

«ВРАГ НОМЕР ОДИН»

В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКЕ
КИНЕМАТОГРАФИЙ
СССР И США
ПЕРИОДА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ



АСПЕКТ ПРЕСС

«ВРАГ НОМЕР ОДИН»

В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКЕ
КИНЕМАТОГРАФИЙ СССР И США
ПЕРИОДА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

Под редакцией
О. В. РЯБОВА



АСПЕКТ ПРЕСС

Москва

2023

УДК 070
ББК 76.032
В81

Р е ц е н з е н т

доктор филологических наук, профессор кафедры электронных СМИ
и речевой коммуникации факультета журналистики
Воронежского государственного университета *А. М. Шестерина*

А в т о р ы

Рябов О. В., Белов С. И., Давыдова О. С., Кубышкин А. И.,
Рябов Д. О., Рябова Т. Б., Смирнов Д. Г., Спутницкая Н. Ю., Юдин К. А.

В81 **«Враг номер один»** в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / Под ред. О. В. Рябова. — М.: Издательство «Аспект Пресс», 2023. — 400 с.

ISBN 978-5-7567-1242-1

Монография посвящена проблеме «кинематографической холодной войны». Авторы анализируют, как образы американского и советского врага использовались в символической политике, проводимой кинематографиями СССР и США.

Книга адресована специалистам в области истории, киноведения, международных отношений, культурологии, политологии.

Издание подготовлено при поддержке Российского научного фонда, грант 18–18–00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике холодной войны: компаративный анализ».

УДК 070
ББК 76.032

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (О. В. Рябов).....	7
-----------------------------	---

РАЗДЕЛ I

Глава 1. КИНООБРАЗЫ ВРАГА В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКЕ: МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ (О. В. Рябов).....	11
Образ врага как исследовательская проблема.....	11
Символическая политика.....	18
Кинематограф как актер символической политики.....	26
Глава 2. ДИСКУССИИ О ПРИРОДЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ (А. И. Кубышкин).....	33
От холодной войны к «ледяному миру»: траектории исторического развития.....	33
«Знай врага своего»: историографические дискуссии.....	36

РАЗДЕЛ II

Глава 3. ДИСКУРСИВНЫЕ СТРУКТУРЫ ПРОИЗВОДСТВА КИНООБРАЗОВ «ВРАГА НОМЕР ОДИН» (О. В. Рябов).....	45
Аксиологический дискурс.....	46
Национально-цивилизационный дискурс.....	57
Политический дискурс.....	62
Антропологический дискурс.....	65
Гендерный дискурс.....	80

Религиозный дискурс	96
Исторический дискурс	98
Глава 4. КИНОПОЛИТИКА И ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЯ КОНТРОЛЯ ЗА ПРОИЗВОДСТВОМ ОБРАЗОВ ВРАГА (<i>К. А. Юдин</i>)	103
Система контроля за производством кинообразов врага в СССР	104
Система контроля за производством кинообразов врага в США	115
Глава 5. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ВРАГА (<i>О. С. Давыдова</i>)	128
Страх в период холодной войны.	129
Жанровая конвенция как способ конструирования аффекта страха	132
Нарративные стратегии для «страшных историй»	137
Страшные объекты на экране	141
Глава 6. СЕМИОТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА КОНСТРУИРОВАНИЯ КИНООБРАЗОВ ВРАГА (<i>Д. Г. Смирнов</i>)	145
Кинокартина мира как система: детерминация образами и семиотические средства	146
Семиотические средства: специфика применения в кинотекстах СССР и США.	153
РАЗДЕЛ III	
Глава 7. КИНООБРАЗЫ ВРАГА В ЛЕГИТИМАЦИИ ВЛАСТИ (<i>О. В. Рябов</i>)	162
Образы «врага номер один» и легитимация власти в кинематографе СССР	165
Образы «врага номер один» и легитимация власти в кинематографе США	176

Глава 8. КИНООБРАЗЫ ВРАГА В ПОЛИТИКЕ МАКРОПОЛИТИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (<i>Д. О. Рябов, О. В. Рябов</i>)	198
Кинообразы «врага номер один» в политике американской идентичности	199
Кинообразы «врага номер один» в политике советской идентичности	213
Глава 9. КИНООБРАЗЫ ВРАГА В ПОЛИТИКЕ ПАМЯТИ (<i>С. И. Белов</i>)	229
Политика памяти в СССР и США: основные тенденции	231
«Враг номер один» в политике памяти кинематографа СССР	232
«Враг номер один» в политике памяти кинематографа США	239
Глава 10. КИНООБРАЗЫ СОВЕТСКОГО И АМЕРИКАНСКОГО ВРАГА В ПОЛИТИКЕ ПРОСТРАНСТВА (<i>Т. Б. Рябова</i>)	246
Образ пространства как политический символ	246
Пространство «врага номер один» в советском кинематографе	249
Пространство «врага номер один» в американском кинематографе	257

РАЗДЕЛ IV

Глава 11. ОБРАЗЫ ВРАГА В АНИМАЦИОННОМ КИНО (<i>Н. Ю. Спутницкая</i>)	264
Формирование эстетических моделей образов врага в 1920–1940-е гг.	264
Образы «врага номер один» в послевоенной анимации	269
Образы противостояния в анимации 1955–1963 гг.: атом, космос и маленький человек	275

Глава 12. ОБРАЗЫ ВРАГА В НЕИГРОВОМ КИНО (<i>О. С. Давыдова</i>)	284
Первые неигровые фильмы холодной войны: поиск оснований для будущего образа врага	287
Критика внешней политики	291
Контрпропаганда	300
Критика внутренней политики и образа жизни	306
Глава 13. ОБРАЗЫ ВРАГА В ДЕТСКОМ КИНО (<i>Н. Ю. Спутницкая</i>)	310
«Детская специфика» в кинематографиях СССР и США	311
Приемы конструирования врага	317
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ХОЛОДНАЯ ВОЙНА В СРАВНИТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ) (<i>О. В. Рябов</i>)	327
Библиографический список	346
Фильмография (1946–1963)	379
Список иллюстраций	387
Указатель	389
Сведения об авторах	398

ВВЕДЕНИЕ

ОБРАЗ врага — постоянный элемент человеческой истории, но особенно богатый материал для его изучения дает эпоха холодной войны. Р. Рибер и Р. Келли в вышедшей в конце холодной войны монографии отметили: возможно, никогда прежде в истории обстоятельства не складывались так, чтобы одно сообщество так ненавидело другое и боялось его на протяжении столь длительного времени. По сути, ядерное противостояние могло быть «продано» обществу только при условии массового производства образов врага. Особенности современных видов вооружения обусловили то, что врагом, против которого допускалось ведение боевых действий, становилось все гражданское население противника, а не только армия. Жители СССР и США должны были свыкнуться с мыслью о том, что они потенциально являются либо соучастниками массовых убийств, либо мишенью смертоносной атаки противоположной стороны [Rieber, Kelly, 1991: 5]¹.

Атомная бомба выступила «великим уравниателем»; с появлением ядерного оружия потенциальными жертвами войны становились не только солдаты в окопах и мирные жители районов боевых действий, но и те группы населения, которые прежде находились в относительной безопасности: военные и политические руководители, экономическая и культурная элита, равно как и обычные граждане в тылу. Это также выступало фактором интенсификации враждебных чувств.

Кроме того, поскольку сверхдержавы стремились избежать прямого военного столкновения, то они были особенно изобретательны в создании образов врага в рамках «борьбы за сердца и умы». В изучении фреймов взаимного восприятия СССР и США особая роль принадлежит осмыслению культуры, как показано в работах, посвященных «культур-

¹ Еще в написанной в разгар холодной войны работе «Теория партизана» (1962) немецкий политолог К. Шмитт отмечал, что «супраконвенциональное оружие предполагает супраконвенционального человека». Те, кто применяет это оружие против других людей, вынуждены и морально их уничтожать, «...должны объявить противную сторону в целом преступной и нечеловеческой, тотальной малочисленностью. Иначе они сами являются преступниками и чудовищами, нелюдьми» [Шмитт, 2007].

ному повороту» в исследованиях холодной войны [Griffith, 2001; Johnston, 2010]. С одной стороны, культура активно воздействовала на международные отношения, выступая частью «мягкой силы». С другой — игнорируя контекст противостояния двух сверхдержав, сложно понять многие явления жизни той эпохи, будь то космическая гонка или хоккей, рок-н-ролл или балет. Это в полной мере относится к кинематографу, который был одним из основных полей сражения культурной холодной войны.

Кино в рассматриваемую эпоху было, как известно, «важнейшим из искусств»; нас, однако, оно интересует в первую очередь как пропаганда. Как пишет Т. Шоу, американские фильмы сознательно или бессознательно и отражали, и распространяли официальную идеологию холодной войны [Shaw, 2007: 303]. Очевидно, в отношении советских фильмов эта оценка не менее справедлива. В кинематографическую холодную войну были вовлечены ведущие актеры, режиссеры, сценаристы по обе стороны «железного занавеса». Среди тех, кто принимал участие в создании фильмов, прямо или косвенно затрагивающих тему советско-американской конфронтации, можно назвать такие имена, как С. Кубрик и А. Довженко, Б. Вайлдер и Л. Гайдай, С. Крамер и Г. Александров, Г. Пек и В. Тихонов, К. Гейбл и А. Баталов, К. Хепберн и Л. Орлова, Э. Тэйлор и Э. Быстрицкая (подробнее о кинематографической холодной войне см.: [Shaw, Youngblood, 2010]).

Проблема образов СССР в американском кино холодной войны и образов США — в советском имеет длительную историю изучения в отечественной и мировой науке [Kenez, 1992; Туровская, 1996; Strada, Troper, 1997; Dobrenko, 2003; Стишова, Сиривля, 2003; Kackman, 2005; Shaw, 2007; Колесникова, 2009 и др.; Kartev, 2010; Федоров, 2010б и др.; Рябов, 2011 и др.; Добренко, 2012; Seifert, 2014; Starck, 2016; Riabov, 2017; Knight, 2017; Рябова, 2018; Давыдова, 2019; Юдин, 2019в и др.; Белов, 2020 и др.; Смирнов, 2020; Riabov, Riabova, 2021; и др.; об истории изучения кинематографа холодной войны см.: Юдин, 2019б]. Однако лишь немногие работы затрагивали проблему портретирования «врага номер один» обеими кинематографиями [Caute, 2005; Shaw, Youngblood, 2010, 2017; Shcherbenok, 2010; Kozovoi, 2014; Федоров, 2010а, 2017; Kubyshkin, Pushkina, 2019; Heed, Kubyshkin, 2019; Спутницкая, 2020б; Клещенко, 2021; Рябов, 2021б]. Между тем сравнительное исследование, способствуя выявлению как общих, так и специфических черт кинематографий СССР и США, создает возможность уйти от черно-белого восприятия холодной войны и получить более точное знание о ее закономерностях.

Монография, таким образом, посвящена компаративному анализу советских и американских кинообразов «врага номер один» в период

холодной войны. Основные исследовательские вопросы можно сформулировать следующим образом. Какова роль кинематографа в международной политике, в том числе в конструировании образа врага? Какова специфика производства и распространения образов «врага номер один» в кинематографе холодной войны? Какие ресурсы использовались для создания этих образов? Какие рамки задавались для их конструирования гегемонными дискурсами, механизмами институционального контроля, спецификой приемов кинематографии и особенностями семиотики кино? Как образы «врага номер один» включались в различные формы символической политики, проводимой советской и американской кинематографиями? Какова динамика развития этих образов? В чем было сходство и различие образов «врага номер один», создаваемых кинематографиями СССР и США?

Основной источник, который мы привлекаем для ответов на эти вопросы, — это советские и американские фильмы (всего их около пятисот), которые рассматриваются нами как два метатекста. Мы ограничиваемся периодом 1946–1963 гг., поскольку он наиболее показателен в контексте исследуемой в монографии проблемы: именно для этого периода характерен бинаризм кинематографической картины международных отношений; раскол же советско-китайского союза в значительной степени подорвал черно-белую картину мировой политики [Sharp, 2000: 83]¹.

В первом разделе монографии анализируются теоретико-методологические вопросы исследования использования кинообразов врага в символической политике и историографические дискуссии о природе холодной войны. Во втором речь идет о тех рамках, которые задавались в СССР и США для конструирования кинообразов «врага номер один» гегемонными дискурсами, механизмами институционального контроля, спецификой киноязыка и особенностями семиотики кино. Третий раздел посвящен осмыслению того, как кинематографии СССР и США включали эти образы в такие формы символической политики, как легитимация власти, политика макрополитической идентичности,

¹ Более того, высказывается точка зрения, согласно которой к 1963 г. холодная война в подлинном смысле завершилась [напр.: Stephanson, 2001: 84], так как помимо раскола единого коммунистического блока происходят важнейшие изменения в собственно советско-американских отношениях. Признание администрации Дж. Кеннеди СССР в качестве легитимной великой державы со своими законными интересами создавало фундамент для политики разрядки, а опыт Карибского кризиса показывал, что человечество вплотную подошло к опасной черте.

политика памяти, политика пространства. В четвертом разделе книги описывается специфика образов «врага номер один» в анимационном, неигровом и детском кино. Наконец, в Заключении уточняются сходные и различные черты в образах «врага номер один», производимых кинематографиями СССР и США, рассматриваются изменения в этих образах, происходящие в конце исследуемого периода, и намечаются дальнейшие перспективы их компаративного анализа.

РАЗДЕЛ I

ГЛАВА 1

Кинообразы врага в символической политике: методология исследования

Образ врага как исследовательская проблема

ОБРАЗ врага на протяжении десятилетий вызывает у исследователей обоснованный интерес, что отразилось в появлении множества публикаций, посвященных данной проблеме [напр.: Frank, 1967; Johnson, 1975; Keen, 1986; Wahlstrom, 1988; Frank, Melville, 1988; Silverstein, Holt, 1989; Rieber, Kelly, 1991; Zur, 1991; Eckhardt, 1991; Aho, 1994; Harle, 2000; O'shaughnessy, 2002; Nin, White, 2002; Багдасарян, 2003; Гудков, 2005; Oppenheimer, 2006; Сенявская, 2006; Козырев, 2008, 2018; Vuorinen, 2012; Лабунская, 2013; Delori, 2014; Fettweis, 2015; Delori, Ware, 2019; и др.; об истории образа врага как исследовательской проблемы см.: David, Ramel, 2003]. В них предлагаются различные варианты решения таких вопросов, как природа образа врага; наиболее существенные черты данного образа; чувства, которые он призван вызывать у аудитории; выполняемые им функции; его роль в политике, внутренней и международной. В выпущенной издательством SAGE «Энциклопедии войны» предложена типология подходов к интерпретации образа врага, которая представляется достаточно удобной для анализа данного феномена [Sion, 2016].

В соответствии с первым подходом в формировании образа врага ведущими являются психологические факторы. Р. Опенхаймер, рассматривая историю данного подхода, отмечает, что ранние теории (З. Фрейд, Э. Фромм, К. Юнг) понимали процесс создания образа врага

как проекцию внутренних страхов индивида¹. Позднее в рамках данного подхода стали учитываться внешние, социально-психологические, процессы.

В теории социальной идентичности (Г. Тэджфел, Дж. Тернер) негативный образ аутгруппы трактуется как необходимое условие достижения ингруппой позитивной идентичности. Коллективная идентичность формируется на основании сравнения «своих» с аутгруппами и акцентирования отличий от них; укрепление позитивного образа ингруппы предполагает создание негативного образа «чужих», крайним случаем которого выступает образ врага (или, как пишет Р. Оппенхаймер, негативный стереотип). Образы врага выступают своего рода самоисполняющимся пророчеством: на их основе люди склонны вести себя более агрессивно по отношению к аутгруппе, что порождает ответную враждебную реакцию. Исследователь характеризует образ врага как представления об индивидах или группе, которые обусловлены внутренними индивидуальными особенностями, внешним социальным контекстом, а также динамикой отношений ингруппы и аутгруппы [Oppenheimer, 2006]².

Представители второго подхода рассматривают врага как обязательное условие вооруженных конфликтов, которые неизбежны в человеческой истории. Заставить человека убивать себе подобного не так просто; войны или геноцид были бы невозможны без интерпретации Других как врагов, предполагающей наделение их суммой отрицательных характеристик [Grossman, 1996]. Объективная конфликтогенность социальности предполагает наличие соперничества, вооруженной борьбы, что, в свою очередь, обуславливает существование образа врага как необходимого элемента насилия [Delori, Ware, 2019].

В третьем подходе акцентируется роль образа врага во внутриполитических процессах и подчеркивается его мобилизационный потенциал.

¹ Данная позиция может быть проиллюстрирована словами В. Волкана о том, что враг — это «резервуар, в который помещаются собственные нежелательные аспекты» [цит. по: Крашенинникова, 2007].

² К данному подходу можно отнести и те концепции, которые интерпретируют враждебность как одну из изначальных характеристик человека: по самой своей природе людям требуется образ врага [напр.: Зиммель, 1994]. Социобиологические трактовки объясняют агрессивность тем, что она необходима в качестве механизма эволюции; фундаментальная схема «друг-враг» была нужна для того, чтобы ориентироваться в эволюционной борьбе за выживание [Spillmann, 1997: 50].

Политические лидеры создают данный образ для того, чтобы мобилизовать нацию вокруг общей цели, а также укрепить ценности господствующей социально-политической системы¹.

Очевидно, анализ кинообразов врага периода холодной войны должен принимать во внимание все отмеченные подходы; мы предлагаем определить основные характеристики образа врага через те **функции**, которые он призван выполнять. Прежде всего, отметим *функцию укрепления коллективной идентичности* как необходимого условия социальной интеграции; данная функция реализуется при помощи репрезентаций врага как максимально отличающегося от «своих». Это происходит в том числе потому, что, по замечанию У. Эко, сами различия воспринимаются как опасность [Эко, 2014]; они представлены в качестве пороков, а не допустимых особенностей.

Решающее значение имеет интерпретация природы этих различий; для образа врага характерно то, что они объявляются неустрашимыми, то есть подвергаются эссенциализации. Эссенциализация является одной из форм легитимации враждебности между сообществами; эта враждебность рассматривается не как случайная, которая может быть преодолена, а как естественная, необходимая, обусловленная сущностными чертами сообществ; ее, скорее всего, не удастся преодолеть в обозримом будущем.

В концепции Д. Кэмпбелла важное место занимает идея о том, что угрозы и страхи (что имеет непосредственное отношение к образу врага) являются определяющими для формирования коллективной (государственной) идентичности. На материале идентичности Америки он показывает, что конструирование идентичности есть конструирование угроз и неразрывно связано с чувством страха [Campbell, 1992].

Функция мобилизации требует создания образа смертельной опасности — как для сообщества в целом, так и для каждого его члена; поэтому враг должен быть страшным [Wahlstrom, 1987]². Страх — обязательное условие существования образа врага. Этот страх определяется

¹ В рамках этого подхода может быть рассмотрена одна из первых концепций образа врага, принадлежащая К. Шмитту, по оценке которого данный образ — это необходимый элемент политики; разделение на друзей и врагов выражает саму сущность политического [Шмитт, 1992].

² Как отмечает Л. Гудков, «смертельная опасность, исходящая от врага, является важнейшим признаком этих смысловых или риторических конструкций. Этим враг отличается от других, хотя и близких персонажей символического социального театра — “чужого”, “постороннего” или маргинала» [Гудков, 2005: 14].

могуществом врага, которое обусловлено не в последнюю очередь тем, что он лишен всех моральных ограничений: он коварен, лжив, жесток. У него нет идеалов и принципов; в то время как «свои» защищают ценности и принципы, он стремится лишь к реализации интересов [Fettweis, 2015: 155]. Из этого вытекает черта образа врага, которую многие исследователи характеризуют как универсальную, — он понимает только язык силы [напр.: Frank, Melville, 1988: 202; Fettweis, 2015: 157]. Данная характеристика широко использовалась и в период холодной войны (например, в «длинной телеграмме» Дж. Кеннана, сыгравшей столь важную роль в развертывании послевоенной конфронтации [Fettweis, 2015: 158]); она, как подчеркивают Дж. Франк и А. Мельвиль, лежала в основе легитимации гонки вооружений [Frank, Melville, 1988: 202]¹.

Другая необходимая составляющая исследуемого образа, которая обеспечивает выполнение функции мобилизации, связана с изображением врага как стремящегося нас уничтожить. Он ненавидит нас не за то, что мы делаем, а за то, что мы существуем [Fettweis, 2015: 151].

Функция легитимации власти и социально-политического порядка связана с репрезентациями правящей элиты как надежной защитницы от врага, а оппозиции — как внутреннего врага и пособника врага внешнего. Образ внешнего врага служит эффективным ресурсом проведения внутренних символических границ; он используется в процессах включения — исключения. Истерия по поводу внешней угрозы часто служит основанием для оправдания чрезмерной секретности, произвола полиции и спецслужб, преследования инакомыслящих, «охоты на ведьм», а также для игнорирования реальных проблем внутри страны. Возлагая ответственность за эти проблемы на врага, каждая сторона конфликта защищает свое самолюбие от осознания того, что она не в состоянии их решить [Frank, Melville, 1988: 203].

Функция легитимации насилия предполагает изображение врага таким образом, чтобы оправдать негативные чувства к нему, насилие над ним или даже его уничтожение. В связи с этим используются дегуманизация врага, его исключение из числа представителей человеческого рода, а также репрезентации его как максимально отталкивающего в моральном или физическом плане. Важнейшее место в реализации

¹ Отметим, что обоснование точки зрения, согласно которой оппонент понимает только силу, обеспечивается за счет различных приемов, эксплицирующих его недоговороспособность, например при помощи сравнения с животными (скажем, использования метафоры «Россия-медведь» [Рябов, 2016б]) или указания на его несамостоятельность, полную зависимость от его покровителей.

данной функции занимает образ зверств, совершаемых врагом, – прием, который используется в военной пропаганде на протяжении всей ее истории [O'shaughnessy, 2002: 222].

Проблемы дегуманизации в последнее время интенсивно исследуются (в частности, показано, что дегуманизирующие практики широко применяются в социальных отношениях отнюдь не только в военное время [Zimbardo, 2007; Kronfeldner, 2021]). Наиболее полезной для методологии настоящего исследования нам представляется разработанная Н. Хэслемом дуальная концепция дегуманизации. Согласно этой концепции, следует различать два набора характеристик, атрибутируемых человеку: уникально человеческие, которые отличают его от животных, и сущностно человеческие, отличающие его от машины [Haslam, 2006: 255–257]. Первые включают в себя цивилизованность, мораль, воспитанность и способность к абстрактному мышлению, вторые – эмоциональность, теплоту в межличностных отношениях, индивидуальность, способность сострадать или испытывать боль, субъектность и творческое мышление. Отрицание этих характеристик у представителей аутгруппы используется в двух формах дегуманизации: соответственно, анималистской (*animalistic*) и механицистской (*mechanistic*). Наделение образа «чужих» такими чертами, как нецивилизованность, аморальность, нехватка интеллектуальных способностей и образования, грубость, неспособность к самоконтролю, свойственно анималистской форме [Haslam, 2006: 255]. Кроме того, способом анималистской дегуманизации является инфрагуманизация: «чужим» приписываются только первичные эмоции, то есть те, которые свойственны и животным (в том числе радость, огорчение, страх, вожделение, гнев), а «своим» – также и вторичные (включая любовь, надежду, сожаление, ностальгию) [Leyens et al., 2007]. Атрибутирование в рамках анималистской дегуманизации отмеченных качеств представителям аутгрупп способствует формированию определенного отношения к ним: общение с ними не предполагает равного диалога, поэтому разрешается ими манипулировать; происходит их объективация, поэтому допустимо относиться к ним не как к цели, а только как к средству; ими необходимо управлять, поскольку они неспособны к самоконтролю [Haslam, 2006: 254, 260].

Механицистская форма дегуманизации включает в себя лишение представителей аутгруппы таких характеристик, как воля, субъектность, индивидуальность, эмоциональность, теплота в межличностных отношениях, сострадание, гибкость мышления, способность испытывать боль [Haslam, 2006: 256]. Уподобление «чужих» машине предполагает моральное исключение; отношение к ним как к неодушевленной вещи;

отсутствие сопереживания им, в том числе в случае их уничтожения [Haslam, 2006: 254, 260].

Враг воспринимается как неодушевленный предмет, как вещь, он объективируется [O'shaughnessy, 2002: 221] или реифицируется [Delori, Ware, 2019]. Это особенно заметно в новых формах дегуманизации, связанных с развитием современных систем вооружений, которые значительно облегчают убийство соперника на расстоянии за счет использования, например, беспилотных летательных аппаратов [Delori, 2014: 518]; в результате у военных формируется «ментальность игровых приставок» [Delori, 2014: 520]. Враг не воспринимается как объект ненависти; ему отказывают в человечности скорее из равнодушия; происходит рутинизация насилия и убийства [Delori, 2014: 520, 527].

Особым случаем дегуманизации является демонизация врага, сравнение его с силами зла, с сатаной, что занимает значимое место в религиозном дискурсе [Cole, 2006; Normand, 2016; Sripokangkul et al., 2020]. Подобный образ врага оправдывает любые действия по отношению к нему; по выражению Н. О'Шонесси, такой образ замораживает нашу совесть [O'shaughnessy, 2002: 221].

Наконец, обоснование собственного военного превосходства и изображение врага как обреченного на поражение связаны с реализацией функции, которая может быть обозначена как *предсказание победы*. Как бы ни был силен враг, его возможно одолеть. Для того чтобы «своих» не покидала уверенность в победе, враг должен быть показан не только как опасный, но также как слабый и комичный [Frank, 1997: 112–115].

Таким образом, эффективно сконструированный образ врага должен максимально отличаться от образа «своих» и вызывать такие чувства, как, прежде всего, страх, а также гнев, моральное негодование, отвращение, готовность уничтожать врага, смех¹. Подобный образ врага создается дискурсивно. Характеристика врага как социального конструкта [напр.: Campbell, 1992; Aho, 1994]) не означает, что наш мир свободен от конкуренции и соперничества и что возникающие в процессе этого угрозы являются фикцией. Когда две группы стремятся к одной и той же цели, недоверие между ними нередко трансформируется во взаимное восприятие друг друга как врагов [Frank, Melville, 1988: 199]. С древних времен представители аутгрупп, «чужие», отличающиеся от «своих», считались источником опасности. Человек мог вы-

¹ Дж. Франк в работе 1967 г. предложил «индекс образа врага», в который включил 20 характеристик, которые, по его оценке, наиболее часто приписывают врагу [Frank, 1967].

жить только в качестве члена организованной группы, которая обеспечивала физическую безопасность и давала чувство психологической защищенности. Однако в образе врага негативные характеристики усиливаются, позитивные – затушевываются, а собственные отличия от врага – гипертрофируются, и конструктивистская методология направлена на то, чтобы определить, каким образом и с какой целью эти значения устанавливаются и за счет чего они начинают выглядеть как естественные и закономерные.

Концептуальное обоснование идея о враге как социальном конструкте получила в теории секьюритизации копенгагенской школы международных отношений. Если какая-то проблема «секьюритизируется», то это означает, что ей приписывается статус экзистенциальной угрозы, требующей со стороны общества чрезвычайных мер противодействия. Дискурсы опасности, нередко предполагающие конструирование образа врага, могут создаваться намеренно актерами публичной политики в целях политической мобилизации общества. Иными словами, безопасность понимается не столько как реальное состояние дел, сколько как дискурсивная практика, направленная на модификацию иерархии политических приоритетов [см.: Акопов, Прошина, 2011].

Поскольку, как было отмечено, представления о том, что именно является внешней угрозой для государства и общества, выступают значимым фактором внутренней политики и легитимации / делегитимации власти, то за интерпретацию образа врага идет внутривнутриполитическая борьба. Образ врага может быть рассмотрен в качестве политического символа, использование которого является эффективным приемом политической борьбы. Остановимся на тех чертах политического символа, которые необходимо учитывать при анализе этого образа.

Во-первых, характеристика символа, которая особенно значима в случае с образом врага, – это его способность вызывать у индивида сильную эмоциональную реакцию, обусловленная, прежде всего, связью с мифом [Kowalewski, 1980: 441–443]¹.

