乔治·卢卡斯。20 世纪福克斯，1977 年。

*刺痛*者。导演威廉·卡斯尔。哥伦比亚影业，1959 年。

*前往史前女性的星球之旅*。导演彼得·博格丹诺维奇（饰演 “德里克·托马斯”）。罗杰·科曼制作公司，1968 年。

*前往史前星球。*导演 Pavel Klushantsev， Curtis Harrington.罗杰·科曼制片公司，1965 年。