Во-вторых, символы, выступая универсальным средством коммуникации внутри сообщества, вместе с тем достаточно пластичны с точки зрения своего содержания [Elgenius, 2011: 16]. По оценке Э. Коэна, «символы не столько выражают значения, сколько дают нам возможность значения производить» [Cohen, 1985: 15]. Эта пластичность создает простор

¹ Поэтому, как отмечает Д. Сирс, термин «политический символ» может быть отнесен к любому аффективно нагруженному элементу в политической сфере [Sears, 1993: 147].

для интерпретаций, а также обуславливает возможность соперничества за понимание конкретного символа, за ту сумму значений, которую он призван выразить.

В-третьих, символы, как заметила Г. Илджениус, по самой природе обладают таким свойством, как способность быть включенными в создание границ [boundary-creating; Elgenius, 2011: 13]. Каждый символ вносит вклад в формирование интрагрупповых связей общности и противопоставления ее аутгруппе [Phillips DeZalia et al., 2014]. Следует добавить, однако, что символы одновременно служат средством исключения во внутригрупповых связях и активно используются в процессах коллективной идентификации.

В-четвертых, как подчеркивают Р. Кобб и Ч. Элдер, символы являются шаблонами, которые избавляют человека от необходимости поиска информации и принятия самостоятельного решения [Кобб, Элдер, 2009: 131]. Подобно другим стереотипам, негативные стереотипы, в том числе образ врага, служат инструментом «экономии мышления» [см. об этом: Рябова, 2008], поэтому глубоко укоренены как в когнитивных процессах, так и в социальных практиках.

Символическая политика

В 1960–1970-х гг. американский политолог М. Эдельман опубликовал работы «Символическое использование политики» и «Политика как символическое действие», заложившие концептуальную основу для исследования символической политики [Edelman, 1964, 1971; об истории концепта символической политики см.: [Ишменев, 2011; Поцелуев, 2012; Ефремова, 2014; Смирнов, 2016]. Сегодня в российской политологии различимы две интерпретации символической политики. Первая из них, продолжая традицию, заложенную работами М. Эдельмана, делает акцент на манипулятивном и имитационном характере данной формы политики¹. В подобной трактовке исследуемый феномен предстает как вид эрзац-политики, целью которой является сознательное навязывание властью определенного характера властных отношений в обществе при помощи манипулятивных технологий.

¹ Так, С. Поцелуев интерпретирует символическую политику как «особый род политической коммуникации, нацеленной не на рациональное осмысление, а на внушение устойчивых смыслов посредством инсценирования визуальных эффектов» [Поцелуев, 1999: 62], а С. Сукало — как «технологии и практику контроля над сознанием масс посредством публичного дискурса» [Сукало, 2014: 6].

Более адекватной целям исследования кинообразов врага представляется другая интерпретация символической политики, которая опирается на понимание символического, свойственное социологии П. Бурдьё. Французский социолог ввел понятие *символического капитала*, существующего наряду с экономическим, социальным и культурным, а также производные от него понятия *символической власти*, *символического насилия* и *символической борьбы*. *Символический капитал* понимается как «власть, предоставленная тем, кто получил достаточно признания, чтобы быть в состоянии внушать признание» [Бурдьё, 1994: 204]. Символический капитал лежит в основании *символической власти* как способности формировать или изменять категории восприятия и оценки социального мира, которые, в свою очередь, могут оказывать непосредственное влияние на его организацию. Согласно П. Бурдьё, те, у кого есть право речи и инструменты символического господства, сформировали и легитимировали свои версии мира; в частности, он рассматривает это на примере гендерного неравенства (маскулинистского доминирования), показывая, что в андроцентрической культуре господство мужчин не только производит женщин как символические объекты, но и сохраняет их в состоянии постоянной символической зависимости [Bourdieu, 2001: 63, 66; см. подробнее: Рябова, 2008: 87–89]. Ключевую роль в воспроизводстве социальных отношений господства играет *символическое насилие* как навязывание политическими акторами своих культурных и символических практик, внедрение в сознание граждан выгодной для себя иерархии норм и ценностей, которая со временем становится в массовом сознании само собой разумеющейся. Поле символического производства есть микрокосм *символической борьбы* между политическими акторами за навязывание определения социального мира, в наибольшей мере отвечающего их интересам [Бурдьё, 2007: 87–96].

Опираясь на социологию П. Бурдьё, немецкий политолог А. Дернер интерпретирует символическую политику в качестве стратегического использования символического капитала как постоянной борьбы за «власть наречения», то есть за возможность обязательного установления наименований, понятий и интерпретаций. Он подчеркивает, что политико-символический акт есть не столько псевдо- и эрзац-политика, сколько незаменимый способ политического управления [см. об этом: Поцелуев, 2012: 47].

Следуя этой традиции, О. Малинова рассматривает символическую политику в качестве зонтичной категории, позволяющей исследовать под разными углами широкий спектр явлений, связанных с производством и обращением смыслов [Малинова, 2013: 115–116]. Она предлага-

ет понимать под символической политикой деятельность политических акторов, направленную на производство и продвижение / навязывание определенных способов интерпретации социальной реальности в качестве доминирующих [Малинова, 2010: 8]¹. Исследовательница акцентирует внимание на том, что данная деятельность предполагает конкуренцию представлений, что требует изучения специфических механизмов, обуславливающих результаты такого взаимодействия: доминирование одних способов и маргинализацию других, а также трансформацию дискурсов под его влиянием [Малинова, 2010]. В отличие от первой трактовки здесь справедливо подчеркивается, что рассматривать символическую политику как форму манипулятивного воздействия элит на массы было бы упрощением [Малинова, 2013: 13]. При этом, как ранее было отмечено в концепции Э. Бриск, символическая политика включает в себя символические акции, направленные не только «сверху вниз», но и «снизу вверх», то есть против гегемонных представлений, поддерживаемых элитами [Brysk, 1995: 571].

Мы разделяем данный подход, однако предлагаем обратить внимание на еще одну важную характеристику символической политики, которая высказывалась в работах прошлого века, — ее цель заключается не столько в присвоении некоего материального блага, сколько в достижении эмоционального удовлетворения [Dallek, 1983; см. также: Sharp, 2000]². По нашему мнению, акцентирование внимания на эмоциональном компоненте символической политики может быть полезным, в том числе для того чтобы избежать ее расширительной трактовки.

¹ Уточненное впоследствии определение звучит следующим образом: символическая политика — это «публичная деятельность, связанная с производством различных способов интерпретации социальной реальности и борьбой за их доминирование» [Малинова, Миллер, 2021: 11].

² Преобладание аффективного компонента в символической политике подчеркивалось и в работах других авторов. Так, в концепции символической политики Д. Сирса значительное внимание было уделено обоснованию мысли о том, что обращение к символическим образам нередко оказывается более действенным в политической деятельности, чем рациональные доводы [Sears et al., 1980; Sears, 2001]; индивиды в политическом поведении в большей степени зависят от символических предрасположенностей (которые формируются в детстве как реакция на определенные символы), чем от калькуляций по поводу личной выгоды [Sears, 2001: 14]. Эмоциональный аспект символической политики акцентируется и в работе Э. Бриск, которая подчеркивала, что коллективные политические акции следует рассматривать как «борьбу за сердца и умы», а не как место заключения взаимовыгодных сделок [Brysk, 1995: 570].

Одной из характеристик символической политики является то, что она представляет собой такой способ политической коммуникации, в котором помимо когнитивного всегда присутствует сильный аффективный компонент.

Роль эмоций в политике, в том числе в международной, в последние десятилетия активно изучается, прежде всего, в рамках конструктивистской парадигмы [напр.: Marcus, 2000; Liu et al., 2006; Урнов, 2008; Hutchison, Bleiker, 2014; Аванская, 2019; и др.]. Однако эти исследования фокусируются в первую очередь на вопросе о влиянии эмоций на политику: как они воздействуют на политических лидеров и принимаемые ими решения и почему избиратели голосуют не только умом, но и сердцем [Marcus, 2000]. Между тем значимым является и обратное влияние политической сферы на эмоциональный мир индивида; человек — существо не только политическое, но и эмоциональное. Политическая деятельность и государственное управление направлены, помимо прочего, на удовлетворение человеческих потребностей (включая, например, потребность в безопасности). Однако у человека есть потребность и в эмоциях, в переживании и демонстрации чувств — таких как радость, гнев, отвращение, страх, раскаяние, страдание, гордость, надежда. В работах советского психолога Б. Додонова была обоснована концепция двойственной природы эмоций: с одной стороны, главное в эмоциях — их оценочная функция, необходимая для существования организма и личности, для их ориентировки в мире, для организации их поведения; через оценку проявляется способность человека выявить полезность или ценность предмета. С другой — эмоции выступают и в качестве самостоятельных ценностей, поскольку индивиду по природе присуща потребность в эмоциональном насыщении. На основе этой потребности в ходе социализации формируется индивидуализированная потребность того или иного индивида в переживаниях определенного типа [Додонов, 1977].

Человек ожидает этого эмоционального насыщения не только от, скажем, социального окружения или церкви, но и от политиков. Многих политиков ассоциируют не только с собственно политической деятельностью, но и с теми эмоциями, к которым они апеллируют. Так, Ф. Рузвельт обращался к победе над страхом, Б. Обама — к надежде; «ремаскулинизация Америки», связанная с возрождением национального самоуважения в 1980-х гг., ассоциируется с именем Р. Рейгана [Jeffords, 1993] (с похожими процессами, «ремаскулинизацией России», связана поддержка внешней политики В. Путина жителями страны [Riabov, Riabova, 2014]). «Национализм — это любовь» [Smith, 2001: 1] — такими словами сирий-

ского политика М. Афлака можно проиллюстрировать те эмоции, которые позволяют сравнивать этот политический феномен со «светской религией», как это делал Э. Дюркгейм [Manzo, 1996: 7]. Э. Смит, один из наиболее горячих приверженцев идеи значимости аффективного компонента в национализме, отмечает особую роль эстетизации нации, которая осуществляется, в первую очередь, благодаря созданию картин родной природы и сакрализации территории [Smith, 2001: 31–32]. Вместе с тем, разумеется, национализм — это далеко не только любовь; эмоции, которые вызывает образ врага как крайнего случая «чужих», были отмечены в предыдущем параграфе.

Формы демонстрации эмоций многообразны: от коммеморативных практик, митингов, празднования юбилеев и чествования героев до казней государственных преступников и надругательств над символами врага. Эмоциональное удовлетворение, которое люди получают от политики, становится особенно интенсивным во время коллективных акций. Коллективные переживания чувств — это укрепление позитивной коллективной идентичности, реализация потребности в принадлежности (в том числе к такому «воображаемому сообществу», как человечество), уменьшение страха, преодоление фрустрации.

Словом, человек нуждается не только в «холодильнике», но и в «телевизоре». Это производство эмоций политическими акторами, безусловно, содержит и манипулятивную составляющую, однако не ограничивается ею. Действительно, следует ли делить участников марша Бессмертного полка на неких кукловодов и политическую массовку — вне зависимости от того, чей символический капитал увеличивается в результате этой акции? О. Малинова справедливо отмечает, что элиты, конструирующие смыслы, сами действуют в рамках социально разделяемых систем смыслов и, участвуя в их производстве и воспроизводстве, подчиняются их логике [Малинова, 2013: 13]. Очевидно, то же можно сказать и об этой своеобразной «политике эмоций», которая выступает одной из важных составляющих символической политики¹.

Иными словами, если пользоваться образом, получившим распространение в период холодной войны, то символическую политику можно охарактеризовать как борьбу не столько за умы, сколько за сердца.

¹ Кроме того, следует принимать во внимание, что, скажем, политическая социализация, особенно в детском возрасте, непосредственно связана с выработкой эмоционального отношения к нормам и ценностям, а политическое участие индивидов обеспечивается не только пониманием ими политических проблем, но и переживанием этих проблем, чувством сопричастности политическим событиям.

Это особенно значимо, когда речь идет о такой «фабрике эмоций», как кинематограф, который выступает одним из акторов символической политики – наряду с государством, гражданским обществом, политическими партиями, армией, церковью, неправительственными организациями, СМИ, а также отдельными индивидами, если, как отмечают О. Малинова и А. Миллер, они способны производить интерпретации реальности, вызывающие общественный резонанс, и располагают ресурсами для их продвижения [Малинова, Миллер, 2021: 12].

Символическая политика осуществляется на различных **уровнях**: *региональном, национальном, глобальном*. Очевидно, именно холодная война выступила тем фактором, который значительно ускорил становление глобальной символической политики: в исследуемый период борьба основных игроков за выгодную для себя интерпретацию прошлого, настоящего и будущего человечества велась для аудитории всех континентов. Сложно переоценить роль, которую сыграл в этом кинематограф, создавая единое пространство образов, наделяемых определенными значениями и направленных на пробуждение определенных эмоций¹.

Среди **форм** символической политики отметим *легитимацию власти, политику* коллективной (макрополитической, национальной, региональной и др.) идентичности, *политику памяти, политику пространства*; к их характеристике вернемся в разделе III.

В производстве значений и эмоций акторы символической политики используют разнообразные **механизмы**, среди которых подробнее остановимся на таких, как метафоризация, проведение символических границ, стереотипизация, визуализация. *Метафора* – это важнейший элемент не только языка, но и мышления; как показано в теории когнитивной метафоры, она представляет собой основной когнитивный механизм, используемый человеком для того, чтобы упростить мир, приблизить его к собственному жизненному опыту. Вместе с тем, позволяя нам сосредоточиться на одном аспекте понятия, метафора может мешать сосредоточиться на других аспектах, с ней несовместимых [Лаккофф, Джонсон, 2008]. Этим обусловлен значительный манипулятивный потенциал метафор, что объясняет их широкое использование в политической риторике, который тем более велик, что влияние метафоры на наше мышление – а потому и поведение – по большей части невидимо

¹ О способности кинематографа холодной войны транслировать значения и эмоции на глобальном уровне говорит, например, следующий факт – около четверти населения Земли посмотрела по меньшей мере один фильм о Джеймсе Бонде [Dodds, 2005: 270].

[Steuter, Wills, 2008: 7]¹. Эффективность применения метафор во внешне-политической риторике можно проиллюстрировать хорошо известным высказыванием Дж. Лакоффа, который, анализируя репрезентации войны в Персидском заливе, отметил, что метафоры, подкрепленные бомбами, способны убивать [Лакофф, 2006].

Другим механизмом символической политики является *проведение символических границ*. Границы отражают объективную дискретность социального бытия и в то же время выступают социальным конструктом: в процессе проведения границ объективные различия не только фиксируются, но также акцентируются или, напротив, сглаживаются. Социальные границы, таким образом, дополняются символическими. Своим интересом к конструктивистскому подходу в интерпретации социальных границ академическое сообщество во многом обязано книге «Этнические группы и границы», вышедшей в 1969 г. под редакцией Ф. Барта [Barth, 1969]. Норвежский антрополог показал, что сами содержательные компоненты этнической культуры в значительной степени определяются необходимостью границы между сообществами. Границы создаются при помощи этнических маркеров, или диакритиков, — элементов культуры, отбираемых самими членами группы для подчеркивания своих отличий от окружающих [Barth, 1969: 14]. В книге Дж. Армстронга, который применил идеи Барта для анализа национальных сообществ, для обозначения этих маркеров был предложен термин «символические пограничники» [Armstrong, 1982: 6]; к ним можно отнести любые семиотические средства, с помощью которых проводится такая граница². Для того чтобы эффективно функционировать в качестве таковых пограничников, эти семиотические средства должны, *во-первых*, акцентировать различные черты двух сообществ и игнорировать сходные; *во-вторых*, маркировать границу и быть узнаваемыми; *в-третьих*, «охранять» границу, делать ее «непреодолимой», легитимируя ее, придавая ей видимость законности, вечности, «естественности».

На то обстоятельство, что проведение границ становится предметом острой конкуренции, связанной с проблемой власти, обратил внимание еще Ф. Барт; борьба ведется за право их проведения, за выбор символических пограничников и за то, где они проходят [Barth, 1969: 35]. Для того чтобы укрепить одни символические границы, требуется ослабить

¹ Например, одной из метафор дискурса холодной войны, на которой мы остановимся подробнее в главе 3, является уподобление России медведю [о манипулятивном потенциале данной метафоры см.: Рябов, 2016б].

² Об основных этапах изучения символических границ см. в: [Lamont, Molnar, 2002].

альтернативные. Таким образом, создание символических границ связано с практиками их легитимации и делегитимации. В ходе борьбы за проведение и корректировку границ и установление их иерархии акторы символической политики используют различные технологии (обычно обозначаемые в англоязычной литературе как *boundary work*, «работа по изменению границ»); в процессе этой работы границы могут как укрепляться, так и ослабляться, размываться, перемещаться или уничтожаться [см.: Рябов, 2017а].

Для обоснования правильности собственного варианта проведения границы нередко прибегают к использованию тех маркеров, которые ассоциируются с природными, натуральными характеристиками человека: раса, этничность, гендер. Кроме того, укрепление символических границ предполагает обращение к таким эссенциализирующим факторам, как постулирование природного или божественного происхождения границы. Заметность символических границ увеличивается при помощи визуальных образов, в том числе производимых кинематографом, который создает выразительные репрезентации «своих» и «чужих», а также различий между ними.

Стереотипизация также применяется в символической политике весьма активно. Под социальным стереотипом понимают восприятие кого-либо в категориях группового членства [см. подробнее: Рябова, 2008]. Если в когнитивных подходах к исследованию стереотипов они рассматриваются как продукт познавательной деятельности индивида, то в социальных и властных — как механизм формирования и поддержания позитивной идентичности ингруппы и способ установления потестарных отношений. Стереотипизация представляет собой дискурсивную практику производства значений и эмоций, а стереотипы — элемент дискурса и репрезентаций. Данный механизм для нашего исследования представляет особый интерес, поскольку стереотипизация активно используется в производстве образа врага (который исследователи нередко рассматривают как именно вид негативного стереотипа [напр.: Wahlstrom, 1988; Zur, 1991; Oppenheimer, 2006]). Те характеристики, которые расцениваются как атрибуты стереотипа — устойчивость, схематичность, разделяемость в обществе, эмоциональная нагруженность [см. об этом: Рябова, 2008], — обнаруживаются и в образе врага. Эти черты стереотипов обуславливают эффективность их применения акторами символической политики. Как отметил О. Цур, стереотипизация врага — один из основных способов представить его как воплощение зла и первая ступень его дегуманизации, позволяющая в дальнейшем убивать его безо всякого чувства вины [Zur, 1991].

Механизмом символической политики, который представляет особый интерес в исследованиях кинематографа, является *визуализация* социальности. В условиях так называемого визуального / иконического поворота [Мошеу, 2008], связанного, в первую очередь, с развитием современных технических средств коммуникации, основанных на аудиовизуальных формах представления информации, привлечение визуальных образов приобретает особую эффективность. Вопрос о визуализации в контексте изучения политики был поставлен в рамках исследования социальных репрезентаций; еще в известной работе Дж. Берджера «Искусство видеть» было отмечено, что создание и потребление визуальных образов представляет собой целенаправленную деятельность [Berger, 1972]. По оценке А. Усмановой, «визуальный текст – будь то фильм, реклама или фотография – не является иллюстрацией, непосредственным и “пассивным” отражением социальной реальности, это скорее сложный исторический текст, предлагающий собственную версию или взгляд на ту или иную эпоху...» [Усманова, 2004]. В той или иной степени все виды визуализации – это интерпретация социальной реальности под определенным углом: как те из них, которые по самой своей природе предусматривают искажение, деформацию, реальности (например, карикатура), так и те, которые претендуют на документальность и объективность (например, фотография) [Foxhall, 2013]. В контексте исследуемой темы важно подчеркнуть, что собственную интерпретацию социальной реальности навязывают и все виды кинематографа, включая документальное / неигровое кино [см. подробнее в главе 12].

Кинематограф как актер символической политики

Рассмотренные механизмы символической политики активно используются в производстве кинообразов. Эффективность кинематографа как инструмента убеждения определяется тем, что он объединяет три орудия пропаганды: нарратив, изображение, звук. Поэтому не удивляет, что вопрос об использовании возможностей кинематографа интересовал политиков с первых лет его существования [Pickering, 2017: 98]. Роль кинематографа как инструмента пропаганды, трансляции идей различных политических сил исследовалась на материале различных исторических эпох, в том числе и холодной войны [напр.: Combs, Combs, 1994; Taylor, 1998; Fox, 2007].

В концепции перформативной власти подчеркивается, что кино не просто отражает некий «реальный, подлинный мир», но именно творит его [Carter, Dodds, 2014]. Оно создает собственную реальность, кино-

реальность, которая оказывается в какой-то степени более влиятельной, чем реальность как таковая¹. Это касается и политической сферы; например, один из первых и наиболее известных фильмов, в которых рассматривались важнейшие для внутренней политики США вопросы – «Рождение нации» (*Birth of a Nation*, реж. Д. Гриффит, 1915), стал явлением истории и кинематографа, и политической жизни [Carter, Dodds, 2014]. Эта параллельная реальность оказывает влияние и на политические элиты, которые не только используют кинообразы, но и сами оказываются их заложниками, что влияет на их интерпретацию политики и принятие ими политических решений; киносценарии выступают сценариями политики.

Для нашего исследования наиболее принципиален вопрос о роли кинематографа в политике международной. Среди тех особенностей, которые позволяют ему стать актором глобальной символической политики, могут быть названы способность кинообразов преодолевать национальные границы; значительные возможности в плане убеждения аудитории в правильности собственных интерпретаций социальной реальности; кроме того, создаваемые кинематографистами интерпретации оказывают воздействие на аудиторию во всем мире в течение длительного времени и к тому же легко актуализируются [Carter, Dodds, 2014]. Тема «Кино и международные отношения» вызывает большой интерес со стороны академического сообщества (показателем чего, например, является то обстоятельство, что в 2005 г. ей был посвящен номер журнала *Geopolitics*).

Изучение этой темы идет, прежде всего, в рамках такого теоретического направления, как популярная геополитика. Проблематизация классической геополитики позволила обратить внимание исследователей на то, что в современном мире фактором внешней (а, опосредованно, и внутренней) политики становятся представления о международных отношениях, производимые, продвигаемые и потребляемые популярной культурой. Она оказывает влияние не только на отношение обычных людей к событиям на международной арене, но и на принятие решений политическими элитами. Это влияние становится все заметнее в условиях глобализации и становления цифровой эко-

¹ По оценке Г. Почепцова, художественная реальность побеждает подлинную, поскольку она: 1) несет все те характеристики, которые от нее ожидают; 2) может тиражироваться в любых количествах; 3) обеспечивает интерес аудитории потому, что произведена с целью управления ее вниманием, а не для поиска истины [Почепцов, 2019: 145].

номики. И сегодня, очевидно, высказывания о России киноперсонажа Джеймса Бонда оказывают на отношение к стране во всем мире не меньшее влияние, чем оценки, которые содержатся в работах Х. Макиндера, К. Хаусхофера или С. Хантингтона.

В монографии Ш. Картера и К. Доддса отмечается, что кино и международные отношения могут рассматриваться как взаимно конституирующие (*co-constitutive*) [Carter, Dodds, 2014]. Среди наиболее заметных проявлений этого они выделяют то, что политические, военные, финансовые, промышленные и медиаэлиты активно поддерживают производство именно тех картин мировой политики, которые благотворно сказываются на реализации их интересов¹. Кроме того, кинематографические репрезентации международных отношений влияют на понимание того, кто мы, какие мы и как мы относимся к другим странам и народам, то есть оказываются фактором форматирования идентичности [Carter, Dodds, 2014]². Наконец, кинематограф не просто доносит представления о далеких странах и об их отличиях от собственной страны до массовой аудитории, но и переводит проблемы международных отношений на доступный для нее язык. Сложные вопросы мировой политики выражаются при помощи любовных или детективных историй и становятся частью повседневности. Если пользоваться терминологией М. Биллига [Billig, 1995: 6], кинообразы, связанные с международными отношениями, выступают формой «банального национализма» и «банального интернационализма» [Carter, Dodds, 2014]. Популярная геополитика (и, прежде всего, кинематограф), таким образом, выступает как производство обыденного геополитического знания и инструмент «доместикации» международных отношений.

В контексте нашего исследования особенно значимо, что кинематограф не только вносит вклад в формирование знания индивидов о других странах, но и побуждает их с интересом воспринимать собы-

¹ Дж. Ден Дерриан в связи с этим феноменом предложил такой термин, как «военно-промышленный медиаразвлекательный комплекс» (the military-industrial-media-entertainment complex); грань между ведением войны, ее просмотром и игрой в нее в современном мире все сильнее стирается [Der Derian, 2009].

² Отдельного упоминания заслуживает работа С. Джеффордс «Твердые тела: голливудская маскулинность в рейгановскую эпоху» — одно из первых исследований, в которых подчеркивалось, что популярная культура и, прежде всего, кино вносили серьезный вклад в те изменения коллективной идентичности американцев в условиях конфронтации периода холодной войны, которые исследовательница обозначила как «ремаскулинизация Америки» [Jeffords, 1993].

тия, которые происходят за тысячи километров от их домов. То, что обычные люди со своими каждодневными заботами интересуются проблемами международной политики, нередко воспринимается как само собой разумеющееся, хотя таковым не является. Вопрос о том, каким образом обеспечить такую форму политического участия индивидов, как их внимание к этим проблемам, интерес к ним, является немаловажным. Можно предположить, что проблематика международных отношений становится не только понятной, но и близкой для обычных людей благодаря ее форматированию средствами популярной культуры и, прежде всего, кинематографа¹.

Среди приемов, при помощи которых осуществляется перевод вопросов международных отношений на язык массовой аудитории, следует особо отметить «моральную грамматику», которую С. Вебер исследовала на материале голливудской кинопродукции. Она отметила, что эти вопросы облекаются в форму проблем морали: зрители видят не соперничество ведущих держав за реализацию своих геополитических интересов, а борьбу добра со злом, «хороших» и «плохих» парней, любовь и ненависть, благородство и низость, верность и предательство [Weber, 2006: 11].

Способность кинематографа формировать эмоциональное отношение к международной политике представляется особенно значимой в случае холодной войны. Р. Шортен высказывает весьма плодотворную, на наш взгляд, идею о том, что холодная война носила перформативный характер, то есть она не только «делалась», но и «демонстрировалась», причем как «физически», так и «лингвистически», получая дискурсивное выражение [Shorten, 2018: 397]. При всех своих беспрецедентных мерах секретности, которые стали ее своеобразной визитной карточкой, холодная война была и «театром» — для того, чтобы обрести эффективность, все ее составляющие должны были быть «сыграны»

¹ Любопытные результаты были получены при проведении фокус-групп, посвященных восприятию кинообразов холодной войны российской аудиторией. В ходе исследования участники высказывали свое мнение по поводу событий того времени, затем смотрели фрагменты фильмов СССР и США, в которых действовали советские и американские персонажи, и потом обсуждали увиденное. После просмотра эмоциональность оценок кинообразов «своих» и «чужих» возросла, а идентификация информантов с советским прошлым усилилась. Показательно, что это относится к фокус-группам с информантами как старшего возраста (старше 55 лет), так и молодого (до 30 лет), для которых советские киноперсонажи стали «своими», а американские — «чужими» [Рябова, Панкратова, 2019: 36–37].

для публики [Shorten, 2018: 397]. Соответственно, необходимым компонентом этой войны были «зрители» — аудитория всех континентов, для которой данные «театральные постановки» предназначались и на оценки, эмоциональное отношение которой они были рассчитаны. Как подчеркивает М. Леффлер, холодная война была войной за душу человечества; именно поэтому целостный взгляд на эту войну должен включать в себя понимание «надежд», «страхов», «разочарований» ее акторов [Leffler, 2007: 8]. Действительно, борьба велась не только за политическую власть, ресурсы и территории, но и за «сердца» и «умы»¹. Это определяет и ту роль, которую в советско-американской конфронтации играла символическая политика, проводимая в том числе при помощи кинематографа.

Таким образом, роль фильмов как инструмента политики достаточно очевидна. Однако кинематограф выступает не только орудием политических сил; фактически он играет роль актора символической политики. Вмешательство государства в деятельность кинематографистов не означает, что они полностью лишены самостоятельности. Кинопроизводство — это бизнес и, как всякий успешный бизнес, оно обречено учитывать вкусы, интересы и представления потребителей. При этом даже при жестком контроле со стороны политических институтов остается возможность различных интерпретаций и различного восприятия кинообразов зрителями. Следует принимать во внимание, что кинопродукция слишком многослойна и многогранна, чтобы быть только пропагандой; ни создатели фильма, ни цензоры, ни критики не могут в полной мере предугадать, какие эмоции она вызовет у той или иной аудитории [Power, Crampton, 2005: 195; Dodds, 2006].

Этот вопрос изучается, прежде всего, на примере Голливуда. В исследованиях продемонстрировано, что и во времена холодной войны, и в период «войны с террором» власти США активно подсказывали Голливуду, какие нужно снимать фильмы о проблемах мировой политики

¹ Красноречивый эпизод содержится в советском фильме «ЧП. Чрезвычайное происшествие» (реж. В. Ивченко, 1958), в котором рассказывается, как чанкайшисты, поддерживаемые Соединенными Штатами, захватывают танкер «Полтава» и требуют, чтобы члены его экипажа подписали заявление о нежелании возвращаться в СССР и выборе «подлинной свободы». Когда один из моряков танкера спрашивает капитана, какова же цель этой бессмысленной с военной точки зрения операции — ведь никакого оружия на «Полтаве» нет, тот дает краткий, но выразительный ответ: «Холодная война».

(и кинематограф охотно шел навстречу пожеланиям властей, транслируя их точку зрения [Shaw, 2007; Power, Crampton, 2005].

Вместе с тем в целом Голливуд остается самостоятельным актором символической политики, который формирует свою повестку и преследует собственные политические, а не только экономические интересы — касается ли это внутренней политики или внешней¹. Это дает основания исследователям популярной геополитики характеризовать Голливуд как геополитика [Crampton, Power, 2005: 244].

* * * * *

Подводя итоги главы, еще раз отметим те методологические положения, которые определяют наш анализ в последующих главах.

Образ врага — это политический символ, который используется для формирования и корректировки коллективной идентичности, мобилизации, легитимации власти, легитимации насилия и создания чувства уверенности в победе над противоборствующей стороной и который призван продуцировать, прежде всего, страх, а также гнев, моральное негодование, отвращение, чувство превосходства, смех. За обладание этим символом идет борьба; политические акторы соревнуются за продвижение собственной интерпретации внешних и внутренних угроз. Понимание врага как социального конструкта требует анализа тех дискурсов, которые используются для его создания, а также для проведения символических границ между «своими» и «чужими».

Образ врага является одним из значимых элементов символической политики — публичной деятельности, направленной на создание и продвижение определенных интерпретаций социально-политической реальности, включающих в себя производство значений и эмоций. Секьюритизация, репрезентация угроз и продуцирование страхов осуществляются в таких формах символической политики, как легитимация власти, политика идентичности, политика памяти, политика пространства с использованием механизмов метафоризации, проведения символических границ, стереотипизации, визуализации.

¹ В концепции «медиакратии» подчеркивается, что современные СМИ превратились в самостоятельную власть, являются автономным игроком в публичном пространстве, поскольку обладают одновременно значительным потенциалом влияния и способностью уходить от социального контроля [Бодрунова, 2012]. Не призывая вводить термин «синемакратия», мы в то же время хотели бы обратить внимание на определенные параллели между политическим влиянием медиа и политическим влиянием кинематографа.

Индивиды и группы ведут себя в политике на основании тех значений и оценок, которые они приписывают вещам и событиям, и эти значения и оценки формируются в том числе под влиянием кинематографа. Важность кинематографа как актора символической политики определяется когнитивными и аффективными факторами: он вносит вклад, *во-первых*, в производство обыденного политического знания, и, *во-вторых*, в формирование эмоционального отношения к проблемам политики, что способствует политическому участию индивидов в том числе в международной политике; так, Голливуд уже в период холодной войны превращается в глобальную силу, создавая «целлулоидный фундамент геополитических представлений» [Power, Crampton, 2005: 195].

Для того чтобы прогнозировать поведение акторов внутренней и международной политики, необходимо принимать во внимание реальность кинематографических образов. Сегодня это особенно значимо потому, что кинообразы нередко продолжают функционировать в политической сфере спустя много лет после выхода фильма, и за их интерпретацию идет символическая борьба между различными акторами.

ГЛАВА 2

Дискуссии о природе ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

От холодной войны к «ледяному миру»: траектории исторического развития

ИСТОРИЧЕСКИЙ отрезок времени, получивший название «холодная война», имеет не только точную научную интерпретацию, но и мифологию, в значительной степени искажающую смысл и содержание многих событий национальной и глобальной истории. Неясно и происхождение самого термина; по одним источникам, термин «холодная война» впервые использовал официально в 1947 г. видный американский финансист Б. Барух, по другим — государственный секретарь США Дж. Ф. Даллес [Crockatt, 1995: 2]. В любом случае сам термин появился и вошел в широкий оборот спустя некоторое время после знаменитой Фултонской речи У. Черчилля (5 марта 1946 г.), в которой он объявил о «железном занавесе», опустившемся между бывшими союзниками по антинацистской коалиции и изменившем отношения между Западом и Востоком в худшую сторону.

Как отмечает российский политолог Ф. Лукьянов, «словосочетание “холодная война” давно превратилось в штамп, потерявший смысл. Им припечатывали чуть ли не любой случай противоречий между Россией и США с девяностых годов прошлого века, а уже в 2000-е оно окончательно стало расхожим. И хотя пуристы всегда протестовали против использования термина всуе, остановить это было невозможно. Шаблон “холодная война”, как казалось, все объяснял, а простота толкования ценилась тем больше, чем более запутанной становилась международная обстановка. Понимание того, что происходит, стало в XXI в. наиболее дефицитным и тем более востребованным товаром» [Лукьянов, 2018].

Между тем холодная война — это и определенная модель устройства мира, привязанная ко второй половине XX в. (точнее, к периоду с 1945 по 1989 г.), и набор принципов, присущих отношениям между державами [Лукьянов, 2017]. Отношения между США и СССР и их союзниками

на грани открытого глобального военного столкновения приняли форму латентного конфликта и время от времени перерастали в конфронтацию на региональном уровне. Эти отношения включали в себя обширный арсенал военного, экономического и идеологического противостояния, не исключавшего тем не менее элементов компромисса, взаимной сдержанности и даже попыток сотрудничества [Арбатов, 2009]. Напомним, что именно в период холодной войны была создана система биполярного стратегического сдерживания, в которой диспозиция соперников подразумевала наличие довольно четко определенной красной линии в сферах влияния, за которую ведущие державы старались не переступить [Дементьев, 1986: 101].

Идеологические принципы теории и практики конфронтации и взаимного сдерживания были, в частности, сформулированы в многочисленных документах, ставших своеобразными памятниками эпохи. Сюда нужно отнести предвыборную речь И. Сталина (4 февраля 1946 г.), так называемую длинную телеграмму американского дипломата в Москве Дж. Кеннана (22 февраля 1946 г.) и своеобразный ответ на нее советского дипломата в Вашингтоне Н. Новикова (27 сентября 1946 г.), уже упоминавшуюся речь У. Черчилля в Фултоне (5 марта 1946 г.), принятие стратегической «доктрины Трумэна» (12 марта 1947 г.), план восстановления с американской помощью экономики Европы («план Маршалла», 5 июня 1947 г.) и, наконец, утверждение в апреле 1950 г. Меморандума Совета национальной безопасности США (NSC 68) – своего рода альфы и омеги американской внешней политики на протяжении последующих десятилетий.

В ходе глобального противостояния нередко возникали и довольно опасные ситуации (например, война в Корее 1950–1953 гг., конфликты в Юго-Восточной Азии 1946–1975 гг., Берлинские кризисы 1948, 1952 и 1961 гг., политические кризисы в странах социализма: в Венгрии и Польше в 1956 г., в Чехословакии в 1968 г. и вновь в Польше в 1980 г.). Особое место занимает Карибский кризис 1962 г., когда многим казалось, что мир висит на волоске. Однако биполярная система не только устояла, но и укрепила механизм взаимного сдерживания и ответственности путем заключения более 160 важнейших международных соглашений и договоров, направленных на минимизацию конфликтных ситуаций, в том числе и в области ограничения ядерного, химического и бактериологического оружия [Батюк, 2017].

Отечественные и американские исследователи включают в контекст холодной войны не только проблему противостояния СССР и США, но также разнообразные аспекты отношений между системами крупнейших военно-политических блоков (НАТО, СЕАТО, ОАГ, СЕНТО, Багдад-

ский пакт против Варшавского договора) и блоков экономических (Европейский союз, НАФТА, АСЕАН против СЭВ). Важной в экономическом и политическом плане оказывалась позиция так называемых неприсоединившихся государств (СФРЮ, Индия, Египет и др.)

Огромное значение имели попытки конфликтующих сторон распространить свое влияние в региональных конфликтных зонах: Корея (1950–1953), Вьетнам и страны Юго-Восточной Азии (1946–1975), Куба (1959–1985) и страны Центральной Америки (1950–1980-е гг.), страны Восточной Европы (1956, 1968), Германия (1945–1990). Наконец, особое внимание уделялось идеологическому противостоянию двух мировых систем, охватившему все без исключения области гуманитарных и социальных наук, культуры и искусства, включая, в частности, и кинематограф [Холодная война и поп-культура, 2016].

Причины и истоки происхождения политики и идеологии холодной войны коренятся в исторических особенностях развития общества в начале XX в., в возникновении альтернативы цивилизационного развития в виде марксистской теории и практики революционного и национально-освободительного движения, которые победили в России (СССР) и приобрели, особенно после окончания Второй мировой войны, действительно глобальное влияние [Арбатов, 1970; Рукавишников, 2005].

Вместе с тем в середине XX в. Соединенные Штаты Америки в результате впечатляющего экономического скачка превратились в лидера капиталистической системы и были преисполнены идеей американской исключительности и мессианизма. Они весьма жестко выступили против авторитаризма, антидемократизма и ограничения свободы, с которыми в общественном мнении США традиционно ассоциировалась дореволюционная Россия [см.: Журавлева, 2012]. Не менее активно США боролись и против попыток идеологического посягательства коммунизма на традиционные американские ценности, прежде всего, демократические институты, в том их значении, которое определялось американской исторической и политической традицией [Арбатов, 2009]. В политическом дискурсе Соединенных Штатов постоянно присутствовало своего рода перекрещивание экономического прагматизма, политического идеализма и идеологической нетерпимости по формуле «свой – чужой / другой» в отношении к системе политических и социальных институтов соперника, которое сопровождало, например, историю советско-американских отношений за все годы существования СССР [Баталов, 2008; Баталов, Журавлева, Хозинская, 2009].

В самом общем виде парадигма этого противостояния к концу 1940-х гг. предстает как непрерывная смена политического курса и эко-

номической политики при постоянстве идеологического прессинга и попыток эффективного применения инструментов «мягкой силы» соответственно исторической обстановке. Схема выглядит примерно таким образом: февраль–октябрь 1917 г. — признание факта свершившейся в России революции; 1918–1933 гг. — разрыв дипломатических (но не деловых) отношений и эпоха непризнания; 1933–1939 гг. — установление дипломатических отношений и интенсивное экономическое сотрудничество; 1939–1941 гг. — новое охлаждение отношений; 1941–1945 гг. — союзнические отношения в период Великой Отечественной войны; после 1946 г. — первые признаки конфронтации после окончания Второй мировой войны и фактор атомной бомбы, борьба за приоритеты в новой системе международных отношений, возвращение к использованию идеологии по принципу «свой — чужой» взамен экономического прагматизма и политического реализма.

Хронология событий холодной войны охватывает несколько десятилетий, начиная с окончания Второй мировой войны. Большинство специалистов принято датировать холодную войну временными рамками с 1945 по 1991 гг. Многие исследователи ищут истоки и причины холодной войны в истории самого сосуществования двух различных моделей общественного, экономического и политического развития, то есть со времени революции 1917 г. в России и создания советского государства [СССР и США в XX веке, 2017: 3; Zubok, 2006: 7–9; LaFeber, 1997: 7]. Другие авторы, как отечественные, так и зарубежные, ограничиваются анализом новых факторов мировой политики — разгрома нацизма и подъема демократического освободительного движения в мире, усиления позиций и авторитета СССР, победы народной революции в Китае [Батюк, 2017: 6–7, 25–26].

Во многих работах подчеркивается стремление США к мировой гегемонии и созданию системы глобальной безопасности стран Запада, усиление антикоммунистических настроений, развертывание гонки вооружений, направленной на сдерживание потенциального противника, наконец, экономическое соперничество, обусловленное не только борьбой за рынки, но и развитием научно-технологической революции [Арбатов, 1970: 35–36; Арбатов, 1998: 138–139; Аппатов, 1992: 68].

«Знай врага своего»: историографические дискуссии

Know your enemy — так называется популярная книга известного американского политолога Д. Энгермана, в которой детально анализируются этапы формирования в США научной дисциплины по изучению про-

блем Советского Союза (России) в послевоенные годы – так называемой советологии. В данной работе дается также общая характеристика историографических дискуссий по проблемам холодной войны [Engerman, 2009].

Историография холодной войны весьма обширна и включает в себя десятки национальных научных школ и направлений [Romero, 2014; *The Cold War: Historiography*, 2017; Shorten, 2018]. В рамках данной главы мы постараемся очертить лишь основные направления научных исследований по соответствующему периоду в СССР, России, а также в историографии США.

В СССР первые публикации по проблемам складывающегося нового мирового порядка и отношениям между бывшими союзниками в условиях формирования биполярного мира носили исключительно реактивный, конъюнктурный характер и могут быть смело отнесены к жанру политических памфлетов. Многочисленные газетные и журнальные статьи, брошюры изобиловали штампами типа «звериный оскал империализма США», «агрессивная политика поджигателей войны», «бешеный антикоммунизм» и тому подобное [Севостьянов, 1981; История США, 1987; Кубышкин, Цветков, 2009].

Что касается Соединенных Штатов, то в первых центрах, созданных для изучения проблем СССР / России, внимание было сосредоточено главным образом на поиске доказательств агрессивного характера политики России в силу непреодолимого влияния исторических традиций в форме авторитаризма, политической неразвитости и имперских амбиций, то есть в духе исторического (прагматического) презентизма [Кунина, 1988: 90–91]. Сказывалась взаимная международная изоляция исследователей, их идеологическая ангажированность, политические реалии конца 1940-х – начала 1950-х гг. (маккартизм в США и борьба с «низкопоклонством перед Западом» в СССР), наконец, недоступность важнейших источников и научной литературы [Gaddis, 1972]. Так, в СССР подавляющее число работ американских политологов и социологов размещалось в спецхранах библиотек. Большинство ученых в США и тем более в СССР могли пользоваться лишь открытыми официальными документами.

Отметим и весьма невысокую научную квалификацию новоявленных американских советологов. По свидетельству Д. Энгермана, в США в 1946 г. насчитывалось не более 20 экспертов по проблемам СССР и еще меньше – по истории и политике стран Восточной и Центральной Европы. В 1948 г. только что созданное ЦРУ приняло на работу 38 специалистов-аналитиков, и лишь 12 из них говорили по-русски [Engerman,

2009: 4]. Тем не менее именно в этот период возникают первые советологические центры: Русский институт в Гарварде (1947), Русский центр в Колумбийском университете (1948) и др.

В 1948 г. в США был организован Американский комитет за свободу культуры, куда вошли известный религиозный философ Р. Нибур, писатель Д. Дос Пассос, композитор Н. Набоков и экономист Д. Белл. Нетрудно заметить, что формирующееся в условиях разворачивающейся холодной войны экспертное сообщество состояло преимущественно из людей левых или леволиберальных политических взглядов, в том числе тех, кто ранее симпатизировал идеям социализма и коммунизма [Engerman, 2009: 27–28]. Этот феномен частично можно объяснить идеологическим разрывом интеллектуальных левых в США с коммунистическим руководством в СССР (и персонально с фигурой И. Сталина). Это произошло под воздействием событий конца 1930-х гг. в Советском Союзе (например, «московских процессов» 1936–1938 гг.), а также благодаря довольно сильному влиянию идей троцкизма среди американских левых. Кроме того, следует принимать во внимание усиление деятельности советских разведывательных органов на территории США [Позняков, 2015: 267–269; Батюк, 2018: 80–92]. По данным службы Дж. Гэллага, в 1946 г. 44 % американцев считали членство в Коммунистической партии преступлением, а в 1949 г. этого мнения придерживались уже 68 %. В 1954 г. более половины опрошенных американцев считали, что все коммунисты должны сидеть в тюрьме [Zinn, 1997: 41–42].

Оттепель, наступившая в середине 1950-х гг., в том числе и в международных отношениях (в 1956 г. Н. Хрущев объявил о возможности мирного сосуществования и о предотвращении новой мировой войны как основной задаче правительства СССР), несомненно, позитивно повлияла и на диапазон исследований, и на их методологию [Pechatnov, 2017: 85]. Американистика в СССР начала уверенно делать первые шаги в комплексном изучении как истории и культуры США, так и международной проблематики и динамики советско-американских отношений. Созданный в 1957 г. Институт США (позднее Институт США и Канады) АН СССР стал основным центром по исследованию проблем политической и внешнеполитической деятельности США наряду с ИМЭМО АН СССР, где большое внимание уделялось экономической проблематике. Центры по изучению исторических и современных проблем США возникли в научных учреждениях и высших учебных заведениях Москвы (МГУ), Ленинграда (РГПИ им. А. И. Герцена, позднее в ЛГУ и в Институте истории РАН), университетах Киева и Одессы.

Безусловно, большинство монографий и научных статей советских ученых в условиях продолжающейся конфронтации имело ярко выраженный идеологизированный характер и несло на себе отпечаток того времени. Тем не менее работы Л. Зубока, В. Каплана (В. Лана), Г. Арбатова, В. Малькова, А. Уткина, А. Яковлева, Н. Яковлева, В. Фурарева, С. Аппатова, Н. Сивачева, Е. Язькова, С. Рогова, Э. Баталова, искусствоведов В. Шестакова, Г. Капралова и многих других [Зубок, 1956; Каплан (Лан), 1992; Лан, 1978; Арбатов, 1970, 1998, 2009; Мальков, 1995; Уткин, 2003; Яковлев, 1984; Яковлев, 1961; Фурарев, 1969; Аппатов, 1992; Сивачев, Язьков, 1982; Рогов, 1989; Баталов, 2008; Шестаков, 1977, 1996; Капралов, 1984, 1987] были основательно фундированы. Они отличались качественными и многообразными подходами к анализу основных проблем как двухсторонних отношений между СССР и США, так и международных аспектов холодной войны [подробнее об историографии проблемы см.: Рукавишников, 2005: 826–854; Батюк, 2018: 13–23; СССР и США в XX веке, 2017: 4–6].

В 1970–1980-е гг. в условиях разрядки международной напряженности произошел новый взлет в изучении холодной войны, связанный с позитивными изменениями в отношениях между СССР и США, особенно в области разоружения [см.: США. Политическая мысль]. В работах советских ученых детально исследовались не только аспекты двустороннего стратегического взаимодействия, имевшие важное прикладное (политическое) значение, но и острые вопросы идеологического обоснования принятия решений для ослабления конфронтации. В них рассматривались варианты поиска путей к соглашению по снижению уровня конфликтности. Кроме того, широко обсуждалось влияние партийной системы в США на процесс выработки стратегии в отношении СССР [Манькин, 2004] и институт президентства [Фурсенко, 1974], формирование общественного сознания американцев и его динамика [Гаджиев, 1982], различные стороны культурного и научного взаимодействия [Иванян, 1991], роль спецслужб в динамике отношений между СССР и США [Гаевский, 1983]. Появляются и первые работы, в которых рассматриваются основные направления американской историографии холодной войны [Кунина, 1988; Согрин, 1984].

Однако многие вопросы, связанные с источниками и происхождением феномена холодной войны, влиянием особенностей политической системы СССР на противодействие социальным и демократическим реформам, причинами экономического отставания стран социалистического лагеря, ролью национальных проблем и др., оставались вне анализа советской историографии. Это обстоятельство,

несомненно, ослабляло эффективность научной полемики по многим направлениям.

Американская историография холодной войны в работах советских исследователей традиционно делилась на буржуазно-либеральную, буржуазно-консервативную и прогрессивную (марксистскую). Вместе с тем в отдельных работах делались попытки проанализировать позиции американских авторов не только с точки зрения их идеологической и политической ориентации, но и с точки зрения научных и методологических подходов. Скоро стало очевидным, что принадлежность к той или иной партии вовсе не означает научной однородности. Поэтому наметилось разделение американских историков и политологов на адептов теории исторического консенсуса (Г. Коммаджер, С. Моррисон, А. Невинс), политического реализма (Г. Моргентау), наконец, сторонников неореализма (К. Уолтц, М. Миршаймер) и поспозитивизма (деконструктивизма). Особняком стояли психоистория (Л. Де Мос) и леворадикальная историография (Д. Лемиш, Г. Зинн, С. Коэн, Н. Хомски, И. Валлерстайн, П. Кузник) [см.: История США, 1987; Конышев, 2006].

Отметим также, что содержательная часть американской историографии холодной войны значительно расширилась за счет мемуаров, устных свидетельств и научных исследований деятелей эмиграции из СССР и диссидентов. Эти работы составили, например, значительную часть библиотеки Института русских исследований имени Дж. Кеннана в Вашингтоне, а также библиотек и архивов в Стэнфорде (Гуверовский институт), Гарварде и Колумбийском университете. К завершающему этапу холодной войны (конец 1980-х гг.) даже многие провинциальные университеты и колледжи обзавелись солидными архивными и библиотечными фондами по современной истории СССР и стран Восточной Европы, а также Китая.

В центре внимания американских историков и политологов находились как общие вопросы (военно-политические проблемы, дипломатическая история и внешняя политика, федеративное развитие, состояние экономики), так и частные (молодежная политика, положение женщин, девиантное поведение и преступность в различных слоях общества, урбанистика, культурная политика и инструменты идеологического воздействия на общественное сознание) [Жук, 1995: 163–165]. В этом многообразном потоке сочинений подробно писалось и о советской художественной литературе, музыке, театре и кино в контексте их роли и значения в идеологическом противостоянии «своих» и «чужих» [Иванян, 2007; Баталов, Журавлева, Хозинская, 2009]. При этом в советской историографии информация о новейших тенденциях социальной,

политической и интеллектуальной жизни западного общества (особенно в области искусствознания, философии, социологии и политических наук) зачастую преподносилась в виде жесткой критики этих самых тенденций.

Для американских же авторов главной целью являлось стремление доказать превосходство, уникальность американской экономической и политической системы и в то же время поставить во главу угла всеобщий характер принципов демократического мироустройства — так, как его понимали американцы. Безусловно, авторы, разделявшие теорию возможной конвергенции двух мировых систем (Дж. К. Гелбрейт, Д. Белл), старались придерживаться если не объективных, то, во всяком случае, объективистских позиций и реалистических оценок состояния экономики и политики в СССР. Характерно, что подлинно научная школа по изучению важнейших проблем холодной войны сложилась на ее завершающем этапе, когда начали подводиться первые итоги глобального противостояния. Именно в конце 1980-х — начале 2000-х гг. в США появились наиболее качественные исследования истории холодной войны Д. Гэддиса [Gaddis, 1987], У. ЛаФебера [LaFeber, 1997], М. Леффлера [Leffler, 2007], А. Вестада [Westad, 1997], В. Зубока [Zubok, 2006]. В этих работах дана широкая панорама фактов, событий, тенденций и этапов развития отношений между противостоящими сторонами в периоды как острых кризисов, так и ослабления напряженности и активизации поисков путей к обеспечению взаимной безопасности [Romero, 2014; Shorten, 2018].

Труды этих и многих других американских ученых, как и исследования их российских коллег (среди которых В. Печатнов, А. Манькин, В. Согрин, В. Журавлева, И. Курилла, В. Рукавишников, В. Позняков, Е. Рябцева [Печатнов, 2006; Печатнов, Манькин, 2012; Согрин, 2001, 2010; Журавлева, 2012; Курилла, 2018; Рукавишников, 2005; Позняков, 2015; Рябцева, 2001]) составляют общий фундамент для дальнейшего продуктивного и беспристрастного научного анализа одного из самых противоречивых и захватывающих периодов современной мировой истории.

В последнее время и в российской, и в американской научной литературе активно обсуждаются не только уроки холодной войны, но и перспективы возникновения ее новых вариантов в условиях сложной экономической и геополитической обстановки в мире. С одной стороны, раздаются призывы «забыть холодную войну как исчезнувший призрак прошлого»; так, по мнению Ф. Лукьянова, прежние механизмы урегулирования возникающих противоречий между противоборствующими сторонами уже не работают и нуждаются в серьезной корреляции [Лукьянов, 2018]. С другой — высказывается мнение, что в основе

глубоких разногласий между Россией и США по-прежнему лежат традиционные штампы и пропагандистские клише, нежелание принять объективные перемены во внутренней и внешней политике основных акторов. Эта мысль особенно четко прозвучала в популярной книге А. Стент, бывшей советницы по России при администрациях Б. Клинтона и Дж. Буша [Стент, 2015].

Многие исследователи всерьез говорят о холодной войне 2.0 как о свершившемся факте [Shorten, 2018: 387]. Именно поэтому изучение всех аспектов экономического, политического и идеологического противостояния, неоднократно ставившего мир на грань ядерной войны, по-прежнему является необходимой и востребованной задачей всех ученых, заинтересованных в сохранении мира.

Особое значение в изучении холодной войны приобретает использование методологии компаративного анализа. Анализ теории и практики экономических, политических, идеологических и стратегических аспектов холодной войны показывает как сходство, так и глубокие различия в мотивации, формах и методах идеологического и политического противостояния, в принятии решений, использовании средств пропаганды и агрегировании идеологических приемов эксплуатации «свой – чужой» в пропагандистских целях и т.д. Так, британский политолог Р. Шортен выделяет основные компоненты теории и практики процесса эволюции холодной войны, присущие обеим противоборствующим сторонам. К ним он относит идеологические расхождения, оформление идеологических принципов в форме «крестового похода», идеологическое и моральное очищение, шпионаж, гонку вооружений, идеологические протесты, общественные возмущения и восстания [Shorten, 2018: 387–389].

* * * * *

Подведем итоги. Политическое, экономическое и военное противостояние акторов периода холодной войны развивалось в следующих ракурсах. Политика СССР и его союзников вписывалась в жесткие рамки антиимпериализма / антикапитализма, антиамериканизма и антикосмополитизма. Однако СССР в силу объективных причин выступал с позиций защищающегося и призывал своего соперника к предотвращению угрозы глобального ядерного конфликта, к разрядке международной стратегической напряженности, а также к учету собственных национальных интересов и интересов его союзников и к сохранению права на свои идеологические принципы [Pechatnov, 2017: 85].

Коллективный Запад во главе с США, соответственно, выстраивал свою стратегию на основе антисоветизма, антикоммунизма и иррацио-

нальной русофобии. Главными задачами США и их союзников на раннем этапе холодной войны стала смена политического режима в СССР и максимальное ослабление и изоляция лояльных ему режимов в Восточной Европе, Азии и в Латинской Америке, а позднее – либерализация и трансформация этих режимов в соответствии с принципами и ценностями западной демократии.

Идеологическое противостояние в культурной политике в период холодной войны также развивалось под влиянием ряда факторов. К ним можно отнести фактор страха перед глобальной ядерной войной, фактор угрозы общественной и личной безопасности (шпиономания), фактор идеологического и культурного противостояния по формуле «свой – чужой».

Развитие фундаментальных и прикладных исследований в США, в том числе и в области внешней политики и международных отношений, общественных наук и проблем взаимодействия культур шло в тесном взаимодействии с государством и частными благотворительными фондами под влиянием обострения идеологических и политических конфликтов в биполярном мире.

Аналогичные процессы в СССР проходили в условиях значительных политических перемен (оттепели) во внутренней жизни страны после смерти И. Сталина и в смягчении риторики противостояния между двумя мировыми системами. Однако идеологические принципы в политике отстаивания превосходства социализма как системы в целом оставались незыблемыми.

Научное, экспертное сообщество, как в США, так и в СССР, принимало самое непосредственное и широкое участие в подготовке практических решений в сфере советско-американских отношений, в том числе и в культуре, в областях, имевших стратегическое значение для обеих сторон. Сюда смело можно отнести и кинематограф. Различие состояло главным образом в практике использования множества методологических и научных концепций на Западе в рамках либеральной, консервативной и леворадикальной парадигм. В СССР же идеологический плюрализм в науке был жестко ограничен и не выходил за рамки классового марксистско-ленинского дискурса.

Холодная война придала значительный импульс не только созданию новых научных и исследовательских центров в СССР, США, странах Европы, Азии и Латинской Америки, появлению новых направлений научных исследований международных отношений, но и усилению интеллектуального обеспечения всех механизмов, включая идеологические, практического осуществления внешней политики США и СССР в целом.

Таким образом, в формировании и развитии образа противника (соперника, конкурента, «чужого») в американском и советском политическом и научном дискурсе XX в. можно условно выделить четыре тесно взаимосвязанных этапа:

1. Тотальная идеологизация образа соперника на основе жесткого антикоммунизма, антисоветизма и антитоталитаризма (зеркально — антикапитализма, антиимпериализма и антикосмополитизма). Взаимное полное неприятие и отторжение советской (западной, американской) политической и социально-экономической системы (1950–1960-е гг.).

2. Обоснование обеими сторонами концепции стратегического соперничества с использованием элементов сотрудничества в целях предотвращения ядерной катастрофы (теория конвергенции) (1960–1980-е гг.).

3. Имплементация демократических ценностей и частичная деидеологизация взаимных представлений в оценке важнейших проблем и способов их решения (1990-е гг.).

4. Возвращение Запада к инструментарию идеологии и политической риторики времен холодной войны (стратегическое сдерживание) на основе критики возрождения «имперского характера» внешней политики современной России.

Идеологические, политические и социальные практики времен холодной войны в огромной степени определяли и содержание кинопродукции как США, так и СССР. Политические клише, пропагандистские догмы, равно как и искаженное представление о реальности, преломлялись в устойчивые конструкции и коннотации образов врага, несущего смертельную угрозу идеалам и ценностям. Температура противостояния во многом определялась политической конъюнктурой.

Тем не менее многие работы как отечественных, так и американских исследований по проблемам холодной войны и, в частности, по проблемам идеологической конфронтации и межкультурной коммуникации представляли научную и художественную ценность, несмотря на политическую ангажированность.

РАЗДЕЛ II

ГЛАВА 3

Дискурсивные структуры производства кинообразов «врага номер один»

ИЗУЧАЯ динамику репрезентаций СССР в журнале «Ридерс дайджест», Дж. Шарп отметила, что даже в условиях изменения международной обстановки в период разрядки редакция журнала не могла правильно интерпретировать политику основного геополитического конкурента, препятствием выступали дискурсивные структуры символической политики, определявшие СССР как воплощение тоталитаризма и Америку – как воплощение свободы. Исследовательница показала, что «дискурсивные линзы», создаваемые бинарной оппозицией «тоталитаризм – свобода», задавали рамки восприятия СССР, выйти за пределы которых было сложно [Sharp, 2000: 171]. В этой главе мы рассмотрим совокупность дискурсивных структур в качестве фактора производства кинообразов «врага номер один»; цель главы – проанализировать, какие рамки конструирования и восприятия этих образов они задавали.

При этом необходимо принимать во внимание, что, как подчеркивается в исследованиях популярной геополитики, кинематографические репрезентации мировой политики находятся в интертекстуальных отношениях с другими формами производства геополитического знания [Power, Crampton, 2005: 195]. Эта интертекстуальность требует анализировать кинообразы «своих» и «чужих» в контексте дискурсивных структур советской и американской культуры холодной войны в целом.

Разделение послевоенного мира между двумя полюсами продуцировало манихейское мироощущение, в котором каждый для другого был «врагом номер один». Подобная черно-белая картина мира требовала, чтобы границы политические и географические дополнялись границами символическими — заметными, прочными и легитимными. Символические границы, исключающие «чужих», проводились при помощи различных дискурсов, среди которых мы остановимся на аксиологическом, национально-цивилизационном, политическом, антропологическом, гендерном, религиозном, историческом.

Аксиологический дискурс

Чуждость того или иного киноперсонажа, равно как и опасность для общества, показывались через его негативное отношение к базовым ценностям данного социума. Отличие холодной войны от многих других конфликтов заключалось в том, что в ее основе лежали не только интересы, но и ценности, которые обе сверхдержавы старались как защитить, так и распространить по всему миру.

Ценностная система советской идеологии создавалась при помощи документов партии, среди которых особое место занимали Программа КПСС и решения съездов, выступления руководителей партии и государства, передовицы ведущих периодических изданий, учебники и словари; затем это получало многообразное воплощение в тысячах других артефактах. Ценности конкретизировались в принципах и нормах, качествах и идеалах.

«Три составные части» советской системы ценностей, доминировавшие в течение всего исследуемого периода, претерпевая лишь незначительные изменения, могут быть обозначены как «коммунизм», «советская Родина» и «мир». С борьбой за торжество в мировом масштабе коммунизма, позиционировавшегося в качестве самой справедливой в моральном отношении и самой эффективной в отношении производства материальных благ общественной системы, было связано само появление советского государства. Соответственно, «враг номер один» репрезентировался как, *во-первых*, угроза этой ценности и, *во-вторых*, абсолютная противоположность ей. Именно в стремлении капитализма уничтожить первое в мире государство рабочих и крестьян видели важнейшую причину холодной войны советские идеологи. Атрибутом кинообраза «врага номер один» является антикоммунизм, враждебное отношение к СССР и его союзникам, к коммунистической идеологии, к коммунистическому движению во всем мире (и, прежде всего, в Соединенных Штатах).

Идеологема «советская Родина» заняла место среди основных ценностей в середине 1930-х гг. Если в первые годы после прихода к власти большевики ассоциировали понятие Родины с царизмом, эксплуататорским строем, великорусским шовинизмом и трактовали это понятие как едва ли не контрреволюционное [Рябов, 2007], то теперь «советская Родина» становится важнейшим элементом символической системы страны. Особое значение имело восстановление в коллективной мифологии значения материнской метафоры Родины, дополняемой образом Сталина-отца: советская Родина – это мать для всех без исключения народов страны. Среди важнейших функций данной метафоры помимо укрепления коллективной идентичности и легитимации власти отметим мобилизационную, эффективность которой стала особенно заметной в ходе Великой Отечественной войны [Рябов, 2017б].

Противостояние внешним и внутренним врагам СССР рассматривалось в период холодной войны в качестве защиты советской Родины-матери. Верность Родине и готовность ее защищать – необходимый компонент образа протагониста в советских фильмах. Образ же врага создается при помощи демонстрации его опасности для Родины (причем это не только угроза военной агрессии, но и, например, как в фильме «У них есть Родина» (реж. А. Файнциммер, В. Легошин, 1949), попытка помешать вернуться в СССР советским детям, угнанным в Германию во время войны), а также неспособности понять ценность Родины представителями вражеского мира, включая внутренних «чужих» и эмигрантов.

Наконец, ведущее место в пантеоне советских ценностей после Великой Отечественной войны занимает «мир». Большинство стран в современной истории позиционируют себя в качестве миролюбивых, но только послевоенный СССР превратил «борьбу за мир» в своеобразную визитную карточку внешней политики и краеугольный камень коллективной идентичности, что вполне объяснимо, принимая во внимание потери страны во время Второй мировой войны. Кроме того, вклад СССР в победу над Германией и ее союзниками и превращение советского государства в одну из самых влиятельных стран планеты позволяли советскому государству вести борьбу за мир в глобальном масштабе.

Соответственно, термин «поджигатели войны», появившийся в политическом лексиконе еще в 1930-х гг., служил одним из важнейших маркеров «врага номер один» на протяжении всего исследуемого периода (хотя со второй половины 1950-х гг. он становится менее заметным). На передний край идеологической борьбы этот термин выдвигается

уже в марте 1946 г., когда И. Сталин в интервью газете «Правда», комментируя речь британского премьер-министра У. Черчилля в Фултоне, указывает на то, что тот «...стоит теперь на позиции поджигателей войны» [Сталин, 1946]. Пока речь шла только о Черчилле и его сторонниках в Америке; это не было «объявлением холодной войны», и советский лидер в дальнейшем озвучивал желание советского руководства сотрудничать с Соединенными Штатами. Однако поскольку термин «поджигатели войны» появился в устах вождя, то не удивительно, что он стал очень востребованным¹.

Отмеченные ценности дополняли и поддерживали друг друга; скажем, любовь к Советской Родине обязательно предполагала борьбу за мир и социализм. В свою очередь, антикоммунизм означал культ войны и отрицание ценности патриотизма. На совещании Коминформа в докладе М. Сулова, влиятельного партийного деятеля и одного из вдохновителей компании борьбы с «космополитизмом», помимо таких компонентов идеологического багажа «поджигателей войны», как восхваление американского образа жизни, пропаганда превосходства англосаксонской расы, клевета на СССР, была названа и «проповедь космополитизма». Буржуазный космополитизм интерпретировался в качестве «официальной идеологии американских империалистов в их борьбе за мировое господство» [Агрессивная идеология, 1950: 213], идеологии, направленной на подрыв воли народов к сопротивлению и способности защищать национальный суверенитет [Сулов, 1998: 547–550; Костырченко, 2010]. Стремление реакционных кругов США развязать войну, в том числе ядерную, против СССР составляет центральную идею сюжетов многих советских фильмов.

Институционализация борьбы за мир получила отражение в создании Советского комитета защиты мира (1949), проведении Конгрессов сторонников мира (с 1949), учреждении Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» (1949), принятии Закона о защите мира (1951). Идеология борьбы за мир в целом оставалась неизменной на протяжении всей послевоенной истории страны [Михайленко, 2013]. Внешняя политика СССР была представлена как форма классовой борьбы между двумя противоположными системами, социализмом и капитализмом. Озвученная Н. Хрущевым на XX съезде КПСС концепция мирного сосуществования предполагала «отказ от войны, применения силы или угрозы силой как средства решения спорных во-

¹ Об этом свидетельствует, например, тот факт, что в докладе М. Сулова на совещании Коминформа (1949) он использовался 14 раз [Сулов, 1998: 547–550].

просов», что не означало, однако, как отмечалось в Программе КПСС, «ослабления идеологической борьбы» [Программа Коммунистической партии Советского Союза, 1962].

Показательно, что борьба за мир – это не только укрепление дружбы между народами и разоблачение происков «поджигателей войны», но и повышение обороноспособности СССР (который не мог развязывать войны по определению, в силу природы социалистического строя). Например, в фильме «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм, 1962) физик-ядерщик Дмитрий Гусев в ответ на вопрос отца «Ты бомбу делал?» говорит: «Делал. Если бы мы ее не сделали, не было бы у нас этого разговора, батя. И половины человечества тоже». «Понимаю», – соглашается отец. О том, что борьба за мир в советском понимании была весьма далека от пацифизма, может свидетельствовать и сцена из фильма «В мирные дни» (реж. В. Браун, 1950); экипаж подводной лодки сидит в Ленинской комнате, где портреты В. Ленина и И. Сталина расположены под плакатом со следующим текстом: «Мы выиграем великую битву за мир».

Нравственные принципы были систематизированы в принятом на XXII съезде партии «Моральном кодексе строителя коммунизма». Противоположность моральных норм двух типов общественных систем постоянно подчеркивалась советскими идеологами; приведем цитату из доклада Н. Хрущева на XXI съезде партии (1959): «Дух индивидуализма, личной корысти, жажда наживы, вражда и конкуренция – такова суть морали буржуазного общества. Эксплуатация человека человеком, на которой построено буржуазное общество, представляет собой самое грубое попрание нравственности. Недаром мораль эксплуататорских классов характеризуется жестокой формулой: “Человек человеку волк”. Социализм утверждает иную мораль – сотрудничества и коллективизма, дружбы и взаимопомощи. Здесь на первое место выдвигается забота об общем благе народа, о всестороннем развитии человеческой личности в условиях коллектива, где человек человеку не враг, а друг и брат» [Хрущев, 1959: 55–56]. Американский образ жизни показан как не только противоположный советским принципам и ценностям, но и враждебный им. США пытаются экспортировать аморальные по своей сущности нормы своего образа жизни во все страны мира, и лишь усилия СССР и других стран социализма не позволяют им сделать это.

Среди тех пороков, которые наиболее заметны в репрезентациях морали «врага номер один», отметим: 1) несправедливость общественного устройства, которая обнаруживает себя в эксплуатации человека

человеком, в дискриминации расовых и национальных меньшинств, в подчиненном положении женщины, во всевластии денег, в паразитизме правящих классов и отсутствии уважения к труду; 2) индивидуализм и эгоизм, порождающие одиночество людей, их отчужденность друг от друга; 3) бездуховность, проявляющаяся в потребительстве и культе доллара.

Необходимо, однако, принимать во внимание, что данные характеристики приписывались только части американцев. Важнейшим компонентом советского антиамериканизма была идея «двух Америк»: «реакционной» и «прогрессивной». Сама сущность советской идеологии с ее приоритетом классового над национальным требовала, чтобы помимо «плохих американцев» в художественных произведениях были представлены и «хорошие», то есть коммунисты, рабочий класс, борцы за мир, темнокожие американцы, «простой народ».

По всей вероятности, идея «двух Америк» появляется в пьесе К. Симонова «Русский вопрос» (1946), действие которой начинается в послевоенном Нью-Йорке [подробный анализ появления идеи «двух Америк» см. в: Сауте, 2005: 108–116, 124]. Владельцы реакционных газет Макферсон и Гульд посылают корреспондента Гарри Смита в СССР, чтобы тот написал книгу о подготовке советских лидеров к войне против США. Однако Смит, вернувшись из СССР, решает написать правду: русские войны не хотят. В результате он теряет работу, дом, от него уходит жена Джесси. Несмотря на это, Смит продолжает борьбу против медиамагнатов, становясь рупором всех прогрессивных сил Америки. Заключительные слова пьесы звучат так: «Вышеупомянутый Смит долго и наивно думал, что есть одна Америка. Сейчас он знает: Америки две. И если вышеупомянутому Смицу, к его счастью, да, да, — к счастью, нет места в Америке Херста, то он, черт возьми, найдет себе место в другой Америке — в Америке Линкольна, в Америке Рузвельта» [Симонов, 1980: 70]. Идея «двух Америк» была замечена критиками и подхвачена пропагандистами, тем более что под нее был подведен идеологический базис в виде ленинского учения о двух культурах, эксплуататоров и эксплуатируемых, в одной национальной культуре [Очерки по истории советского кино, 1951: 169]. Она отмечалась в рецензиях на постановки «Русского вопроса» как ключевая для понимания Америки [напр.: Ермашев, 1946: 3; Заславский, 1947: 3]. Примечательно, что постановка этой пьесы К. Симонова в одном из театров Риги была названа именно «Две Америки» [Заславский, 1947: 3]. При экранизации М. Роммом «Русского вопроса» (1947), одним из авторов сценария которой был К. Симонов, добавили

эпизод, в котором Смит говорит Гульду: «Вы выдаете себя за врагов России. Но ведь это только четверть правды. А три четверти в том, что вы враги Америки», и продолжает: «Мы с тобой два разных человека и, если хочешь, две разные Америки».

В дальнейшем идея «двух Америк» стала обязательным компонентом изображения американцев. Об этом может свидетельствовать реакция агитпропа на рукопись И. Эренбурга «Ночь Америки». В докладной записке М. Суслову от 22 сентября 1949 г. сообщалось, что издательство «Советский писатель» не решается издать книгу И. Эренбурга, так как «в ней нет “Второй Америки”» [Докладная записка, 2005: 497]. Приведем еще одну цитату из документа: «Недостатком книги является отсутствие четких граней между американским простым народом и его угнетателями. Описывая современного американца, который линчует негров, вопит о “красной опасности”, делает бизнес и т.д., И. Эренбург называет его “серийным” и на протяжении всей книги по существу под этот тип подводит весь народ Америки – “серийный” американец показывается не в классовом понимании и существе. Огульный подход к характеристике американского народа часто приводит автора к неверным выводам. Писатель, например, утверждает, что даже рядовые люди Америки ждут не дождутся новой войны» [Докладная записка, 2005: 497]¹.

Противопоставление двух Америк находит отражение во многих кинофильмах. Например, Аллан О'Коннелл из фильма «Серебристая пыль» (реж. А. Роом, 1953) говорит одному из «поджигателей войны» о «настоящих, честных американцах»: «Моя родина, генерал, — это 140 миллионов американцев, и 135 миллионов из них хотят трудиться и жить в мире. Именно это моя родина, и эту Америку я люблю. А вы превозносите Америку захватчиков, Америку насильников».

Представители «Второй Америки» на киноэкране — это Смит и его секретарша Мэн Стэнли в «Русском вопросе»; Гарри Перебейнога и майор Хилл во «Встрече на Эльбе» (реж. Г. Александров, 1949); Джен и Алан О'Коннеллы, Мэри и Бен Робинсоны в «Серебристой пыли», Анна Бэдфорд и Арманд Хауорд в фильме «Прощай, Америка!» (реж. А. Довженко, 1951), американский легчик в «Секретной миссии» (реж. М. Ромм, 1950), Тэд Клейтон и Генри Дэвис в «Ночи без милосердия» (реж. А. Файнцим-

¹ Аналогичные замечания были сделаны представителями Агитпропа в адрес пьесы Н. Погодина «Миссурийский вальс» (1949): «Проблема двух Америк в пьесе выражена слабо. Образ прогрессивной Америки следует показать ярче» [Докладная записка агитпропа ЦК М. А. Сулову об обсуждении, 2005: 474].

мер, 1962), Норма Фанси и Боб Фабер в фильме «Под “Золотым орлом”» (реж. М. Афанасьева, 1957)¹.

Друзьями советских детей становятся юные темнокожие американцы в анимационных фильмах «Машенькин концерт» (реж. М. Пашенко, 1949) и «Полет на Луну» (реж. З. Брумберг, В. Брумберг, 1953). Союзниками советских людей выглядят прогрессивные американцы, выступающие против «поджигателей войны» с Уолл-стрит. Многолюдные демонстрации сторонников мира, а также ярость, которую они вызывают у реакционных кругов США, показаны в ряде фильмов – например, в анимационном фильме «Миллионер» (реж. В. Бордзиловский, Ю. Прытков, 1963) (рис. 1).

В соответствии с идеей «двух Америк» были представлены биографии героев фильмов и их социальное происхождение: например, в фильме «Прощай, Америка!» протагонист Арманд Хауорд, которого враги презрительно называют «рузвельтовский последыш», из простой семьи; Гарри Смит воевал против нацистов и встречался с советскими солдатами на Эльбе и т.д. К этой, «Второй», Америке советские люди испытывают большую симпатию. Во «Встрече на Эльбе» майор Кузьмин говорит: «Мы



Рис. 1. Кадр из фильма «Миллионер»

¹ Так, характеризуя американских персонажей последнего произведения, зам. начальника Управления по производству фильмов Министерства культуры СССР И. Рачук в заключении по кинокартине написал: «В картине показано, как люди, воспитанные капиталистическим обществом, но внутренне честные, сталкиваясь с советскими людьми, не могут не признать их морального превосходства над чиновниками буржуазного строя, не могут не увидеть мерзостей капитализма» [РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 3757. Л. 7].

любим Америку. Мы любим эту страну смелых и честных людей, страну Джека Лондона, Марка Твена, Уитмена, Эдисона, Рузвельта <...> Мы любим и уважаем народ Америки»¹.

Идея «двух Америк» оставалась востребованной на протяжении всего исследуемого периода. Так, в 1959 г. вышел фильм «Человек меняет кожу» (реж. Р. Перельштейн, 1959), экранизация одноименного романа Б. Ясенского, в котором рассказывается о строительстве Вахшского канала в годы первой пятилетки. В Вахшскую долину прибывает мистер Мурри, который оказался шпионом, пытающимся сорвать строительство. Приехавший же вместе с Мурри из США инженер Джим Кларк, напротив, один из тех, кто в процессе строительства проникается идеями социалистического преобразования общества, «меняет кожу». Кларк знакомится с комсомолкой Машей Полозовой и создает счастливую советско-американскую семью. Один из рабочих говорит супругам Кларк: «Мы народ подкованный, понимаем – американец американцу рознь»; показательно, что в книге Б. Ясенского, написанной в 1932–1933 гг., эта фраза отсутствует.

Теперь обратимся к характеристике аксиологического дискурса США. Говоря о том, как различные дискурсы в США проводили символические границы, создавая образ «врага номер один», необходимо, разумеется, принимать во внимание большее, чем в СССР, разнообразие интерпретаций: у различных акторов символической политики были различные образы «своих» и «чужих». Вместе с тем применительно к настроениям политических и интеллектуальных элит в исследуемый период принято говорить об антикоммунистическом консенсусе: картина внешнеполитической миссии Соединенных Штатов, их борьбы против распространения коммунизма в мире и прокоммунистических настроений внутри американского общества была достаточно согласованной, и отход от «генеральной линии» мог иметь для вольнодумцев серьезные последствия [Redding, 2008]. Прежде всего, мы будем рассматривать гегемонный дискурс, тем более что кинематографическое отражение в исследуемый период получил именно он.

Среди важнейших ценностей можно выделить свободу, американизм (американский образ жизни) и личность. Ф. Сондерс, анализируя роль ЦРУ в культурной холодной войне, в частности, в деятельности созданного в 1950 г. при участии ЦРУ Конгресса за свободу культуры, использует термин *Freedomism*, обозначая им абсолютизацию свободы, «нарциссизм свободы» [Saunders, 1999: 415–416]. Этот культ свободы определял и важ-

¹ Ср.: «Мы никогда и никому не позволим сказать хоть одно плохое слово о простых и честных людях Америки» [Симонов, 1949: 1].

нейшее направление риторики холодной войны, и политику американской идентичности в исследуемый период; кроме того, он выступил одним из инструментов обеспечения конформистского поведения внутри самих США и маргинализации внутренних «чужих» [Redding, 2008]. Оппозиция свободы и тирании как важнейшая для противостояния Запада и советской России была обозначена уже в Фултонской речи У. Черчилля [Фултонская речь, 2020], а затем повторена в «доктрине Трумэна» и в Меморандуме Совета национальной безопасности США (NSC 68) [America in the Cold war, 1969; Stephanson, 2001: 94; анализ роли оппозиции «свобода – рабство» в политической культуре и национальной идентичности США см. в: Stephanson, 2001: 84–85]. В риторике холодной войны наиболее востребованы были такие виды свободы, как автономия личности, свобода предпринимательства, свобода передвижения, религиозная свобода, независимость судебной власти, свобода СМИ и др.; не только индивиды, но и народы делились на свободные и поработанные¹.

Анимационный фильм «Я выбираю свободу» (Make Mine Freedom, реж. Дж. Барбера, У. Ханна, 1948) стремится убедить аудиторию в том, что теория коммунизма, которая требует от американцев отказа от свободы, в реальности оборачивается для фермеров превращением их в рабов колхозов, для рабочих – запретом забастовок и профсоюзов, для предпринимателей – отменой частной собственности, для политиков – уничтожением политики как таковой. Теперь никто не защищен от произвола государственной машины. Свобода показана как основа процветания Америки и каждого американца.

Американизм предлагал понимание американского образа жизни как лучшего в мире, а США – как мирового лидера. Именно в период холодной войны получил наиболее яркое воплощение американский мессианиззм с его видением Америки в качестве образца для других народов и защитницы их свободы [Shaw, 2007]. Более приземленный вариант представлен в еще одном анимационном фильме «Познакомьтесь с королем Джо» (Meet King Joe, реж. Дж. Сазерленд, 1949), который показыва-

¹ Это деление было институционализировано в 1959 г. с принятием Закона о поработанных народах и созданием Национального комитета поработанных народов. Закон провозглашал, что поработанные коммунизмом народы смотрят с надеждой на США как на цитадель свободы, где на основе демократии созданы гармоничные отношения между людьми разных расовых, религиозных и этнических групп. Примечательно, что среди более чем двух десятков народов (включая не только, например, поляков и эстонцев, но и таких экзотических, как Cossackia), русские не указываются [Public Law, 1959].

ет, какое это счастье — быть американским рабочим, поскольку, в частности, именно жители США владеют 72 % всех автомобилей в мире, 92 % ванн и почти 100 % холодильников. В фильме раскрывается и причина успеха, превратившая Америку в промышленного хозяина мира, — это союз американского труда, менеджмента и капитала.

Наконец, важное место в аксиологическом дискурсе холодной войны занимала идея личности, ее самореализации, индивидуального успеха и личной же ответственности; применительно к кинематографу холодной войны это подчеркивалось, в частности, в «Экранном гиде для американцев» А. Рэнд [Rand, 1950; см. подробнее в главе 4].

Ценности дополнялись такими принципами, как индивидуализм, патриотизм, предприимчивость, конкуренция, право на частную жизнь и др. Кинематограф США пропагандировал эти ценности и принципы, не только привлекая материал холодной войны; для этого использовались такие жанры, как пеплум (например, «Десять заповедей» (Ten Commandments, реж. С. Демилль, 1956) или вестерны, востребованность которых в 1950-х гг. в значительной степени была обусловлена тем, что культивируемый ими образ одинокого ковбоя служил символом американского индивидуализма, спасающего «свободный мир» от идеологии тоталитарного порабощения [Shaw, 2007: 50, 158] (рис. 2).

Соответственно, «враг номер один» рассматривался как полная противоположность Америке, ее системе ценностей и принципов. Критика СССР велась в двух направлениях: разоблачение, *во-первых*, идеологии коммунизма; *во-вторых*, реальности, которая противоречила самой же коммунистической идеологии. Утопизм коммунистической теории, согласно этой критике, обусловлен тем, что она игнорирует законы, уста-



Рис. 2. Кадр из фильма «Ровно в полдень»

новленные Богом, а также человеческую природу. Вместе с тем популярность таких «разоблачающих» названий картин, как, например, «Не будь простофилей» (*Don't Be a Sucker*, 1947), «Большая ложь» (*The Big Lie*, 1951), «Обманщики» (*The Hoaxters*, реж. Г. Хоффман, 1952) [см. подробнее: Давыдова, 2019; глава 12], может свидетельствовать о том, что акторы символической политики в США были весьма обеспокоены перспективой того, что коммунистические идеи все-таки «овладеют массами».

При этом все стороны советской действительности оказываются далекими от провозглашаемых в теории идеалов: так, коллективизм на практике означает не взаимопомощь и братство, а конформизм, подавление личности, уничтожение индивидуальности, отмену личной собственности, неприкосновенности жилища и права на частную жизнь. Например, мир, который хотят создать пришельцы из «Вторжения похитителей тел» (*Invasion of the Body Snatchers*, реж. Д. Сигел, 1956), – это общество, свободное не только от тревог, но и от индивидуальных различий.

В условиях господства плановой экономики, отмены частной собственности и запрета свободного предпринимательства неэффективным становится производство. Анимационный фильм «Место назначения – Земля» (*Destination Earth*, реж. К. Урбано, 1956) противопоставляет две цивилизации: американскую и марсианскую. В изображении «красной планеты» легко увидеть черты «красной империи»: культ личности диктатора Огга (внешне напоминающего Сталина из американских комиксов), бедность населения, парады абсолютно одинаковых марсиан, на которые их загоняют вооруженные автоматами солдаты и др. Диктатор Огг отправляет космического путешественника в Америку, чтобы тот выведal секреты ее богатства. Разведчик выполняет приказ и возвращается с главным секретом – экономическое процветание невозможно без свободной конкуренции. Именно свобода предпринимательства является основой благополучия общества. Как только марсиане узнали об этом, диктатуре Огга приходит конец.

Советское общество ни в коей мере не является тем раем для рабочих, который рисует пропаганда в СССР; напротив, его отличает имущественное расслоение, привилегированное положение партийной верхушки и бесправие простых людей (например, в англо-американской экранизации «Зверофермы» Дж. Оруэлла – *Animal Farm*, реж. Дж. Халас, Дж. Батчелор, 1954). Другое проявление несправедливости советской системы – этническая дискриминация; в связи с этим актуализируются образы России как тюрьмы народов («Мир в его руках» – *The World in His Arms*, реж. Р. Уолш, 1952) [см. подробнее в главе 9]. Еще более далеким от лозунгов коммунистической теории оказывается «новый со-

ветский человек»; в реальности социалистический строй культивирует в людях самые низменные черты: доносительство, лживость, жестокость, алчность; коммунисты с легкостью предадут свои идеалы ради материальных благ Запада («Один, два, три» — One, Two, Three, реж. Б. Уайлдер, 1961), «Шелковые чулки» — Silk Stockings, реж. Р. Мамулян, 1957).

Наконец, главные пороки советской системы — это рабство населения и деспотизм власти, символом которых становится ГУЛАГ. Причем «красная империя» несет несвободу и другим народам во всех уголках планеты («Путешествие» — The Journey, реж. А. Литвак, 1959). Экспансия коммунизма осуществляется не только через военную агрессию, но и в форме подрывной деятельности в странах «свободного мира». Все мировое коммунистическое движение — это марионетки Кремля, которые прикрывают коммунистической фразеологией советский империализм и стремление к власти над миром. Идея заговора «красных», которой Голливуд в исследуемый период уделял большое внимание, позволяла репрезентировать Америку как последний бастион на пути коммунистической экспансии и приписывать ей миссию защитницы свободы народов по всему миру (см. подробнее в главе 8).

Национально-цивилизационный дискурс

Идея «двух Америк» объясняет и специфику использования в советской пропаганде еще одного вида дискурса, который можно обозначить как национально-цивилизационный, то есть репрезентаций особенностей культуры, истории, психологии «своих» и «чужих». Национальными различиями (которые нередко объявляются определяемыми принадлежностью к различным цивилизациям) объяснялись как негативные черты «чужих», так и причины конфликта с ними.

Советская идеология рассматривала в качестве причин холодной войны те противоречия, которые вытекали из природы социально-экономического и политического строя двух систем, социалистической и капиталистической, — а не различия национальных культур СССР и США или же особенности психологии американцев. Однако необходимо сделать две оговорки. Во-первых, в эту инаковизацию «врага номер один» привлекался нарратив цивилизации. США рассматривались как часть Запада, его лидер и в каком-то смысле квинтэссенция. Между тем термин «Запад» использовался советской пропагандой на протяжении всей холодной войны с негативными коннотациями. В первые послевоенные годы — время борьбы с «низкопоклонством» и «космополитизмом» — антизападная риторика помимо критики капитализ-

ма и колониализма использовала и отечественные традиции критики «загнивающего Запада», восходящие, по крайней мере, к сочинениям славянофилов [Рябов, 2001].

Во-вторых, иногда при создании кинообразов «врага номер один» апеллировали к особенностям именно американской культуры. В данном случае внимания заслуживают те характеристики США, которые не были обусловлены непосредственно капиталистической системой (и потому не столь явно выражены в образах англичан и немцев, не говоря уже о репрезентациях, например, французов и итальянцев). Среди этих характеристик отметим, прежде всего, отсутствие подлинной высокой культуры, особенно заметное на фоне культурных достижений «своих». Примитивизм американской «культуры жевательной резинки», как ее охарактеризовал журнал «Огонек» [Трубникова, 1950: 41] (рис. 3), ее стремление к максимальному упрощению, находит выражение в желании сделать комикс из любого культурного шедевра, например из «Анны Карениной», о чем с негодованием написал Д. Шостакович, вернувшись с Конгресса деятелей науки и культуры США в защиту мира [Шостакович, 1949]. Стереотипное представление о «янки» как полностью лишенных пиетета перед культурой эксплуатируется во «Встрече на Эльбе»¹.

Вульгарность — другая черта, которая специфицирует «врага номер один» в пропаганде, включая публицистику и карикатуру [Шостакович, 1949; Васильев, 1955: 22; Маевский, 1949]. Примером вульгарного самоуверенного дельца является мистер Цент с его неизменной сигарой во рту из мультфильма «Дорогая копейка» (реж. И. Аксенчук, 1961). Пренебрежение культурой связано и с тем, что единственная ценность, которая имеет значение в Америке, — это деньги. В советских репрезентациях холодной войны меркантилизм приписывается также, прежде всего, американцам.

Еще одна характеристика «врага номер один», связанная с особенностями американской культуры, — культ насилия, который иллюстрировался, прежде всего, при помощи фигуры ковбоя и образов Дикого Запада. Примером советского взгляда на ковбоя может служить киноновелла «Дороги, которые мы выбираем» из фильма «Деловые люди» (реж. Л. Гайдай, 1962) (рис. 4). Акула Додсон, автор ставшей сакраментальной фразы «Боливар не выдержит двоих», явлен как некий прообраз американского бизнесмена — эгоистичного холодного убийцы. Показательно, что образ ковбоя включается в дискуссии о том, может ли Америка служить примером для деятелей советской культуры, в том числе кинемато-

¹ Это нашло отражение и в советской драматургии; например, в пьесах И. Эренбурга «Лев на площади» (1948) и Л. Шейнина «В середине века» (1951).

Культура жевательной резинки

Американская «культура» уже давно стала синонимом маразма и упадка, превратившись в пародию, в карикатуру на саму себя. Разве не псевдолитература представляют собой миллионные тиражи «номиков» — «номических» нинимек, наполненных «веселыми» рассказами об убийствах, иррациях, поджогах? Разве не псевдонаука — «врачевания», прантикуемые шарлатанами «ясновидящими» или широко рекламируемые универсальные таблетки, «помогающие и при поносе, и при запоре, и при всех известных и неизвестных болезнях»? Разве не псевдоспорт — «забег с детскими колесиками», бесчисленные вариации состязаний в обихорстве, конкурсы на быстрое нахождение иглы в стеге сена или соревнования по намыкананию велосипедных шин, имеющее своей целью определить, что скорее лопнет — человеческое терпение или велосипедные шины? Это «культура», где деньги решают все. Гигантское диланье «культуры» жевательной резинки широко распространяется при помощи «глава Маршалла» и во Францию, и в Англию, и в других капиталистических странах, правящие круги которых угодливо расширяются перед всепильным долларом.

А. ТРИБИЦКОВА.



Этот тип, сочетающий обильные мускулы с отсутствием интеллекта, на очередном всеамериканском конкурсе впервые признан олицетворением «сверхчеловека» — тотому «идеологии» США причуду господство над миром.



Брань по-американски. Женну Кларенсу Моргей всего 37 лет. Не вместе мисс Элла Меррац «чуть-чуть за девятност», но зато у нее водятся денюшкины.



Стоит только «свотой» — запомить суму на лоб больного, и болезнь будет изгнана. Такой «метод лечения» пользуется большой популярностью в Стокгольме.



Эта летящая весьма недвусмысленно выглядит из машины, но которая разумеется по негритянским наваралам Нью-Йоркский фашистский молодецки — нулукисландовель.



Ежедневно выходит в США миллионы детских книг «номиков». Эти «номические» нинимекы с наглядными картинками рассказывают об убийствах, иррациях, поджогах. Они являютсся, по существу, учебниками по бандитизму.



Не случайно в США наблюдается огромный рост преступности и 56 процентов всех преступлений совершаются детьми. Вот очередная иллюстрация с этими кинжниками: несовершеннолетний преступник затеял ожесточенную перестрелку с полицией.

Рис. 3. Страница из журнала «Огонек» со статьи «Культура жевательной резинки»



Рис. 4. Кадр из фильма «Деловые люди»

графистов, — в 1946 г. на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б), посвященном кинофильму «Большая жизнь», А. Жданов, подчеркивая, что хваленая цивилизованность американцев на деле оборачивается варварством, заметил: «Возьмите ковбойские фильмы, где такое содержание; два дилжанса, два бандита, три шерифа, три судьи. Судья и шериф, вообще говоря, не то пособники, не то лучшие друзья бандитов. Где здесь цивилизация?» [Жданов, 2005б: 725].

В отличие от советского *американский* нарратив холодной войны строился на основе не классового принципа, а национального. Американская нация противостояла мировому коммунистическому заговору, возглавляемому Россией — на этот раз советской. Образ СССР, производимый гегемонным дискурсом США, имел несколько источников; помимо антикоммунизма и традиционного образа врага Америки, связанного с тиранией и подавлением свободы¹, он содержал черты устоявшегося образа России и русскости в западном дискурсе.

Культуры двух народов репрезентировались как противоположные по самой своей сущности; «русская душа» рассматривалась как нечто в корне отличное от «американского духа». Негативные стороны советского общества определялись не только его идеологией, но и характеристиками российской культуры, истории и географии: например, причины устойчивости деспотического режима пытались найти во влиянии татарского ига, в склонности славян к рабству, даже в практике пленения де-

¹ Этот образ использовался для обозначения Японии в период Второй, Германии — Первой мировых войн или Англии времен Войны за независимость. Он включал в себя такие черты, как «деспотизм», «склонность к рабству», «тоталитаризм» [Kennedy, 1997: 355].

тей [Erikson, 1963: 338; Sharp, 2000: 91]. На экране коммунистический враг изображался при помощи маркеров, которые помогали обозначить русскость: православные церкви, русские мелодии, кнут, водка, икра.

В американских репрезентациях не было «двух России»; это не означает, что все русские были врагами: среди советских персонажей были и жертвы коммунистической системы, и борцы с ней. Однако в отличие от «хороших американцев» советского кино на образцовых представителях «своих» они похожи не были — как, например, экзотические бородатые крестьяне из фильма «Красная планета Марс» (Red Planet Mars, реж. Г. Хорнер, 1952), свергающие власть коммунистов во имя Христа. Особняком стоят женские киноперсонажи, которые из-за романтической любви к американским мужчинам переходят на сторону США, о чем речь пойдет ниже.

Кроме того, следует принимать во внимание активное использование нарратива цивилизации. В исследованиях неоднократно отмечалось, что в западных репрезентациях СССР и коммунистического блока в целом были широко задействованы практики ориентализма, подчеркивающие цивилизационную чуждость и отсталость врага [напр.: Said, 1978: 26; Wolff, 1994: 3; Malia, 1999; Sharp, 2000: 69]. Так, еще в 1948 г. У. Липпман написал, что «соперничество между Россией и Западом началось не с Ленина и Сталина и не закончится, когда советский режим будет низвергнут. Оно берет начало еще в конфликте между Римом и Византией» [Lippmann, 1948: 17]. Более того, в качестве маркеров цивилизационных различий использовался и нарратив расы: например, в фильме «Вторжение, США» (Invasion, USA, реж. А. Грин, 1952) захватчики наделяются неевропейской внешностью, хотя речь очевидно идет о советских военных (рис. 5).



Рис. 5. Кадр из фильма «Вторжение, США»

Ориентализм рассматривает Запад и Восток как не просто различные, но и неравноценные цивилизации, чем и оправдывается политика Запада в отношении Востока. Соответственно, само участие США в холодной войне позиционировалось как распространение цивилизации на Восток. При этом, по оценке Дж. Шарп, в легитимации холодной войны широко использовалась мифология фронта. Подобно тому как американцы победили нецивилизованность континента во времена покорения Дикого Запада, они способны победить новую артикуляцию варварства – глобальный коммунизм, поскольку несут свободу и демократию народам мира, реализуя предназначение Америки [Sharp, 2000: IX].

Политический дискурс

Политический дискурс, показывающий под определенным углом зрения политические системы стран, играл очень важную роль в идеологическом противостоянии (см. подробнее в главе 7). Советские репрезентации политического строя США во многом базировались на марксистско-ленинской критике буржуазного государства. Прежде всего, подчеркивался классовый характер государства, которое выступает как машина для подавления одного класса другим. Как было предписано в появившемся в апреле 1949 г. «Плане мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» (см. подробнее в главе 4), разоблачалось всевластие крупных монополий в политике США. Так, в «Серебристой пыли» показано, что агрессивная внешняя политика США продиктована интересами Уолл-стрит: именно ради сверхприбылей крупного бизнеса, которые в фильме символизируют «Южный трест» и «Восточный трест», и готовится мировая война. В этом фильме разоблачается коррумпированность государственного аппарата: представители оборонного ведомства во главу угла ставят личное обогащение, а отнюдь не интересы США, хотя и говорят лицемерно о своем патриотизме.

Важнейший объект критики советской пропаганды – образ Америки как страны политической свободы. «Леди Либерти» изображена на десятках советских карикатур, призванных показать фальшивость американской свободы [Рябова, 2017]. Одно из вопиющих проявлений этого лицемерия – утверждения о свободе прессы в США, и кинематографисты снимают немало картин, в которых показывается реакционность газетных магнатов и продажность журналистов, включая, например,



Рис. 6. Кадр из фильма «Акционеры»

«Русский вопрос», «Заговор обреченных» (реж. М. Калатозов, 1950), «Заокеанский репортер» (реж. Г. Ломидзе, 1961)¹.

Наконец, еще одной яростно критикуемой чертой политической жизни США является, говоря языком «Плана мероприятий...», «антикоммунистическая истерия». Когда средства обмана народных масс исчерпаны, реакционные силы прибегают к открытому насилию, попирая все права и свободы американцев. Образы ку-клукс-клановцев в нескольких фильмах (например, «Серебристая пыль» и «Акционеры» (реж. Р. Давыдов, 1963) были призваны иллюстрировать полуфашистские методы американской политики (рис. 6).

Основная оппозиция политического дискурса США при репрезентациях СССР — это «демократия — тирания»². Всевластие государ-

¹ Одним из примеров обращения к теме продажности буржуазной прессы в США могут служить слова из рецензии на пьесу «Русский вопрос» — «Журналисты и красивые девушки одинаково торгуют своей честью» [Жуков, 1947].

² Приведем показательную выдержку из Фултонской речи, в которой говорится о благах демократии, которых, по мнению У. Черчилля, лишены граждане стран по ту сторону «железного занавеса»: «Во-первых, граждане любой страны имеют право избирать правительство своей страны и изменять характер или форму правления, при которой они живут, путем свободных, беспрепятственных выборов, проводимых через посредство тайного голосования, и право это должно обеспечиваться конституционными нормами этой страны; во-вторых, в любой стране должна господствовать свобода слова и мысли и, в-третьих, суды должны быть независимы от исполнительной власти и свободны от влияния каких-либо партий, а отправляемое ими правосудие должно быть основано на законах, одобряемых широкими слоями населения данной страны или освященных временем и традициями этой страны» [Фултонская речь, 2020].

ственной машины и спецслужб, чистки партийного аппарата, казни политических оппонентов, господство пропаганды, подавление инакомыслия, декоративные элементы народовластия при фактическом бесправии простых людей — эти характеристики тиражировались Голливудом. Активное продвижение термина «тоталитаризм» помогало проводить параллели между СССР и нацистской Германией, показывая, что государство контролирует частную жизнь и даже мысли людей; кинематографической иллюстрацией этого служили, например, «Красный кошмар» (Red Nightmare, реж. Дж. Ваггнер, 1962) и англо-американская экранизация романа Дж. Оруэлла «1984» (реж. М. Андерсон, 1956) (рис. 7). При этом политический дискурс США использовал также нарратив цивилизации: утверждалось, что СССР — это



Рис. 7. Кадр из фильма «1984»

форма восточной деспотии, а Сталин – наследник Чингисхана [Sharp, 2001: 69; Young, 2010]¹.

Для того чтобы проиллюстрировать бесчеловечность политического строя в СССР, показывалось, какие последствия имеет «железный занавес», воздвигаемый коммунистическими властями, в гуманитарных вопросах. Отсутствие возможности общаться с гражданами других стран, выезжать за пределы стран советского блока выглядели особенно выразительно в случае с историями любви, о которых речь пойдет ниже. Так, критика запрета на браки советских граждан с иностранцами, действующего с 1947 по 1953 г., была использована в сюжете фильма «Не отпускай меня» (Never let me go, реж. Д. Дэйвс, 1953).

Антропологический дискурс

С борьбой за определение критериев человечности, за интерпретацию природы и сущности человека был связан антропологический дискурс. По оценке О. Вестада, и СССР, и США продвигали свой вариант европейской модерности, наследниками которой себя считали [Westad, 2007: 3–4]. В системе координат модерности человечность рассматривалась как безусловно позитивное, поэтому одним из центральных в «борьбе за сердца и умы» был вопрос, какая именно социально-экономическая система, коммунизм или капитализм, лучше соответствует сущности человека, а какая ведет к расчеловечиванию. Говоря о *советской* идеологии, отметим, что она, с одной стороны, критиковала «абстрактный буржуазный гуманизм», игнорирующий исторически изменчивое и классово обусловленное понимание человечности, с другой – следовала пафосу раннего марксизма, постулируя, что только коммунизм может обеспечить преодоление отчуждения человека от собственной сущности. В Программе КПСС (1961) было подчеркнuto, что лишь благодаря историческим завоеваниям социализма стало возможно «воспитание нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство» [Программа Коммунистической партии Советского Союза, 1962].

Тема гуманизма стала особенно востребованной во время Великой Отечественной войны: нацистская идеология обвинялась в отрицании самой ценности принадлежности к человеческому роду. Это нашло отражение и в кинематографе; так, М. Ромм сделал дискуссии о чело-

¹ Так, в начале войны в Корею Г. Трумэн объявил коммунистов наследниками Чингисхана и Тамерлана, «величайших убийц в истории человечества» [Young, 2010: 124].

вечности одной из главных тем фильма «Человек № 217» (1944) [Рябов, 2020б]. Любопытную оценку противоположности советского и нацистского мировоззрения дал И. Сталин вскоре после окончания войны: по его словам, первая задача советской культуры — «уничтожить в человеке зверя, вытравить в человеке зверя, который в нем есть, вытравить или, по крайней мере, уменьшить звериное в человеке. Фашисты как раз культивировали зверя в человеке, а мы ставим задачу уничтожить зверя в человеке» [Сталин, 2011]. На совещании в ЦК КПСС, посвященном вопросам кинематографа (апрель 1946 г.), эти слова вождя процитировал А. Жданов [Жданов, 2005а: 727].

Подобное видение политики СССР как борьбы за развитие в человеке человеческого начала в значительной степени сохранилось в период холодной войны. В одном из своих докладов М. Суслов обвиняет американскую культуру в том, что она «превозносит самые низменные, звериные инстинкты» [цит. по: Николаева, 2020]. Согласно постулатам советской идеологии, сущность человека определяется совокупностью социальных отношений; в США человечность уничтожается самим характером социально-экономического устройства общества, которое заставляет видеть в ближнем исключительно конкурента, врага; в результате там торжествует «закон джунглей», мировоззренческая основа которого — социал-дарвинизм, игнорирующий биосоциальную природу человека и переносящий законы животного мира на человеческое общество [Агрессивная идеология, 1950: 153]. Критика биологизаторства, уподобления человека животному, получила отражение во многих фильмах. В «Серебристой пыли» один из апологетов применения орудия массового поражения против врагов Америки, генерал Маккеннеди, объясняет свою позицию так: «...Жизнь — это прежде всего борьба, безжалостная борьба за существование. Побеждает сильнейший. Мы, американцы, называем эту всеобщую борьбу “законом джунглей”. Это говорил еще Дарвин». Показательно, что он вспоминает о «законе джунглей» еще раз — когда, наняв гангстеров, при помощи пыток выбивает формулу серебристой пыли у Стила, своего однокашника, с которым вместе учился в университете и в гостях у которого находится. Он считает, что «закон джунглей» служит оправданием для любой подлости — ведь побеждает сильнейший. Не случайно, обращаясь к нему и его подельникам, О’Коннел называет их двуногими шакалами¹. Именно в игнорировании социальной сущности человека видели основу философии «поджигателей войны»; они рассма-

¹ «Шакалы» — именно так называется пьеса советского эстонского драматурга А. Якобсона, на основе которой был создан фильм.

тривают войну как неизбежное биологическое явление [Васильев, 1951]. В «Заговоре обреченных» американский посол Мак-Хилл, призывая использовать против коммунистов атомную бомбу, изрекает «Война — это гигиена мира!», цитируя Ф. Маринетти, одного из идеологов итальянского фашизма; в «Заставе в горах» схожую мысль высказывает Бриджер, американский шпион («Война — это великий хирург, которому предстоит исцелить человечество»), а в «Ночи без милосердия» капитан Френч воспекает войну с позиций социал-дарвинизма, объявляя ее «нормальным состоянием человечества»: «И пусть рушатся города, весь этот муравейник никому не нужных людей. И пусть гибнут дети, если они плодятся и плодятся. К черту их! Мир принадлежит только избранным, только им! Земля, воздух, космос! Только сильным! Нация сильных!».

Советская пропаганда утверждала, что ложное понимание сущности человека и его природы оказывает влияние и на другие пороки американского общества, прежде всего, расизм; именно на «законы природы» любят ссылаться американские проповедники расовых теорий [Агрессивная идеология, 1950: 153]. Необходимо заметить, что сочувствие темнокожим имеет долгую традицию в России [Blakely, 1986: 28–32]. После Октябрьской революции эта тема приобрела классовое измерение, включаясь в критику колониальной системы [Blakely, 1986: 105–108]. Сложно переоценить то влияние, которое оказал на весь кинодискурс холодной войны «Цирк» (реж. Г. Александров, 1936) — фильм, в котором проблема расизма была одной из центральных.

Во время холодной войны противопоставление «дружбы народов» в СССР и расовой дискриминации в США стало особенно востребовано пропагандой¹. Обращение к данному вопросу можно обнаружить в карикатуре и плакате, публицистике, литературе [см. подробнее: Riabov, 2009; Белов, Жидченко, 2020]. Эксплуатация темы расизма начинается уже с первых кадров «Русского вопроса»: включенная в этот фильм хроника противопоставляет нищету, в которой живут афроамериканцы, и роскошь небоскреба «Эмпайр-стейт-билдинг». Во «Встрече на Эльбе» есть сцена, когда военнослужащие США жестоко избивают своего темнокожего сослуживца. В дальнейшем тема расизма появляется во многих игровых, анимационных, неигровых, детских фильмах, дополняясь изображением колониального угнетения цветных народов во всем мире (например, «Суд сумасшедших» (реж. Г. Рошаль, 1961), «Машенькин концерт», «Мистер

¹ Тема «США — страна национальной и расовой дискриминации» была одной из тех, на которые требовал обращать особое внимание «План мероприятий...» [«План мероприятий», 2005].

Твистер» (реж. А. Каранович, 1963), «Акционеры»). Наиболее остро проблема расизма в американском обществе поставлена в «Серебристой пыли», где повествуется о том, как «поджигатели войны» хотят испытать химическое оружие массового поражения на шестерых темнокожих американцах, ложно обвиненных в изнасиловании белой женщины. Советский зритель мог увидеть на экране горящие кресты, ку-клукс-клановцев, почувствовать страх, в котором живут афроамериканцы.

Расизм при этом показан как закономерное порождение американского образа жизни, связанное с такими социальными пороками, как классовое неравенство, эксплуатация человека человеком, эгоизм, религиозное мракобесие, милитаризм, империализм. Особого внимания заслуживает то обстоятельство, что в пропаганде встречаются обвинения в расизме не только мужчин, но также женщин и детей, что позволяло еще масштабнее представить проблему дискриминации в США¹.

Пропаганда демонстрировала, что проповедь превосходства белой расы направлена не только против темнокожих американцев. Это делало проблему расизма более актуальной для представителей многих народов СССР. В этом плане особого внимания заслуживает фильм «Алитет уходит в горы» (реж. М. Донской, 1949) — экранизация одноименного романа Т. Семушкина (1948). В нем показывается, как жители Чукотки подвергались жестокой эксплуатации со стороны не только местного богача Алитета, но и американцев: скупщика Чарли Томсона и его сына Фрэнка. Чарли живет на Чукотке на протяжении 20 лет, у него несколько детей от местной женщины, к которым, однако, он отцовских чувств не испытывает, считая их представителями низшей расы. «Желтая обезьяна!» — с такими словами в одной из сцен он бьет местного охотника.

Еще один аспект обвинений, который активно используется в период ранней холодной войны, представляется даже более значимым — «врагу номер один» приписывается англо-американский расизм в от-

¹ Среди них такие женские персонажи, как миссис Стил из «Серебристой пыли», хладнокровно взирающая на слезы своей темнокожей служанки Мэри, сына которой собираются казнить (а в пьесе А. Якобсона «Шакалы» она даже изъявляет желание присутствовать на экзекуции [Якобсон, 1952: 89]), или американка из картины «713-й просит посадку» (реж. Г. Никулин, 1962), которая просит стюардессу пересадить ее в другое кресло, поскольку не хочет соседствовать с женщиной из Индии. Расистские предрассудки молодежи США были широко представлены в карикатурах (например, Ю. Ганф «Посмотрите, наш Гарри — вылитый отец!» [Ганф, 1958]) и литературе (например, «Дети Горчичного рая» Н. Кальма); что касается кинематографа, то можно привести в качестве примера образ Гарри, младшего сына профессора Стила.

ношении всего остального мира. Вновь подчеркнем роль интервью И. Сталина от 14 марта 1946 г., в котором тот не только обвинил «поджигателей войны» в расизме, но и провел параллели между ними и нацистами¹. Не удивительно, что тема была с энтузиазмом подхвачена многими авторами, цитирующими при этом данное интервью [Агрессивная идеология, 1950: 149].

Идея о родстве «врага номер один» с нацизмом, его символическая нацификация, играла важнейшую роль в советской риторике холодной войны (равно как и в американской, о чем речь пойдет в дальнейшем)². Помимо того что расизм был представлен в качестве серьезнейшей опасности как для далеких афроамериканцев, так и для советской аудитории, параллели с Гитлером облегчали трансформацию образа прежнего союзника во врага. Она осуществлялась через приписывание американцам не только тайных связей с нацистами [Туровская, 1996: 100; Туровская, 2004], но и сходства с ними в таком же стремлении к мировому господству на основе расовой теории. В «Русском вопросе» иллюстрацией этого тезиса становятся слова Гульда: «Немцы ошиблись только в одном: они считали высшей расой себя. А высшая раса — это мы, англосаксы. И, в конце концов, пятьдесят, ну сто атомных бомб, и не будет никакой Москвы, ни Ленинграда, ни пятнадцати миллионов населения, из которых, по меньшей мере, два миллиона — коммунисты. Не так уж плохо!». В «Ночи без милосердия», вышедшей уже в период оттепели, символическая нацификация американской военщины осуществляется, прежде всего, при помощи образа капитана Френча, заявляющего:

¹ «...Господин Черчилль и его друзья поразительно напоминают в этом отношении Гитлера и его друзей. Гитлер начал дело развязывания войны с того, что провозгласил расовую теорию, объявив, что только люди, говорящие на немецком языке, представляют полноценную нацию. Господин Черчилль начинает дело развязывания войны тоже с расовой теории, утверждая, что только нации, говорящие на английском языке, являются полноценными нациями, призванными вершить судьбы всего мира» [Сталин, 1946].

² См., напр., опубликованное в «Литературной газете» (20 сентября 1947 г.) «Открытое письмо», с которым к мастерам американской культуры обратились писатели В. Катаев, Н. Погодин, К. Симонов, А. Твардовский, А. Фадеев, М. Шолохов и др. [Николаева, 2002: 248]. Нередко можно встретить такие оценки, как, например, «Американские людоеды идут по стопам гитлеровских разбойников» [Александров, 1952: 125] или «Американские расисты превзошли своих гитлеровских предшественников», о чем утверждалось в статье из «Работницы», посвященной проблеме насильственной стерилизации американок [Гражуль, 1949: 11].

«То, что сорвалось в сорок первом, не сорвется теперь. Идет ночь. Ночь без милосердия. И да здравствует эта ночь».

Биологизаторство в понимании человека определяет не только политику США на международной арене, но и характер отношений внутри американского общества, которое, как утверждалось, основано на принципе «человек человеку волк». В частности, звериная психология проявляет себя в преступности как еще одном маркере «их нравов». Причем масштаб преступности в стране таков, что к услугам гангстеров прибегают и бизнесмены, и политики, и губернаторы, и ученые (например, в «Серебристой пыли»)¹.

Таким образом, США обвиняются в том, что они сами живут по «закону джунглей», этим законом руководствуются в международной политике, культивируют животное начало в человеке в американском обществе и по всему миру. То есть мы видим использование такого традиционного приема военной пропаганды, как дегуманизация. Как было отмечено в главе 1, дегуманизация, целью которой является уничтожение чувства жалости к врагу и легитимации убийства его², существует в двух формах: анималистской (за счет уподобления животному) и механицистской (при помощи сравнения с машиной).

Во время холодной войны к дегуманизации «врага номер один» активно обращались и в СССР, и в США. Прежде всего, это справедливо в отношении анималистской формы дегуманизации. Обращает на себя внимание частое использование советской пропагандой эпитета «звериный» [напр.: Васильев, 1951]; собственно, в «Плане мероприятий...» одна из тем, которым требовалось уделить особое внимание в антиамериканской пропаганде, звучала как «Проповедь аморализма и звериной психологии в США» [«План мероприятий», 2005]. Другой популярный маркер Соединенных Штатов — «хищники» [Багреев, 1951]. «Джунгли» — еще одна метафора, привлекаемая в практиках дегуманизации капиталистического мира [напр.: Хрущев, 2020]; особенно распространенным был

¹ Дань обличению гангстеризма в США отдал и А. Тарковский; будучи студентом ВГИКа, он выступил одним из режиссеров короткометражного фильма «Убийцы» — экранизации одноименного рассказа Э. Хемингуэя (реж. М. Бейку, А. Гордон, А. Тарковский, 1956); см.: [De Luca, 2019].

² Наглядной иллюстрацией этого тезиса может служить сцена из голливудского фильма «Примкнуть штыки» (Fixed Bayonets!, реж. С. Фуллер, 1951) о войне в Корее. Американский сержант Рок, обучая новобранца-снайпера, который не может заставить себя убивать солдат армии противника, советует ему: «Все, о чем ты должен помнить, — ты целишься не в человека. Ты целишься во врага».

образ американского города как «каменных джунглей» – и из-за «звериных» отношений между его обитателями, и из-за антигуманного характера архитектуры (прежде всего, небоскребов, которые выступали важным маркером американскости в советской культуре [Riabov, Riabova, 2021]; см. подробнее в главе 10).

Один из наиболее примечательных случаев кинорепрезентаций врага в облике животного мы видим в анимационном фильме «Миллионер». В нем рассказывается о том, как американская миллионерша завещала все свое состояние бульдогу и пес становится своим в высших кругах: ведет светский образ жизни, посещая курорты и клубы, делает политическую карьеру, становясь конгрессменом, и т.д. То, что он не человек, никого не смущает, поскольку в извращенном обществе деньги значат больше, чем человечность.

Обратим внимание на этот способ анималистской дегуманизации: одно из свидетельств ненормальности американского общества заключается в том, что в нем к человеку относятся хуже, чем к животным – если у хозяев последних есть деньги. Среди документальных кадров, с которых начинается «Русский вопрос», есть и такой – болонке делают маникюр. В «Акционерах» любимый дог мистера Пирсона отмечает день рождения в компании, очевидно, собак столь же состоятельных господ. Выразительна сцена, когда миссис Стил демонстрирует полное равнодушие к приговоренному к казни Бену и к горю его матери, своей темнокожей служанки Мэри, но при этом заботливо гладит маленькую собачонку. Абсурдность американского образа жизни состоит в том, что в нем судьбы людей, если у тех нет долларов, волнует общество меньше, чем судьбы животных.

Особое место в анималистской дегуманизации США занимал образ волка [Вашик, 2005; Вайс, 2009]. Возможно, в основе его востребованности в советском бестиарии холодной войны лежало положение пропаганды о том, что американское общество основано на принципе «человек человеку волк», о чем уже говорилось выше; вероятно, свою роль сыграло и то, что в волчьем обличье часто изображали гитлеровцев, а также белогвардейцев [Bonnell, 1997: 221; Волков, 2009: 36]. Так или иначе, этот образ активно привлекался для экспликации пороков американского образа жизни. Название анимационного фильма «Мистер Уолк» (реж. В. Громов, 1949), рассказывающего о всепоглощающей любви американского капиталиста к прибыли, говорит само за себя. Этот образ встречается в кинокритике; так, по мнению автора рецензии на экранизацию рассказа Дж. Олдриджа «Последний дюйм» (реж. Т. Вульфович, Н. Курихин, 1958), именно характер общества, основанного на конкуренции и эксплуатации, превращает человека в «одинокого и озлобленного волка» [Викторов, 1959: 16].

В наиболее развернутой и концептуализированной форме волчья метафора американского образа жизни находит выражение в романе Е. Пермяка «Сказка о сером волке» (1960) и его экранизации — фильме «Серый волк» (реж. Т. Родионова, 1962). В них повествуется о том, как Трофим Бахрушин, воевавший в армии Колчака, оказался в эмиграции в США, стал там фермером, а через 40 лет приехал в качестве туриста в СССР, в родную деревню, к брату Петру — председателю колхоза. Итог поездки можно выразить словами из фильма — «хотел серый волк под конец жизни человечье обличье принять, меж людей по-людски пожить. Да не пересилил своего звериного нутра». «Серый волк» — это прозвище, которым в деревне еще в молодости наградили Трофима; однако автор романа подчеркивает, что образ волка следует толковать расширительно для того, чтобы «увидеть нечто большее, составляющее уклад жизни некоторых стран...». Петр так характеризует жизнь Трофима в США: он проглатывал других из боязни быть проглоченным ими — потому что этого требует «капиталистическая конкуренция, при которой человек человеку не может не быть волком... человек живет в страхе быть съеденным и в надежде загрызть или, по крайней мере, искушать другого, чтобы уцелеть самому. На этой-то... тотальной грызне и междоусобице людей, на этом, также тотальном, самообмане, что будто бы грызня и драка — единственная возможность существования и процветания народа, и держится капитализм» [Пермяк, 2020].

Помимо анималистской формы дегуманизации использовалась и механицистская. Среди способов последней отметим уподобление американского общества машине — бездушной, безжалостной, бесчеловечной. Это достигалось, в частности, при помощи создания соответствующих визуальных образов Америки — прежде всего, американского города. Заметное место занимал образ небоскребов; особенно это характерно для изображения Нью-Йорка, который советская пропаганда, вслед за М. Горьким, маркировала как «Город Желтого дьявола» (см. подробнее в главе 10).

Кроме того, пропаганда утверждала, что в отличие от социалистического общества, где научно-технический прогресс приносит благо всем его членам, в капиталистическом обществе машина враждебна человеку. Главный герой анимационного фильма «Акционеры» Майкл Чейз — рабочий на фабрике мистера Пирсона. Поскольку у него есть акция этой фабрики, то, как настойчиво внушает ему профсоюзный деятель, он является партнером Пирсона, совладельцем фабрики. Реалии американского общества, однако, быстро развеивают эти иллюзии Майкла: он лишается работы, потому что Пирсон заменяет рабочих

роботами. В одной из сцен Майкл, подобно луддитам, набрасывается на роботов и разрушает их, не понимая, что его враг — это сама система капитализма. Пирсон сам показан как бессердечная машина, которую интересуют только деньги: «Без сердца и мозга, без души и желудка, без чувств и мыслей — вот мой идеал рабочего!». Он готов организовать производство человекоподобных роботов, которые могли бы заменить человека во всем¹. В «Заокеанском репортере» показано, что эта идея уже реализуется в США. Главный герой, журналист Боб Скетч, прежде чем отправиться в СССР с заданием подготовить антисоветский репортаж, подвергается обработке на конвейере, подобно деталям машины, в результате чего меняется не только его тело — фактически он превращается в зомби.

Другой способ дегуманизации — репрезентации самих американских персонажей как роботов или манекенов². Массовая культура, реклама и пропаганда способствуют стандартизации американцев. Это относится даже к внешности — на фабрике Пирсона производят машины, которые способны всех американок переформатировать в «красивые» манекены, полностью лишенные индивидуальности³.

¹ Кстати, идея о том, что американский империализм заинтересован в производстве человекоподобных роботов-солдат для ведения захватнических войн, получила отражение в некоторых произведениях советской культуры (например, в повести Л. Лагина «Патент АВ», 1947).

² Сравнение американцев с манекенами нашло наиболее полное кинематографическое выражение в вышедшем уже в 1966 г. неигровом фильме «Фабрика манекенов» (реж. А. Габрилович, 1966). В нем рассказывается о воспитании американцев, «настоящих мужчин», из которых готовят убийц для империалистических войн. Именно миф о «настоящем мужчине» лежит в основе идеологии преступлений, совершаемых военнослужащими США во Вьетнаме. Дегуманизации врага служит, например, следующая характеристика: «Это уже не люди, а манекены, любимый девиз которых — «Все человеческое мне чуждо»». Однако, как говорится в заключительных кадрах фильма, мир манекенов никогда не сможет победить мир живых людей.

³ В статье 1946 г. И. Эренбург, делясь своими впечатлениями от пребывания в Америке, отмечает, что отличительной особенностью красоты американских женщин является ее стандартизированный характер. «Кино, например, устанавливает тип красоты, причем газеты услужливо собирают все детали “идеально сложенной женщины” — это стандарт общего вождения. Миллионы американок руководствуются такими справками, чтобы не только фигурой, но и поведением возможно более походить на ту или иную кинозвезду; а мужчины, сами того не замечая, влюбляются согласно тем же газетным данным» [Эренбург, 1954: 674].

Наконец, сходство представителей «врага номер один» с манекенами достигается за счет пресловутой американской улыбки – механической, неискренней, искусственной, не имеющей ничего общего с человеческими чувствами. Именно такую фальшивую улыбку носит во «Встрече на Эльбе» героиня Ф. Раневской, миссис Макдермот¹.

Американский антропологический дискурс критиковал коммунистического врага с трех позиций: религиозной, политической и цивилизационной. Утверждалось, *во-первых*, что атеистическая и материалистическая идеология коммунизма отрицает связь между человеком и Всевышним, игнорирует духовное измерение человеческого бытия, уничтожает достоинство человека как образа и подобия Божьего и тем самым низводит его до уровня животных [Aiello, 2005]. *Во-вторых*, постулировалось, что коммунизм противоречит природе человека, рассматривая его не как отдельную личность, но лишь как часть коллектива, как винтик бездушной социальной машины. *В-третьих*, ориентализм в репрезентациях коммунистического Востока способствовал изображению русских как варварских, звероподобных существ.

Использование анималистской формы дегуманизации включало в себя прямое уподобление советского человека животным, среди которых следует назвать, в первую очередь, муравьев, спрута и медведя. Коллективизм, уничтожающий индивидуальные различия, нередко иллюстрировался при помощи образа муравьев². Фильм «Они!» (Them!, реж. Г. Дуглас, 1954) – одно из многих произведений кинофантастики, в которых опасность захвата власти в США «красными» была представлена в образе вторжения инопланетян или же монстров, рассказывает о колонии гигантских муравьев-мутантов, появившихся в результате ядерного взрыва в окрестностях Лос-Анджелеса. В наиболее эксплицитной форме муравьиная метафора коммунизма получила вопло-

¹ О функции улыбки как символического пограничника, разделяющего два лагеря холодной войны, можно судить и по сцене из «Русского сувенира» (реж. Г. Александров, 1960), когда в ответ на недоумевающий вопрос американского миллионера Скотта, почему русские не всегда улыбаются, его соотечественник Гомер, более критически настроенный по отношению к американской действительности, говорит, что это только в Америке улыбка не имеет отношения к настроению.

² Например, на одном из заседаний Американского философского общества, состоявшемся еще в 1939 г., обсуждалась возможность привлечения концепции тоталитаризма к анализу организации животного мира; высокое ученое собрание установило, что необходимо различать тоталитарные (муравьи) и нетоталитарные (млекопитающие) сообщества животных [Alpers, 2003: 323].

щение в анимационном фильме «Альберт в Бландерленде» (Albert in Blunderland, реж. Дж. Гордон, 1950; см. подробнее в главе 11).

Образ спрута привлекался для иллюстрации опасности мирового коммунистического заговора и был замечен в период «охоты на ведьм» [напр.: Kalme, 1948]. В кинематографе мы видим его в одной из первых картин холодной войны: «Красная угроза» (The Red Menace, реж. Р. Спрингстин, 1949) начинается с изображения гигантского спрута, щупальца которого опутали весь мир (рис. 8).

Наконец, особая роль в американских репрезентациях СССР принадлежала образу медведя. Ассоциирование России с медведем восходит к текстам европейских авторов XVI в., к XVIII в. медведь становится узнаваемой аллегорией России и ее жителей, призванной способствовать приписыванию таких определений, как кровавая, агрессивная, деспотичная, варварская, отсталая, восточная страна. Образ России-медведя активно эксплуатировался антироссийской пропагандой во время войн: Наполеоновских, Крымской, Первой и Второй мировых [Россомахин, Хрусталеv, 2008; Рябов, 2012a; Lazari, Riabow; Zakowska, 2013]; он стал заметным персонажем и дискурса холодной войны.

Прежде всего, образ России-медведя привлекался для обозначения безжалостной грубой силы, применяемой властями СССР по отношению либо к соседним государствам, либо к собственным гражданам¹. Среди функций использования образа медведя в американской риторике



Рис. 8. Кадр из фильма «Красная опасность»

¹ В 2007 г. американский политический обозреватель Ч. Краутхаммер написал о том эффекте, который произвел в США запуск первого в мире спутника в 1957 г., следующее: «Спутник стал для страны шоком, потому что до этого мы всегда счи-

ке этого периода, помимо таких как сигнификативная, мобилизационная, дегуманизирующая, отметим функцию эссенциализации противоречий между Россией и Западом. В связи с этим холодная война должна была быть представлена в качестве не соревнования двух систем, капитализма и социализма, а сражения между «свободным миром» и «империей Зла», причем акцент делался на цивилизационных противоречиях. *Russian bear*, подобно другим эссенциализирующим символам (например, *Mother Russia* [Рябов, 2001]), позволял позиционировать СССР в качестве не колыбели мировой революции и универсальной модели для трудящихся всего мира, а всего-навсего новой реинкарнации царской России с ее империализмом. Присутствие медведя в дискурсе холодной войны обеспечивалось различными способами. Иногда это имело концептуальное измерение: например, противопоставление животных символов двух сверхдержав в названии книги «Медведь и орел», посвященной противостоянию идеологии демократии и идеологии тоталитаризма, свободы и рабства [Haile, 1950]¹. Чаще «русский медведь» выступал просто в роли знака на рынке товаров и услуг, превращаясь в элемент массовой культуры Запада. Образ медведя привлекался для репрезентаций СССР журналистами, публицистами, писателями, он присутствует на сотнях карикатур [Рябов, 2012а]. В кино практически не было возможности показывать «русского медведя», однако использовались разнообразные приемы напоминания аудитории об этом символе. Так, медведь становится героем песен в «Шелковых чулках» (например, в музыкальном номере «Сибирь»).

Помимо прямой использовалась и косвенная форма анималистской дегуманизации, предполагающая приписывание врагу характеристик, означающих недостаточную окультуренность и тем самым человечность. В большинстве фильмов США, созданных в исследуемый период, среди качеств, атрибутируемых представителям коммунистического

тали Россию большим, чрезвычайно сильным, но неуклюжим медведем. Медведь измотал нацистов, медведь был способен в умопомрачительных количествах производить сталь, но у нас было то, чего у него не было ни капли, — ум и смекалка. И вот в один прекрасный день мы просыпаемся и видим, что он обогнал нас в космосе...» [Krauthammer, 2007].

¹ Показательно, что Дж. Оруэлл предлагал для издания во Франции своей «Зверофермы», одной из самых влиятельных книг холодной войны, такое название, как «Союз социалистических республик животных» (*Union des républiques socialistes animales, URSA*), которое бы вызывало ассоциации с Россией как медведем [Leab, 2007: 145].

мира, можно выделить, *во-первых*, те, которые акцентируют внимание на отсталости СССР: ужасные бытовые условия и грязь; необразованность населения; дурные манеры (чего стоит хотя бы сцена из «Путешествия», в которой советский майор Зуров закусывает водку рюмкой...)¹. Обратим внимание на такой использовавшийся в анималистской форме дегуманизации образ, как людоеды. В фильме «Ночные люди» (Night People, реж. Н. Джонсон, 1954), номинированном, кстати, на «Оскар», полковник Стив Ван Дайк, один из высших чинов в оккупационной администрации Западного Берлина, так характеризует представителей властей в советском секторе города: «Они людоеды... кровожадные каннибалы, которые стремятся нас сожрать». Более того, первоначальным названием фильма было «Каннибалы» (The Cannibals)². *Во-вторых*, это качества, свидетельствующие о неспособности к самоконтролю, что проявляется себя в пьянстве, склонности к бытовому насилию, необузданной сексуальности. *В-третьих*, это черты, призванные подчеркнуть отсутствие уважения к человеческой личности: деспотизм властей, подавление индивида коллективом, игнорирование права на частную жизнь³. Такого рода характеристики можно обнаружить в большинстве голливудских фильмов, изображающих коммунистических врагов, среди наиболее примечательных — «Красная угроза», «Вторжение, США», «Путешествие», «Пилот реактивного самолета» (Jet Pilot, реж. Дж. фон Штернберг, 1957), «Зверь Будапешта» (The Beast of Budapest, реж. Х. Джонс, 1958), «Зверь из долины Юкка» (The Beast of Yucca Flats, реж. К. Фрэнсис, 1961).

Активно применялась и механицистская форма дегуманизации [см. подробнее: Riabov, 2020]. В кинематографе США можно выделить

¹ Кстати, эта сцена стала известна в Советском Союзе, и «Крокодил» опубликовал иронический комментарий Н. Крючкова, также игравшего советских офицеров в нескольких фильмах, под названием «Юлу Бриннеру, пожирателю стаканов». В нем Крючков порекомендовал Бриннеру в следующий раз для окончательного раскрытия тайны загадочной русской души съесть и скатерть [Крючков, 1959].

² В советской риторике такой прием дегуманизации, как сравнение «врага номер один» с людоедами, также широко использовался, например: [Александров, 1952].

³ В работе 1951 г. Г. Лассвелл, постулируя, что цель — мировое господство — оправдывает для коммунистов любые, в том числе аморальные, средства, писал: «Советские пропагандисты и их агенты могут без стеснения лгать и искажать факты, поскольку нечувствительны к призывам к сохранению человеческого достоинства. Для них не существует понятия человеческого достоинства в другом смысле, нежели достоинства вклада в победу государства... путем служения настоящей и будущей власти кремлевской элиты» [Лассвелл, 2009: 184].

три сюжета, в зависимости от того, как в них представлен источник дегуманизации: роботоподобное существование индивидов в тоталитарном обществе («Шелковые чулки» и «Красный кошмар»); превращение коммунистами американцев в зомби при помощи советской науки («Маньчжурский кандидат» – *The Manchurian Candidate*, реж. Дж. Франкенхаймер, 1962; рис. 9) и похищение тел американцев инопланетным разумом как аллегория захвата США коммунизмом («Захватчики с Марса» – *Invaders from Mars*, реж. У. Мензис, 1953, «Вторжение похитителей тел» – *Invasion of the Body Snatchers*, реж. Д. Сигел, 1956, «Я вышла замуж за монстра из космоса» – *I Married a Monster from Outer Space*, реж. Дж. Фаулер, 1958).

Способы механицистской дегуманизации включали в себя как прямое сравнение врагов с роботами, так и наделение их роботоподобными чертами, среди которых следует назвать, прежде всего, отсутствие эмоций. Отрицательные герои не проявляют не только любви и сострадания, но также гнева, ненависти, ярости, страха, что отражается и в особенностях их мимики: неподвижное лицо, остекленевший взгляд; излишне говорить, что они не улыбаются. Канон такой модели коммунистической мимики был установлен, по всей вероятности, в фильме «Ниночка» (*Ninotchka*, реж. Э. Любич, 1939); исполнительница главной роли Г. Гарбо идеально подходила для нее в том числе и потому, что за ней еще по ролям в немом кино закрепилась слава актрисы, которая никогда не улыбается (рис. 10). Далее, отметим отсутствие человеческой теплоты в социальных отношениях. Представители коммунистического мира прекрасно взаимодействуют друг с другом, но дружба не представляет для них ценности. Не нужна коммунистам и семья: в фильмах нет и намек на то, что родители любят своих детей¹. Коммунистических женщин отличает полное отсутствие романтики, которую они расценивают как буржуазную глупость, лишённую практического смысла; это обнаруживает себя и в отношении «красных» к любви [см. подробнее: Рябов, 2013]. В фильме «Вторжение похитителей тел» один из пришельцев объясняет: «В любви нет никакой необходимости... Любовь. Желание. Амбиции. Вера. Без них жить так просто». Еще одним приемом дегуманизации является репрезентации врага как не испытывающего боли и не боящегося смерти; это позво-

¹ Дегуманизация требует изображения врага как существа, лишённого семейных связей; если же показать, что его смерть – это горе для членов его семьи, то он становится человеком, похожим на тебя [Thurstance, 2017: 467].



Рис. 9. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»



Рис. 10. Кадр из фильма «Ниночка»

ляет не воспринимать смерть человека как трагедию¹. Кроме того, обращает на себя внимание отсутствие творческих способностей: их действия стандартны, а мышление запрограммировано. Отсутствие

¹ Война принесла горе в каждую советскую семью, что служило одним из основных аргументов в пользу тезиса о миролюбии Советского Союза, а в художественной форме получило выражение в песне «Хотят ли русские войны?» на стихи Е. Евтушенко. Однако в антисоветской логике холодной войны именно масштаб потерь и разрушений позволял отвечать на этот вопрос утвердительно: в 1980-е гг. министр обороны США К. Уайнбергер говорил, что советские лидеры, в отличие от американских, не считают ядерную войну чем-то невозможным, поскольку перенесенные советским народом страдания ожесточают их сердца и делают не столь чувствительными к возможным потерям [Fettweis, 2015: 153].

собственной воли, беспрекословное подчинение приказам руководителей — еще одна характерная черта представителей коммунистического мира. Наконец, роботоподобность коммунистов эксплицируется через отрицание у них субъектности и индивидуальности.

Гендерный дискурс

Гендерный дискурс, который можно определить как систему репрезентаций социальных отношений, связанных с принадлежностью индивидов к полу, а также репрезентаций мужественности, женственности, сексуальности и семейных отношений, занимает важное место в военной пропаганде [Goldstein, 2001]. С. Энлоэ заметила, что холодная война представляла собой множество поединков за определение маскулинности и фемининности [Enloe, 1993: 18–19]; аудитории в СССР, в США и во всем мире навязывались представления о том, какие модели мужского и женского поведения являются эталонными, а какие — девиантными.

Эффективность гендерных маркеров в символической борьбе определяется тремя свойствами гендера. Прежде всего, это их способность выступать в роли дифференцирующего признака, который используется в проведении символических границ между «своими» и «чужими». При этом стереотипные представления о качествах мужчин и женщин легко соотносятся с личным опытом человека и способствуют восприятию этих границ как едва ли не самых очевидных, понятных, а потому легитимных. Кроме того, это апелляция гендерного дискурса к природным свойствам человека, каковыми в традиционной картине мира воспринимаются половые различия, что также выступает способом эссенциализации различий между «своими» и «чужими». Наконец, иерархические отношения между полами и внутри полов используются в качестве своеобразной матрицы, легитимирующей иные виды социального неравенства; именно благодаря вовлечению гендерного дискурса во властные отношения он становится неотъемлемой частью любого военного конфликта [Cohn, 1993].

Однако в период холодной войны гендерная проблематика была особенно востребованной — прежде всего, потому, что женский вопрос играл существенную роль в идеологической конфронтации [May, 1988: 18]. Одним из проявлений несправедливости эксплуататорского строя было неравенство полов; именно поэтому решение женского вопроса позиционировалось советской пропагандой как одно из главных завоеваний социалистического строя. Партия уделяла большое внимание данной проблеме в идеологической борьбе; издавались журналы (в числе

которых «Работница» и «Крестьянка», выходявшие огромными тиражами), публиковались многочисленные книги и брошюры, а к Международному женскому дню все центральные газеты украшались передовицами, в которых достижения советских женщин, как правило, рассматривались на фоне тяжелого положения женщин в странах капитала.

Пропаганда подчеркивала, что женщина в буржуазном обществе воспринимается как сексуальный объект, в результате чего девальвируется ее человечность¹. Лишение американской женщины человеческого достоинства проявляется, например, в том, что босс распоряжается не только рабочим временем подчиненных ему женщин, но и их телами. Карьеру в обмен на «любовь» предлагают главной героине в фильме «Прощай, Америка!». «Русский вопрос» начинается со сцены, когда журналисты Паркер и Харди обсуждают возвращение Джесси на должность секретарши Макферсона. Паркер характеризует Макферсона так: «Отвратительный старик... 62 года, и так неприлично ведет себя», на что в ответ получает реплику Харди: «Если бы у меня было столько денег, я тоже вел бы себя неприлично». А в ответ на замечание Джесси, что у нее отношения с шефом чисто деловые, Джек Гульд цинично комментирует: «Тогда он действительно постарел». «Почему у русских общие жены? — такой вопрос нью-йоркский парикмахер задает Смиту и продолжает: Все понимаю. Но как можно жить в стране, где нельзя иметь собственные велосипед или жену, — этого я понять не могу». Очевидно, помимо высмеивания невежества американских обывателей, слепо верящих мифам антисоветской пропаганды, эта фраза призвана также показать, что женщина в капиталистическом обществе воспринимается как вещь. Это свойство американского общества превращать женщину в товар проявляется в проституции, чему уделяли немалое внимание пропаганда в целом и кинематограф в частности (например, в фильмах «Серебристая пыль», «Генерал и маргаритки» (реж. М. Чиаурели, 1962).

Изображая американскую женщину жертвой капиталистической системы, пропаганда не забывала о том, что она также является частью вражеского мира. При этом пороки, которые приписывались американ-

¹ Обратим внимание на переплетение гендерного и антропологического дискурсов в пьесе Б. Лавренева «Голос Америки». Главная героиня Синтия Кидд, протестуя против отношения к женщине как к вещи, как к игрушке, говорит: «...Я хочу быть вашим другом, товарищем, человеком. Это не принято в Америке. Но я этого хочу» [Лавренев, 1950: 39; анализ роли пьесы в культурной холодной войне см. в: Magnúsdóttir, 2019: 24–27].

кам, выводились из самой природы буржуазного общества: характер общественных отношений при капитализме таков, что женщины США лишаются тех качеств, которые считаются неотъемлемыми от женской природы. Среди этих качеств – сострадание, и приписывание американкам бессердечия было одной из важных дискурсивных практик конструирования врага. Разумеется, при акцентировании этой черты особенно востребованным был опыт репрезентаций женщин нацистской Германии [Рябов, 2019; Рябов, 2020б]. Так, журналистка мисс Додж из фильма «У них есть Родина» охарактеризована в «Искусстве кино» как «штурмовик в облике представителя свободной прессы» [Кокорева, 1950: 31]. Другим воплощением бессердечия является миссис Макдермот из «Встречи на Эльбе», которая в своей жестокости оставляет далеко позади своего мужа, генерала Макдермота. Сотрудница американских спецслужб Элис Дорит из фильма «Богатырь» идет в Марто» (реж. Е. Брюнчугин, С. Навроцкий, 1954) безжалостна по отношению не только к советским морякам, но и к своим соотечественникам, без колебаний убивая их. О жестокости и бессердечии Дорис Стил из «Серебристой пыли» уже шла речь; кроме того, фильм высмеивает ее увлечение спиритизмом, расистские и антикоммунистические предрассудки. Действительно, как подчеркивала пропаганда, поскольку капиталистическое общество, в отличие от социалистического, не создает условий для самореализации женщин и равенства полов, американок отличает узость кругозора и примитивность жизненных интересов [Рихтер, 1997: 40], а также культ потребительства [Dowling, 2014: 28–30].

В образах женщин США акцентируются также эгоизм и неспособность к самопожертвованию во имя любимого человека. В советской культуре идея о том, что мужчина и женщина должны делить и радость, и горе, которая отражала марксистские взгляды на коммунистическую семью, получила поддержку от укорененного в отечественной литературе и философии мифа о русской женщине – спасительнице мужчины [Рябов, 2000]. Подобные различия между советскими и американскими женщинами были особенно понятны аудитории, большая часть которой пережила Великую Отечественную войну. Образ Джесси из «Русского вопроса» является, пожалуй, наиболее сложным из всех образов американок; однако о самой заметной его черте Л. Орлова, игравшая эту роль на сцене Театра имени Моссовета, высказалась так: «...продажная женщина, легко покидающая человека, с которым она было связала судьбу, как только этот человек лишается возможности доставлять ей комфорт – единственную цель ее тщеславной жизни. Конечно, таких женщин и воспитывает буржуазный строй...» [Хорт, 2007].

Еще более акцентирована эта черта в образе Дженни, подруги Майкла из «Акционеров». Она оставляет Майкла ради более успешного мужчины, причем отказывается от него именно тогда, когда тот более всего нуждается в ее помощи. При этом Дженни демонстрирует еще одно качество, которое приписывалось «врагу номер один», — меркантильность. Вновь обратимся к мнению Л. Орловой, высказанному на этот раз в отношении образа другой американки, сыгранной ею, — Джанет Шервуд / мисс Коллинз из «Встречи на Эльбе»: «Именно за границей наблюдала я таких женщин — выхолненных, красивых, нарядных и одновременно душевно опустошенных, без высоких стремлений, без теплых чувств и привязанностей, холодных, себялюбивых, честолюбивых, верящих в один лишь банковский текущий счет, поклоняющихся одному лишь доллару» [Хорт, 2007].

Наконец, американки не отличаются целомудрием. Следует заметить, что тема сексуальной распущенности имела важное значение, выступая в качестве главного отличительного маркера американскости. Пропандой разврата буржуазная культура, и прежде всего Голливуд, стремится отвлечь американский народ от серьезных социальных проблем [Васильев, 1959: 46; Гусева, 1952: 5–10; Пудовкин, Смирнова, 1947: 13; Чиаурели, 1948: 7; Васильев, 1955: 257–258; Морев, 1953]. П. Кенез заметил, что многие комментаторы в СССР воспринимали современную им Америку как Рим накануне его падения [Kenez, 2008: 109]. Так, во «Встрече на Эльбе» американская зона оккупации показана как гнездо разврата; чего стоит хотя бы объявление на входе солдатского клуба «Парадиз»: «В американский клуб разрешается вход девушкам любой национальности. Требуется две справки: о политической благонадежности и об отсутствии венерических заболеваний»... Пропганда стремилась представить развращенность чертой американцев. Режиссер С. Герасимов так описывает свои впечатления от пребывания в США: «Нагое женское тело, наподобие национальной торговой марки, стало символом американской коммерции. <...> Непристойность американской рекламы моментами просто неопишима. И очень стыдно и неприятно видеть, как... идущие по улицам женщины давно уже, видимо, не замечают той оскорбительной роли, которую им отвела американская коммерческая “культура”» [Герасимов, 1949; см. также, напр.: Калатозов, 1949: 52, 121; Васильев, 1955: 286]¹. В визуальной культуре, включая карикатуру и ки-

¹ «Излюбленным средством рекламы является изображение обнаженного женского тела, граничащее с порнографией. Идет ли речь о пиве или мороженом, о чулках или корсетах, об автомобиле или холодильнике, мастера рекламы непременно умудряются изобразить в связи с этим нечто малопрстойное» [Васильев, 1955: 256].

нематограф (например, «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос», «Миллионер», «Акционеры», «Заокеанский репортер», «Русский сувенир»), соответствующая картина повседневной жизни США создавалась, прежде всего, за счет того, что своеобразным знаком американскости выступали изображения полуодетых красоток на уличной рекламе (рис. 11).

Поскольку гендерный дискурс используется для обозначения доминирования, образы маскулинности занимают важнейшее место в репрезентациях военных конфликтов. Для демонстрации превосходства советских мужчин над американскими, прежде всего, показывались их победы в поединках, будь то военное столкновение, драка или спорт (например, «Над Тиссой», реж. Д. Васильев, 1958) [Рябов, 2012б]. Дискредитация маскулинности военных противника занимает особое место в пропаганде. В дискурсивных структурах производства кинообразов холодной войны представляет интерес образ морского пехотинца, созданный В. Высоцким в фильме «713-й просит посадку» (реж. Г. Никулин, 1962). В американской культуре холодной войны морской пехотинец служил воплощением эталона маскулинности (например, в фильме «Отступление, дьявол!» – *Retreat Hell*, реж. Дж. Льюис, 1952) [Suid, 2002]. Однако герой В. Высоцкого хрестоматиен в плане соответствия карикатурному образу «американской военщины». Он ведет себя вызывающе (пристает к девушке, задирает пассажиров самолета, выступает инициатором линчевания одного из них), однако в ситуации опасности оказывается трусом и устраивает истерику (рис. 12)¹.

Еще одним приемом символической демаскулинизации выступали репрезентации врага в роли воюющего со слабыми, женщинами и детьми, позволяющие представить врага как лишенного не только благородства и милосердия, но также силы и храбрости (например, «Застава в горах» (реж. К. Юдин, 1953), «Черная чайка» (реж. Г. Колтунов, 1962), «Юнга со шхуны “Колумб”» (реж. Е. Шерстобитов, 1963). Подобные сюжеты помимо ощущения опасности порождали и моральное негодование, тем самым реализуя функцию легитимации насилия, которая предполагает изображение врага таким образом, чтобы оправдать негативные чувства к нему или даже его уничтожение.

Маскулинность «врага номер один» репрезентировалась как не только «недостаточная», но и «избыточная», «сверхмаскулинность», что служит

¹ Примером символической демаскулинизации в анимационном кино может служить изображение незадачливого летчика Г. Пауэрса, сбитого в районе Свердловска советской ракетой, в первом выпуске сатирического журнала «Мультипликационный Крокодил» (реж. В. Попов, Л. Позднеев, В. Пекарь, 1960) (рис. 13).

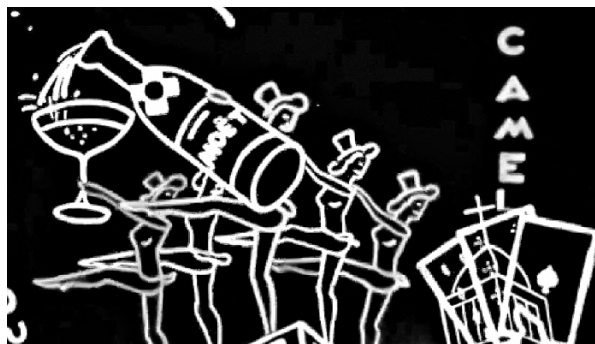


Рис. 11. Кадр из фильма «Русский сувенир»



Рис. 12. Кадр из фильма «713-й просит посадку»

распространенным приемом привлечения гендерного дискурса в военную пропаганду. Достаточно необычным, однако, является использование советским кинематографом самого термина «настоящий мужчина» в качестве инвективы. Только антагонисты, «чужие», употребляют его в позитивном смысле; протагонисты, «свои» — в ироническом (например, «Встреча на Эльбе», «У них есть Родина»). По отношению к «своим» данный маркер не применяется (в каком-то смысле образцовый советский мужчина — это антипод «настоящего мужчины»). В производимых массовой культурой (и, прежде всего, Голливудом) образах супермена и «настоящего мужчины» видели орудие агрессивной внешней политики США. Поэтому концепт настоящего мужчины рассматривался как

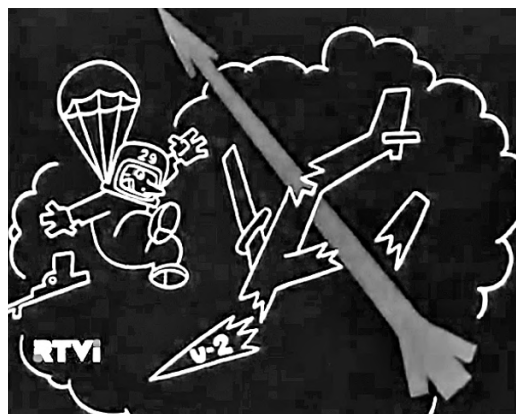


Рис. 13. Кадр из фильма «Мультпликационный Крокодил»

идеологически чуждый и социально опасный; так, М. Калатозов писал: «Перед Голливудом сегодня поставлена задача внушить людям необходимость войны, ожесточить их, превратить в кровожадных зверей... С раннего возраста детям внушают, что американец – это супермен. Он должен быть выше всех, сильнее всех, должен уметь подчинить себе всех» [Калатозов, 1952: 100].

Другой известный режиссер, Г. Рошаль, подчеркивал, что цель голливудской продукции – воспитание стопроцентного американца. Автор описывал американскую мужественность в кино следующим образом: «Этот милый простак исповедует только одну религию – религию острого локтя и стального кулака. Это называется инициативой, личной удачей, умением постоять за себя. Это достойно мужчины» [Рошаль, 1947: 30]. Эта «религия» культивирует, по мнению автора, такие черты характера, как эгоизм, культ насилия, безжалостность, примитивизм, презрительное и грубое отношение к женщине. «Бестиальная личность, шагающая по чужим неудачам, волк – волку, конкурент – конкуренту», – так характеризует режиссер «сверхамериканца» [Рошаль, 1947: 30]. Едва ли случайно Рошаль использует здесь слова «сверхамериканец» и «бестиальная личность»; в советской пропаганде Великой Отечественной термины «сверхчеловек» и «белокурая бестия» активно привлекались для разоблачения преступности и обреченности нацистской идеологии; кроме того, автор прямо проводит параллели с маскулинностью фашизма и фактически возлагает часть ответственности за

преступления нацистов на Голливуд, напоминая о том, что «Гитлер не вылезал из кино, где демонстрировались американские фильмы» [Рощаль, 1947: 31]. Основная цель, которую преследует Голливуд, создавая образы настоящего мужчины, — воспитание американцев для империалистических войн. То есть критика идеологии суперменства выступала одновременно приемом отмеченной символической нацификации американского империализма.

Пропаганда должна была не просто разоблачать девиантность американской маскулинности, но и выявлять ее обусловленность самой природой общественно-экономических отношений при капитализме, в основе которых лежит индивидуализм. В этом смысле и американские мужчины являются жертвами капиталистической системы, и потому они иногда показаны с сочувствием. Отчуждение и одиночество американских мужчин является главной темой фильма «Последний дюйм», экранизации рассказа Дж. Олдриджа. Это отчуждение символизирует история пилота Бена Энсли: единственный человек, на которого он может рассчитывать в своей жизни, — это его сын Дэви. Действительно, у американцев нет ни друзей, ни коллектива, которые могли бы подставить плечо в трудную минуту. Фильм примечателен и попыткой выразить специфический характер американской маскулинности при помощи музыки, в частности известной песни, лейтмотивом которой являются такие слова: «Какое мне дело до всех до вас, // А вам до меня».

Критика американской семьи опиралась на традиции марксистского анализа буржуазной формы семейно-брачных отношений, берущие начало в «Происхождении семьи, частной собственности и государства». Ф. Энгельс и его последователи признавали исторически прогрессивный характер буржуазной семьи и вместе с тем бичевали ее пороки: коммерческий характер брака, подчиненное положение женщины, разврат, порожденные неравенством полов, проституцию как «дополнение» к единобрачию и др. [см. подробнее: Рябов, 2004].

Если советская семья основана на подлинно человеческих отношениях, освобожденных от гнета частной собственности и хищнической идеологии эксплуататорского общества, то между членами американской семьи нет никакой связи, кроме голого чистогана, оскверняющего самые святые чувства¹. В мультфильме «Мистер Уолк» показано, что деньги для американцев значат гораздо больше, чем родственные чувства. После того как была найдена нефть и запахло большим барышом,

¹ Ср.: «Женщина в буржуазной семье заявляет: "Я буду любить того, кто за меня больше заплатит"» [Песин, 1955: 7].

представители трех поколений уважаемой американской семьи устраивают между собой потасовку. А богатая старуха из «Миллионера» и вообще в своем завещании оставила всех родственников без единого цента, предпочтя им собаку...

Отсутствие человеческой теплоты определяется уже самими мотивами вступления в брак, основным из которых является коммерческий расчет. Так, Гульд в «Русском вопросе» откровенно говорит, что женился исключительно из-за денег на «очень некрасивой, но очень богатой невесте». Брак выступает средством решать деловые вопросы для Сюзи Хаггер, героини фильма «Суд сумасшедших»; она влюблена в Вернера, однако при этом чувства дополняются мыслями о коммерческой выгоде, связанной с этим браком. Американка из фильма «Мост перейти нельзя» (реж. Т. Вульфвич, Н. Курихин, 1960) не уверена, любит ли своего жениха, с которым у нее через месяц свадьба, но знает, что он зарабатывает 52 тыс. долларов в год, и полагает, что этого вполне достаточно для того, чтобы отдать ему руку и сердце.

Кроме того, индивидуальные предпочтения не могут быть реализованы в американском обществе из-за социальных барьеров. Трагизм любви в буржуазном обществе — это одна из важных тем советской пропаганды, которая нашла отражение во многих фильмах этого периода (например, «Человек-амфибия», реж. В. Чеботарев, Г. Казанский, 1961). В пародийной форме эта тема была обыграна в мультфильме «Скорая помощь» (реж. Л. Бредис, 1949). Заяц Тотти влюблен в зайчиху Мумми, однако та не соглашается выйти за него замуж: он беден, а его шкурка пришла в негодность. В отчаянии Тотти пытается покончить жизнь самоубийством. Но тут в страну зайцев прибывает мистер Удав, который объявляет, что он готов оказать помощь в форме семи новых шкурок для каждого зайца. Однако счастье Тотти и Мумми было недолгим — помощь мистера Удава оказалась обманом. Мультфильм критикует «план Маршала» для послевоенной Европы, но также высмеивает и буржуазный брак, когда счастье индивида зависит от качества его шкурки.

Образ несчастной любви и сомнительных мотивов вступления в брак дополнялся картиной дисгармоничных супружеских отношений. То, что жен (иногда мужей) фактически покупают, порождает такой неприемлемый для советской морали феномен, как брачный контракт, демонстрирующий недоверие супругов друг к другу. Неравноправие полов в браке проявляет себя в обычном для заокеанского общества семейном насилии. Отсутствие любви гонит супругов на поиски удовольствий, поэтому буржуазный брак предполагает как супружескую неверность, так и проституцию [Фурман, 1962: 9].

Наконец, еще один аспект репрезентаций американской семьи связан с отношениями между детьми и родителями, основная черта которых — полное отчуждение поколений. Забота о собственных интересах — основа американского общества — приглушает родительские чувства. Дети отвечают тем же, воспринимая родителей как чужих, посторонних людей. Впрочем, и родители и дети часто изображаются скорее как жертвы американского общества. Оно устроено таким образом, что папы и мамы почти лишены возможности принимать участие в воспитании детей, будучи не в состоянии противостоять всемогущей пропагандистской машине империализма. «Раствление детей буржуазной культурой» являлось одной из тем арсенала бойцов идеологического фронта [напр.: Чуковский, 1949; Бровченков, 1954; Корецкая, 1963]. Поэтому девиантность поведения американских детей удивления у аудитории не вызывает; по оценке М. Пикок, советская пропаганда называла склонность к насилию основной характеристикой юных американцев [Реасок, 2014; см. также: Рябов, 2021б]. Здесь уместно вспомнить образ Джонни Дорсета, героя киноновеллы «Вождь краснокожих» из комедии «Деловые люди» (рис. 14). Едва ли этот образ воспринимается сейчас в качестве пропагандистского продукта; между тем он полностью соответствует известному клише советской эпохи «Два мира — два детства».

В заключение подчеркнем, что принцип «двух Америк» действовал и в гендерном дискурсе. Репрезентации маскулинности и фемининности «хороших американцев» напоминают образы советских мужчин и женщин. Вполне по-советски выглядят и их семейные отношения —



Рис. 14. Кадр из фильма «Деловые люди»

например, отношения матери и сына в семье Робинсонов в «Серебристой пыли».

Что касается гендерного дискурса США, то, прежде всего, отметим, что характеристика коммунизма как гендерной девиации имеет глубокие исторические корни. Еще в «Манифесте коммунистической партии» классики были вынуждены парировать обвинения в том, что коммунисты выступают за отмену моногамной семьи и обобществление женщин. В мифологии «коммунистического заговора» заметное место отводилось идее о том, что одним из приемов, позволяющих Кремлю вербовать сторонников среди молодых людей, являлась пропаганда сексуальной вседозволенности [Sharp, 2000: 102–103]. Соперничество капитализма и социализма репрезентировалось как борьба естественного с противоестественным [Sharp, 2000: 42–46]¹, и одно из наиболее очевидных проявлений противоестественности политики «красных» как раз и состояло в том, что они якобы стремились разрушить естественный порядок отношений полов.

Те результаты социальной политики, которые советские пропагандисты трактовали в качестве достижений в области обеспечения равенства полов, их американские визави представляли в качестве пороков. Они утверждали, что равенство в СССР — это лишь пропагандистский лозунг: «Советские женщины были вызволены из рабства у собственных мужей только затем, чтобы попасть в рабство к государству» [Brennan, 2008: 121]. К тому же такого рода «равенство» свидетельствует об экономической отсталости — в США высокая заработная плата мужчин вполне позволяет их женам оставаться дома и воспитывать детей. Самое же главное — женщины расплачиваются за утопическую идею всеобщего равенства тем, что теряют свою женственность: их отрывают от семьи и материнства как естественного предназначения прекрасного пола и заставляют выполнять виды деятельности, противоречащие природе женщины [Belmonte, 2008: 126, 259; Brennan, 2008: 16].

Примером дефеминизации образа советских женщин служит статья 1954 г. из журнала «Лук» под названием «Женщины — граждане России второго сорта». Автор, журналистка Дж. Уитни, соглашается с тем, что многие русские женщины получают хорошее образование и становятся докторами, учителями, инженерами, учеными, партийными работниками. Женщина в России может быть кем угодно — вот только женщиной

¹ Выражением представлений о «ненормальности» коммунизма стало широкое использование метафоры болезни для характеристики «врага номер один» (см.: Keen, 1986: 63; Sharp, 2000: 98–100; Hendershot, 2003: 13).

она быть не может. Нигде в мире женская красота не ценится так низко; излишне и говорить, что не существует конкурса «Мисс СССР», сокрушается автор и продолжает: «Даже сегодня в относительно космополитической Москве девушка, которая хорошо выглядит, прилично одевается и пользуется косметикой, для обычного русского означает одно из трех: либо иностранка, либо актриса, либо проститутка» [Whitney, 1954: 116]. Обычная русская женщина – среднего телосложения, темноволосая, круглолицая, коренастая. Автор уверяет читателей, что для большинства русских размеры тела женщины – индикатор социального положения ее мужа: чем его работа лучше, тем его жена дороднее [Whitney, 1954: 119]. Предметом насмешек становятся мода, косметика и особенно белье – «грубое и скучное», по оценке «Ридерс дайджест» [Sharp, 2000: 119]. Еще один упрек советской модели эмансипации состоял в том, что тяжелая грязная работа, деформирующая женственность, предназначена именно женщинам, между тем как мужчины являются в основном начальниками [Whitney, 1954: 119].

Окарикатуренные образы гендерного порядка тиражировались в различных формах пропаганды [Sharp, 2000; Рябов, 2005а; Griswold, 2012; Спутницкая, 2020а], и кинематографу принадлежало особое место. В формировании образа советской женственности важную роль сыграл фильм «Ниночка». Едва ли созданный Г. Гарбо образ можно отнести к отрицательным; скорее красота, ум, верность убеждениям, достоинство советской женщины не могли не вызывать уважения у зрителей. Однако многие черты стереотипа женственности в СССР (как и советского образа жизни в целом), представленные в данной картине, стали активно использоваться во время холодной войны [Shaw, 2007: 11]. Показательно, что спецслужбы США активно распространяли «Ниночку» перед всеобщими выборами в Италии в 1948 г., которые имели важнейшее значение для политического будущего страны [Рихтер, 1997: 39], и после поражения на них коммунистов одна консервативная газета написала: «Грета Гарбо выиграла выборы!» [Shaw, 2007: 26].

Тема деформации советской женственности занимала важное место и в кинематографических образах холодной войны. Так, способом подчеркнуть мужеподобность женщин были репрезентации их телесности. Героиня фильма «Не отпускай меня» Светлана без особых усилий взваливает на свои плечи возлюбленного, английского джентльмена, выпившего больше, чем следовало. Анне из «Пилота реактивного самолета» приходится удивляться тому, что американские мужчины считают ее красивой: она сообщает полковнику Шеннону, что ее соотечественники предпочитают «более крепкий тип». Советский чиновник

из фильма «Один, два, три» признается, что не видит ничего странного в том, что американцы не интересуются русскими секретаршами: их внешность напоминает ему самовар. Как свидетельство утраты советскими женщинами женственности расцениваются их спортивные успехи; так, в фильме «Тринадцать напуганных девочек» (13 Frightened Girls, реж. У. Каствл, 1963) окарικатурируются спортивные амбиции Наташи, юной дочери советского дипломата [см. подробнее: Рябов, 2013]. Словом, вполне логичным выглядит изысканный комплимент Бибинского, персонажа «Шелковых чулок»: «Ниночка, вы единственная женщина, которая приезжает из России и выглядит так, будто никогда там не была!». В качестве же эталона красоты были представлены женщины «свободного мира». В фильме «Один, два, три» партийный функционер говорит: «Одно нужно признать за этими капиталистами – они умеют сделать женщину привлекательной».

Однако была и другая составляющая образа советской женщины – ее сексапильность. М. Эдельман отмечает, что приписывание сексуальности женщинам, представляющим противоборствующую сторону, является одним из способов конструирования политического врага: тем самым легитимируется идея о готовности противника подчиниться [см.: Hendershot, 2003: 16]. В западном дискурсе о России идея привлекательности русских женщин – наряду с такими идеями, как значительное нравственное и интеллектуальное превосходство русских женщин над русскими мужчинами и, несмотря на это, их подчиненное положение – занимает важное место [Рябов, 2000: 119]¹.

Женская природа неизменна, и с этим ничего не могут поделать даже большевики. Так, героини фильмов «Шелковые чулки» и «Пилот реактивного самолета», Нина и Анна, очарованы женским бельем настолько, что быстро забывают о своих коммунистических иллюзиях. Женщина, таким образом, всегда остается женщиной, которая хочет быть сексуально привлекательной и ценит личное счастье выше идеологических принципов. И не вина, а беда русских женщин, что они не имеют возможности быть женственными; причина этого заключается в невысоком качестве не только товаров и услуг, но и советской маскулинности.

Социализм, нарушая должные отношения между полами, порождает в мужчине инфантильность; подлинная мужественность – с такими ее

¹ Заслуживает упоминания еще один образ, появляющийся к концу исследуемого периода, – образ русской бабушки, который получает распространение после визита в США в 1959 г. Н. Хрущевой, супруги руководителя СССР [Griswold, 2012: 881–882].

чертами, как индивидуализм, рациональность, ответственность, независимость — возникает только там, где есть капитализм, частная собственность и демократия. Эталон маскулинности — это воин холодной войны [Clark, 2000: 1–21; Tickner, 2001: 55]. На киноэкране создаются окарикатуренные образы советских мужчин, которые уступают западным по всем параметрам, в том числе в единоборствах; так, Филипп Сазерленд, герой К. Гейбла, практически в одиночку расправляется с советскими спецслужбами в фильме «Не отпускай меня».

Одним из весьма распространенных способов символической феминизации СССР, используемых Голливудом, стала история любви, в которой Он — достойный представитель «свободного мира», Она принадлежит к миру «красной угрозы». Еще «Ниночка» была построена вокруг шаржированного изображения советской маскулинности, противопоставленной маскулинности западной, благодаря которой женщина-партийный функционер и смогла снова стать «нормальной женщиной». Успех «Ниночки» обеспечил дальнейший интерес Голливуда к подобным сюжетам. В 1940 г. появляется «Товарищ Икс» (Comrade X, реж. К. Видор, 1940); как и в «Ниночке», героиня фильма покидает Советский Союз во имя любви к американцу, герою К. Гейбла. М. Рогин, анализируя сюжеты голливудских картин, отметил, что в лентах периода Второй мировой войны (например, «Песня о России» — *Song of Russia*, реж. Г. Ратов, Л. Бенедек, 1944) сюжет претерпевает изменения: русские женщины по-прежнему влюбляются в американцев, однако выбирают свою страну, что, очевидно, призвано проиллюстрировать высокий боевой дух и патриотизм союзника Соединенных Штатов [Rogin, 1987: 246–248]. С началом холодной войны Голливуд вернулся к прежнему сюжету в таких картинах, как «Не отпускай меня», «Шелковые чулки», «Пилот реактивного самолета», «Бамбуковая тюрьма» (*Bamboo prison*, реж. Л. Сейлер, 1954), «Нет времени на цветы» (*No Time for Flowers*, реж. Д. Сигел, 1952), «Красный Дунай» (*The Red Danube*, реж. Д. Сидни, 1949) [см. подробнее: Рябов, 2013] (рис. 15)¹.

Пропаганда использовала и другой прием гендерного дискурса, наделяя коммунистического Другого гипермаскулинными чертами, представляя его, в частности, в качестве «сексуального агрессора» [Costigliola,

¹ Единственным, по всей вероятности, исключением можно назвать комедию «Романов и Джульетта» (*Romanoff and Juliet*, реж. П. Устинов, 1961), в которой рассказывается о любви Игоря Романова, сына советского посла в вымышленной стране Конкордии, и Джульетты Моулсворт, дочери посла США (см. подробнее в Заключении).



Рис. 15. Кадр из фильма «Пилот реактивного самолета»

1997: 1310]. Изнасилование занимает очень важное место в политическом символизме [Riabova, Riabov, 2019]. С одной стороны, изнасилование используется в качестве приема символической демаскулинизации врага [Keen, 1986: 120]; обесцеленная женщина является знаком того, что мужчина оказался несостоятельным в роли защитника [Goldstein, 2001: 362]. С другой — образ врага-насильника активно эксплуатируется в мобилизационных практиках военной пропаганды. Создание картин страданий женщин, их унижения, бесчестья и особенно сексуального насилия над ними представляет собой распространенную дискурсивную практику конструирования образа врага [Keen, 1986]. Апелляция к гендерной идентичности становится тем орудием, при помощи которого мужчин заставляют воевать [Goldstein, 2001: 252]. Во время холодной войны образ врага-насильника использовался в американских комиксах и беллетристике [Varson, Heller, 2001: 153, 159]. Голливуд отдал дань этой теме в нескольких фильмах, среди которых «Кровавая аллея» (Blood Alley, реж. У. Уэллман, 1955), «Фройляйн» (Fräulein, реж. Г. Костер, 1958), «Победители» (Victors, реж. К. Форман, 1963), «Вторжение, США»; в последней картине главная героиня Карла Стэнфорд предпочитает смерть угрозе быть изнасилованной пьяным советским солдатом¹.

¹ В советской культуре исследуемого периода (в отличие от пропаганды Великой Отечественной войны) образы врага как сексуальной угрозы для советских жен-

Идея ненормальности любовных и сексуальных отношений в СССР являлась важным элементом антикоммунистического дискурса. Любовь, как и религия, представляет собой опасный наркотик, опиум народа, потому что заставляет индивида забыть его обязанности перед государством, говорит Анна из фильма «Пилот реактивного самолета». Ухаживание не может не выглядеть нелепостью и буржуазным предрассудком; эксплуатируются старые представления в духе теории «стакана воды». Как сообщается в фильме «Шелковые чулки», «если в России кто-то кого-то хочет, он просто говорит: “Ты! Иди сюда!”». Главная героиня фильма информирует ироничного американца: советская наука установила, что любовь — это романтические иллюзии; в основе любви лежат простейшие химические или электромагнитные процессы.

Подобная раскрепощенность в вопросах секса делает коммунизм еще опаснее. Коммунизм как искушение, соблазн — весьма популярный мотив холодной войны [Hendershot, 2003: 9], получающий выражение и в образах женщин. Анна в «Пилоте реактивного самолета» изображается настолько соблазнительной женщиной, что ей без труда удается очаровать полковника Шеннона. То, что его роль исполняет Дж. Вэйн — кинематографическое воплощение стопроцентной американской мужественности и икона антикоммунизма (см. подробнее в главе 8), очевидно, было призвано еще более усилить мифологизацию «красной угрозы». На подчеркивание противоестественности коммунизма направлено и противопоставление советской и американской семьи. Стремление коммунистов уничтожить семью объясняется тем, что они рассматривают ее как соперника, который защищает индивида от тотального контроля, укрывает его от всевидящего ока государства [Ketchum, 1955: 105]. Вместе с тем антикоммунистический дискурс эксплуатирует представления о России как варварской стране, отсталость и дикость которой очевидна и в семейных отношениях [Whitney, 1954: 25]. Это объясняет и использование в фильмах стереотипов, составляющих миф о русской женщине. Голливуд не мог пройти мимо пресловутого «Бьет — значит, любит»: «Если я не слушаюсь, значит, заслужила — бей меня!», — заявляет своему американскому избраннику героиня фильма «Не отпускай меня» (между прочим, балерина Большого театра) и очень удивляется, что «в Америке так не принято»¹. Подчеркивается «двойное бремя» советских

щин не получили распространение. Однако тема американца-насилника использовалась при освещении войны в Корее [напр.: Васильев, 1952: 43].

¹ Другая черта стереотипа «загадочной русской души» — культ страдания и мазохизм; Ниночка в фильме Э. Любича говорит: «Я была счастлива — значит, буду

женщин, которые вынуждены подчиняться и коммунистическим нормам, трудясь на производстве, и патриархальным, выполняя всю домашнюю работу [Whitney 1954: 119].

Отношение детей и родителей – еще один пример противоестественности коммунистической морали. Коммунисты учат детей предавать своих родителей [May, 1988: 95]; в качестве иллюстрации приводится рассказ о Павлике Морозове¹. Ленин, уверяет автор книги «Что такое коммунизм», говорил: «Ненависть есть основа коммунизма. Дети должны быть воспитаны в ненависти к родителям-некоммунистам; но и даже если те – коммунисты, ребенку нет необходимости заботиться о них, уважать их» [Ketchum, 1955: 178].

Религиозный дискурс

Религиозный дискурс связан с репрезентациями религиозности (или ее отсутствия) у «своих» и «чужих», конфессиональных особенностей «своей» и «чужой» культуры, положения церкви и верующих в обществе, а также с дискуссиями о функциях религии и о ее значении в жизни человека. Обладая высокой значимостью для индивида, апеллируя к важнейшим экзистенциальным вопросам и будучи связанным с длительной исторической традицией, религиозный дискурс активно привлекается к проведению видимых, прочных и легитимных символических границ, выступая важным маркером различий сообществ. Политические акторы используют его в политике идентичности, в политике памяти, в легитимации власти.

Вопросы религии играли заметную роль в «борьбе за сердца и умы» в исследуемый период, в том числе в кинематографе [Shaw, 2002]. Воинствующий атеизм советской идеологии нашел выражение и в сатирическом изображении американского общества. В первую очередь это касается репрезентаций служителей культа, наиболее примечательным из которых стал образ пастора Гидеона Смита из «Серебристой пыли». Он показан алчным, лицемерным, невежественным мракобесом, расистом и антикоммунистом, лишенным и следа христианского милосердия (как, впрочем, и целомудрия – местная дама легкого поведения Флосси Бейт жалуется, что он с ней вел себя весьма непристойно). Сатирически изображена и паства, прежде всего, миссис Стил с ее спиритическими сеан-

наказана. Никто не может быть таким счастливым и избежать за это наказания».

¹ В фильме «1984» на примере образа юной Селины Парсонс показано, как тоталитарное государство учит детей доносить на родителей.

сами. Лицемерие благочестивых христиан разоблачается в сцене, когда Мэри на коленях умоляет миссис Стил помочь спасти ее Бена, приговоренного к казни по ложному обвинению, «во имя Христа, единого у Вас и у меня», но в ответ получает лишь равнодушное молчание.

Другой важнейший аспект репрезентаций религии — это то, что она, выступая как часть арсенала «поджигателей войны», несет угрозу СССР. Так, тот же пастор Смит поддерживает планы химической войны против коммунизма, а в «Заговоре обреченных» представители Ватикана тесно сотрудничают с американскими эмиссарами.

Еще более серьезной критика религии стала во время т.н. хрущевской антирелигиозной кампании (1959–1963). В этот период выходят несколько антирелигиозных фильмов, в которых подвергались критике представители религиозных сект протестантского толка [Федоров, 2013]. Для нашего исследования наибольший интерес представляет фильм «Армагеддон» (реж. М. Израилев, 1962), в котором рассказывается о деятельности «Свидетелей Иеговы» на территории Молдавской ССР. Истинное назначение иеговистов — быть прикрытием для американского шпионажа; как признает сам резидент разведки США, «эту секту следует рассматривать не как религиозную, а как политическую». По его оценке, в современном мире идеологическая диверсия гораздо эффективнее, чем подрыв мостов и заводов, — и эти слова шпиона должны открыть глаза киноаудитории на значение борьбы с религиозными организациями. Об истинных целях иеговистов свидетельствует и то, что руководитель местной ячейки иеговистов «старший брат» Обреза (который, кстати, в годы войны прислуживал гитлеровцам, командуя карательным отрядом) презрительно называет своих же братьев по вере блаженными кретинами.

В *американском* религиозном дискурсе можно выделить два аспекта критики СССР. Первый связан с обвинениями властей в том, что они нарушают право человека на свободу совести и запрещают религиозные культы. Второй заключался в мобилизации религиозных чувств американцев в политических целях: «безбожные коммунисты» объявлялись врагами Всевышнего. Как отмечает С. Кин, данный прием востребован в создании образа врага на протяжении тысячелетий [Keen, 1986] (и его использование можно рассматривать как еще один способ эссенциализации противоречий). Обозначение борьбы с коммунизмом как «крестового похода» было распространенным риторическим приемом, который использовался в течение всей холодной войны [Ivie, 1997]. В сентябре 1950 г. Д. Эйзенхауэр объявил о начале «крестового похода за свободу» [Medhurst, 1997]; частью истории холодной войны стали

и «крестовый поход матерей», и «крестовый поход детей» [Brennan, 2008; Kevill-Davies, 2018]. Среди религиозных организаций были и такие, кто воспринимал СССР как царство антихриста. Влиятельный баптистский проповедник и выдающийся «воин холодной войны» Б. Грэм во время так называемого крестового похода в Лос-Анджелесе в 1949 г. охарактеризовал коммунизм как «религию сатаны», а в 1953 г. представил религиозный смысл холодной войны следующим образом: «Либо коммунизм должен умереть, либо христианство, потому что на самом деле это борьба между Христом и Антихристом» [Bruns, 2004: 55]. При этом не только религиозность способствовала укреплению антикоммунизма, но и борьба с СССР, дополняемая апокалиптическими ожиданиями атомной войны, усиливала влияние христианства, которое использовалось в качестве оружия против политических оппонентов внутри самих Соединенных Штатов. Религиозное возрождение голливудской продукции 1950-х гг., как отмечает Т. Шоу, побуждало киноаудиторию воспринимать холодную войну как конфликт, в котором капитализм, антикоммунизм и христианство были синонимами и в которой к тем, кто не проявлял должного рвения в борьбе с «красными», относились как к препятствию в выполнении божественной миссии Запада [Shaw, 2002: 10].

Вместе с тем именно в религиозном дискурсе встречается и наиболее сочувственное отношение к населению СССР, взгляд на него как жертву безбожного режима¹. В кинематографе значительное внимание проблеме религиозной холодной войны уделено в фильме «Красная планета Марс», в котором показаны, с одной стороны, репрессии властей СССР против религии, а с другой – приверженность простых людей христианской вере, которая и позволила уничтожить советскую систему [Shaw, 2002]. И, очевидно, в христианских корнях российской цивилизации в Америке видели один из ресурсов борьбы с коммунизмом внутри СССР.

Исторический дискурс

Наконец, кратко охарактеризуем исторический дискурс (см. подробнее в главе 9). Поиск причин и истоков вражды между сообществами в историческом прошлом также способствует ее эссенциализации. В *советском* историческом дискурсе можно выделить несколько направлений. Первое связано с демонстрацией того, что пороки общества «чужих»

¹ См., напр., анализ образа советских граждан как братьев во Христе в комиксе *This Godless Communism* [Maxwell, 2012].

укоренены в истории. Например, фильм «Максимка» (реж. В. Браун, 1952) показывает, что расизм был характерен для американцев еще в XIX в., в то время как лучшие представители российского общества уже тогда боролись против расовых предрассудков и колониального угнетения.

Другое направление было призвано показать, что и в прошлом представители «чужих» вели враждебную политику по отношению к «своим», будь то дореволюционные времена, период Октябрьской революции и Гражданской войны, межвоенные годы¹. В частности, козни американцев можно увидеть в таких фильмах, как «Алитет уходит в горы», «Академик Иван Павлов» (реж. Г. Рошаль, 1949), «Александр Попов» (реж. В. Эйсымонт, Г. Раппапорт, 1949), «Борец и клоун» (реж. Б. Барнет, К. Юдин, 1957). Особое значение для превращения прежнего союзника во «врага номер один» имела интерпретация Второй мировой войны, согласно которой американско-английские союзники сознательно затягивали открытие второго фронта, для того чтобы максимально обескровить СССР; сотрудничали с германским бизнесом во время войны; в конце войны вели с нацистами сепаратные переговоры с целью оставить у власти в Германии реакционные антикоммунистические силы [Фальсификаторы, 1948]².

Наконец, обращение к историческому дискурсу призвано найти свидетельства своей способности побеждать: победы в прошлом позволяют с уверенностью смотреть в будущее. В этом смысле было важно представить врага нынешнего как наследника врагов минувших времен. С этой точки зрения релевантными исследуемой в монографии проблеме являются все фильмы, в которых воспеваются доблесть русского оружия или победы Красной армии (см. анализ роли исторического кино в контексте холодной войны на примере фильма «Адмирал Нахимов» в: [Davies, 2004])³.

¹ Так, в конце 1940 — начале 1950-х гг. издается немало пропагандистских работ, в которых акцентируется участие США в интервенции на Севере и Дальнем Востоке в период Гражданской войны [напр.: Гулыга, 1951; Буханов, 1952; Мельчин, 1953].

² В дальнейшем эти обвинения были воспроизведены во многих научных и публицистических работах [см., напр.: Грибанов, 1951].

³ Примечательно, что начальник Совинформбюро Б. Пономарев направил М. Сулову письмо, в котором предложил «в связи с большой антисоветской кампанией, которую ведут поджигатели войны, показать широким слоям населения за границей... что все враги, нападавшие на нас, начиная с древнейших времен, со времен Чингис-хана и кончая Гитлером, терпели, в конечном счете, поражение и находили свою гибель на полях России». Он просил поручить группе историков

Кинематограф США аналогичным образом акцентировал тему конфликтов в прошлом [Shaw, 2007: 51]. Кроме того, подчеркивалось, что пороки советского образа жизни укоренены в прошлом; скажем, в экранизации «Войны и мира» (War & Peace, реж. К. Видор, 1956) с размахом показано пьянство русской аристократии.

Тема Второй мировой войны была исключительно важной для легитимации собственной позиции во время холодной войны не только для СССР, но и для США [см. об этом: Rieber, Kelly, 1991]. Прежде всего, для того чтобы обосновать столь стремительное превращение бывшего союзника во «врага номер один», было необходимо сделать невидимым участие СССР в борьбе с Гитлером и принизить его вклад в коллективную победу над нацизмом. М. Янг, анализируя, как это задача реализуется в неигровом фильме «Почему Корея?» (Why Korea? реж. Э. Риик, 1951), обращает внимание на то, что фильм представляет Корейскую войну как продолжение Второй мировой. В фильме говорится: «Когда СССР сам подвергся нападению, мы думали, что он усвоил урок и пришли к нему на помощь». Обозревая военную историю Второй мировой войны, нарратор утверждает: «Если бы не наша помощь, русские обязательно потерпели бы поражение» [Young, 2010: 121]. Рассказ о событиях 1950 г. начинается с акцентирования того, что победа в 1945 г. далась дорогой ценой для всех народов: называется количество жертв, понесенных всеми этими народами, от британцев и до норвежцев, однако советский народ при этом не упоминается [Young, 2010: 121].

Более того, в фильме «Идите на восток по Бикон» (Walk East on Beacon, реж. А. Веркер, 1952) высказывается идея о том, что и часть ответственности за Холокост должна быть возложена если не на СССР, то, по крайней мере, на германских коммунистов [Shaw, 2007: 61]¹. Символическая нацификация советского врага в кино осуществлялась через акцентирование сходства с прежним врагом [Clark, 2000: 37]. Получает распростра-

написать в трехмесячный срок книгу «Судьбы врагов России» и распространить ее за границей [Николаева, 2020].

¹ Попытка переписать еще одну страницу истории Второй мировой войны, связанную с лидирующей ролью компартий Западной Европы в движении Сопротивления, предпринимается в «Операции «Тайна»» (Operation Secret, реж. Л. Сейлер, 1952). В рецензии на эту картину, опубликованной в 1952 г., утверждалось, что, если раньше фильмы представляли всех подпольщиков в Европе как героев и патриотов, то «теперь может быть показано, что некоторые руководители Сопротивления боролись, прежде всего, за интересы России; интересы же собственных стран они защищали постольку-поскольку» [Cameron, 1952].

нение термин «красный фашизм» [Adler, Paterson, 1970], привлекаемый для характеристики советской идеологии и советского строя; в частности, его использовал столь влиятельный «воин холодной войны», как директор ФБР Э. Гувер [Adler, Paterson, 1970: 1046]. Президент Г. Трумэн в 1947 г. высказался следующим образом: «Нет никакой разницы между различными тоталитарными государствами, и мне безразлично, как они называются: нацистские, коммунистические или фашистские» [Adler, Paterson, 1970: 1046].

Это сходство укреплялось еще и тем, что в роли «злых русских» в фильмах холодной войны были в основном задействованы те же актеры, которые снимались в ролях нацистов в голливудских картинах [MacDougall, 1999; Shaw, 2007: 51–52]. Кроме того, были выпущены ремейки ряда фильмов периода Второй мировой войны, в которых гитлеровцы были заменены советскими коммунистами [MacDougall, 1999; Shaw, 2007]¹. При этом угроза порабощения «красными» изображалась как более серьезная – прежде всего, потому, что те делали ставку на подрывные методы, а не на военное завоевание. США же, как считалось, были особенно уязвимы перед такой тактикой по причине своей открытости и свободы, а также доверчивости их граждан [Shaw, 2007: 52].

Наконец, обратим внимание на мысль, высказанную Дж. Шарп о том, что не только воображаемое прошлое легитимировало сражения холодной войны, но и наоборот: репрезентации текущих событий как служащих благой цели помогали представить и все предшествующие войны США как оборонительные, как вынужденный ответ на агрессию извне [Sharp, 2000: 107].

* * * * *

Таким образом, мы рассмотрели основные дискурсы производства инаковости, которые определяли способы восприятия, рамки интерпретации и критерии оценки событий холодной войны. Они производились культурой двух стран в целом и получали кинематографическое воплощение.

¹ О том, к каким результатам привела символическая нацификация прежнего союзника, можно судить, например, по изменениям в коллективной памяти американцев: согласно данным опроса, проведенного в 1985 г., 28 % респондентов полагали, что во Второй мировой войне СССР сражался против Соединенных Штатов [Silverstein, 1989: 903]; к концу холодной войны более четверти респондентов считали, что СССР потерял во Второй мировой войне менее 20 тыс. человек [Silverstein, 1989: 908].

В создании образов «врага номер один» обе стороны использовали во многом схожие приемы. *Во-первых*, он изображался как максимально отличный от «своих». При этом в производстве инаковости различные дискурсы поддерживали и обуславливали друг друга. Так, инаковость политическая укреплялась за счет конструирования различий антропологических, гендерных, моральных, расовых, эстетических и др.; это имело значение и при проведении символических границ внутри собственного сообщества, о чем речь пойдет в главе 8. *Во-вторых*, пропаганда была построена на постоянном подчеркивании недостатков «чужих» и собственного превосходства над ними: морального, военного, эстетического и др. Эта система дискурсов показывала опасность врага и одновременно его обреченность. Высшая степень инаковизации достигалась за счет дегуманизации, при которой символическая граница между «своими» и «чужими» была представлена как граница между человеческим и нечеловеческим или даже между живым и неживым¹. *В-третьих*, отмечаемые различными дискурсами пороки «чужих» были показаны как закономерные, обусловленные их образом жизни. Дискурс американского антикоммунизма апеллировал к различиям в политических системах, идеологиях, ценностях, а также к цивилизационным различиям; в связи с этим в большей степени использовались эссенциализирующие приемы. Для марксистско-ленинской идеологии определяющими являлись отношения собственности и обусловленные ими социальные отношения и политическая надстройка, поэтому советская пропаганда следовала опирающейся на классовый принцип идее «двух Америк», что предполагало изображение не только «плохих», но и «хороших американцев».

¹ Дегуманизирующие практики влияли на отношение к «врагу номер один», о чем можно судить по тому, что, согласно данным службы Дж. Гэллага, в декабре 1950 г. после вступления в войну в Корею китайских военнослужащих 45 % американцев высказались за применение ядерного оружия против Китая, если начнется полномасштабная война, 7 % поддерживали использование его в самом крайнем случае и только 38 % решительно возражали [Casey, 2008: 139].

ГЛАВА 4

Кинополитика и институционализация контроля за производством образов врага

РАССМОТРЕННЫЕ в предыдущей главе дискурсивные рамки задавали параметры кинематографической интерпретации «своих» и «чужих». Для того чтобы обеспечить следование кинематографистами этим требованиям, была организована многоуровневая система институционального контроля за производством, распространением и потреблением образов «врага номер один». Данная глава посвящена анализу советской и американской кинополитики в контексте функционирования этой системы контроля. Политика СССР и США в области кинематографии привлекла внимание исследователей [Фатеев, 1999; Кокарев, 2001; Колесникова 2010; Разлогов, 2010; Зоркая, 2014; Федоров, 2017; Краснова, 2019; Shaw 2007; Shaw, Youngblood, 2010; Sbardellati, 2012; и др.]. Вклад данной главы в исследование проблемы мы видим в том, что впервые кинополитика анализируется сквозь призму вопроса об институционализации контроля за кинематографом; кроме того, советская и американская специфика рассматриваются в сравнительной перспективе.

Вначале остановимся на теоретических основах анализа. Ключевое методологическое понятие контроля можно определить как процесс, обеспечивающий достижение системой поставленных целей путем сравнения фактического состояния системы с желаемым. Политический контроль может осуществляться в институциональной и неинституциональной формах: первая реализуется посредством специализирующегося на контрольной деятельности аппарата, представляющего собой совокупность государственных и общественных организаций; вторая предполагает контроль со стороны массового сознания¹.

¹ См. подробнее о политическом контроле, напр.: [Измозик, 1995; Володина, 2010; Горяева, 2009] и др.

Мы предлагаем выделить в данном процессе следующие элементы применительно к политическому контролю за производством кинообразов врага. Прежде всего, это нормы – те требования, которые определяли, более или менее конкретно, какими чертами должны наделяться данные образы. Следует принимать во внимание, что создание этих кинообразов регулировалось не только собственно идеологическими постулатами, но также предписаниями нравственного, эстетического и религиозного характера (которые подвергались политизации и связывались с «борьбой за сердца и умы»). Другим необходимым элементом политического контроля была совокупность санкций, позитивных (как поощрения за следование нормам) и негативных (как наказания за нарушение этих норм). Наконец, еще один элемент – это система государственных и негосударственных акторов контроля.

Перечень исследовательских вопросов можно представить следующим образом. Какие нормы, санкции и акторы формировали систему контроля за кинематографом, определяющую, как именно следует изображать на экране «врага номер один»? Как кинематографическое сообщество относилось к этой системе контроля, какие формы адаптации к существующим требованиям и сопротивления им практиковались (при том что, несомненно, многие кинематографисты принимали участие в создании исследуемых в монографии образов врага, руководствуясь не только требованиями власти и общества, но и своими убеждениями)? Каковы были сходные и различные черты контроля за производством кинообразов врага в СССР и США?

Система контроля за производством кинообразов врага в СССР

Контроль над кинопроизводством в СССР на всех его этапах, от идейно-концептуального замысла, предваряющего создание того или иного медиатекста, до публичной трансляции кинопроизведения, был подчинен официальной модели государственного управления и идеологическому дискурсу. Начиная с первых лет советской власти создавалась административно-политическая вертикаль и технологии управления киноотраслью, применявшиеся на протяжении всей истории СССР.

Ведущим системным параметром этой вертикали было наличие центра, верховного арбитра и эксперта, структурировавшего и определявшего все модификации идеологического поля. Таким коллективным арбитром выступало высшее партийно-государственное руководство СССР. Оно было представлено узкой группой лиц в Политбюро ЦК ВКП(б)–

КПСС, составлявшей окружение лидера страны, которому принадлежало право решающего суждения и принятия решения по любому вопросу внутри- или внешнеполитического развития.

Особенностью данной системы управления было то, что создаваемые каноны изображения «своих» и «чужих», а также требования по интерпретации кинообразов приобретали сложный в способе их презентации характер. Создавался эффект мнимой вариативности общей совокупности требований, которые предъявлялись посредством различных институциональных каналов и инструментов, являвшихся проводниками норм и санкций в отношении представителей кинематографического сообщества. Эти требования излагались в постановлениях Политбюро, Оргбюро ЦК ВКП(б)–КПСС, СНК / Совета Министров СССР, организационно-распорядительной документации отделов аппарата ЦК, а также решениях специальных «профильных» ведомств – комитетов, комиссий. При этом исключительными полномочиями в виде «интервенций без правил» в рамках «системы управляющего диктатора» [Хлевнюк, 2010: 444; Хлевнюк, Горлицкий, 2011: 13] обладал И. Сталин, а затем в той или иной степени и другие руководители советского государства. Примером подобного «ненормативного» воздействия стала критика ряда кинопроизведений, таких как «Адмирал Нахимов» (реж. В. Пудовкин, 1946), «Простые люди» (реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1945), вторые серии кинофильмов «Большая жизнь» (реж. Л. Луков, 1946) и «Иван Грозный» (реж. С. Эйзенштейн, 1944/1945). В постановлениях Оргбюро ЦК ВКП(б) и в рамках обсуждений этих фильмов они оценивались как «ошибочные и неудачные», проповедующие «отсталость, бескультурье и невежество». Наиболее резкими были высказывания И. Сталина относительно кинофильма С. Эйзенштейна, в некоторых эпизодах которого вождь усмотрел попытку изобразить опричников как «последних паршивцев, дегенератов, вроде американского ку-клукс-клана» [Власть и художественная интеллигенция... 1999: 554, 582, 599–601].

Принятые в первые послевоенные годы документы по пропаганде, отражающие конфронтацию с Западом, определяли, какими именно чертами акторы символической политики должны наделять врага. Прежде всего, заслуживает внимания появившийся в период кампании борьбы с «низкопоклонством перед Западом»¹ «План мероприятий по пропаганде

¹ Борьба с «низкопоклонством перед Западом» – одна из масштабных идеолого-пропагандистских кампаний позднего сталинизма, направленная на подавление прозападных настроений среди интеллигенции. В рамках этой кампании подчеркивался вклад русской культуры в мировую, утверждались идеи само-

среди населения идей советского патриотизма», утвержденный в апреле 1947 г. В нем была дана установка «в печати, устной пропаганде и во всей политической и культурной работе <...> раскрывать эксплуататорскую сущность и паразитизм капиталистического общества, показывать во всей широте социальный и национальный гнет при капитализме, антинародное содержание буржуазной демократии и лживый характер так называемых буржуазных свобод (свобода слова, печати, собраний и т.д.), прикрывающих господство над народом немногочисленного класса капиталистов, <...> разъяснять преимущества социалистического строя над буржуазным, показывать обреченность капитализма и неизбежность победы социализма» [«План мероприятий по пропаганде», 2005: 111].

Этот документ предписывал «поручить Министерству кинематографии включить в план производства на 1947–1949 гг. разработку и подготовку ряда фильмов о советском патриотизме, о национальной гордости советских людей. Создать фильмы о нравах и быте буржуазного общества, показывающих духовное обнищание и идейную опустошенность людей буржуазного мира, вскрывающие тлетворную основу буржуазной культуры. <...> Всемерно использовать хроникально-документальную кинематографию для разоблачения буржуазного мифа о “высокой” культуре капиталистических стран» [«План мероприятий по пропаганде», 2005: 114]. Кроме того, последовали административные распоряжения; в частности, Управлению пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) было дано задание «провести совместно с МГК ВКП(б) в апреле месяце с.г. в Москве собрания пропагандистов и агитаторов, писателей, работников кино, театра, ученых и инженерно-технических работников с докладами о советском патриотизме и воспитании чувства гордости советских людей за свою социалистическую Родину» [«План мероприятий по пропаганде», 2005: 116].

Как справедливо отметил А. Фатеев, источником опасности в этом документе предстал абстрактный «капиталистический Запад», между тем как США в нем не упоминаются [Фатеев, 1999: 60–65], что в определенной степени было связано со стремлением «извлечь экономическую выгоду» и временно «не обращать внимание на идеологические разногласия с США» [Фатеев, 1999: 55]. Положение о том, что именно Америка является «врагом номер один», утверждается лишь к концу 1947 г. [Николаева, 2017], когда для советского руководства стало окончатель-

достаточности советской системы и ее превосходства над западной. Ее особой фазой была кампания по борьбе с «безродным космополитизмом» (1948–1953) [Костырченко, 2010], которая приобретала характер политики государственного антисемитизма.

но понятно, что «план Маршалла» превращается в широкомасштабную экспансию США в Европе. Роль младшего партнера Штатов отводилась Великобритании; в связи с этим широкое распространение получает термин «англо-американцы».

Вскоре появляются документы, оказавшие наибольшее влияние на систему норм изображения США в исследуемый период. В апреле 1949 г. был разработан «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время», а на его основании — государственный заказ на целенаправленную трансляцию стереотипов, для усиления которых был использован предельно демонизированный образ Америки. В документе, принятом в развитии «Плана» — «Проекте мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды по союзу советских писателей» (1949), давались указания: «В течение 1949–1950 гг. создать серию из 10–15 документальных книг, написанных работниками советских закупочных комиссий, торговых представительств, ТАСС, «Амкино»¹, консульств, советскими инженерами, деятелями культуры, побывавшими в США, разоблачающих т. н. “американский образ жизни” и показывающих бедственное положение трудящихся США». Кроме того, в проекте речь шла об издании антиамериканских пьес (среди них «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Русский вопрос» К. Симонова, «Губернатор провинции» Бр. Тур и Л. Шейнина, «Холодная война» Бр. Тур, «Цвет кожи» В. Билль-Белоцерковского, «Лев на площади» И. Эренбурга [Проект мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды по союзу советских писателей, 2005: 346–347]), многие из которых были экранизированы.

В этих постановлениях² перечислялись основные черты образа Америки, которые транслировались всеми актерами символической политики, включая кинематограф: «вырождение культуры в США, космополитизм на службе американской реакции, расовые теории американского империализма, низкий уровень здравоохранения в США, кризис просвещения в США, наука на службе американских монополий, проповедь аморализма и звериной психологии в США, продажная американская печать, разложение киноискусства в США» [«План мероприятий», 2005: 324]. Соответственно, именно этих черт необходимо было избегать при создании идеального образа представителя «своих». Если этого не происходило, то

¹ «Амкино» — советско-американское акционерное общество, созданное в 1926 г., занимавшееся сбытом советской кинопродукции в США.

² См. также: «План мероприятий по проведению антиамериканской пропаганды учреждениями искусств Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР» (17 июня 1949 г.) [Служебная записка Агитпропа ЦК, 2005: 427].

на это обращалось внимание в рецензиях на конкретные фильмы или экспертные заключения о качестве «своего» или «чужого» медиаконтента в целом, что также было формой политического контроля.

В то же время борьба с «низкопоклонством перед Западом» не стала препятствием для активной эксплуатации так называемого трофейного фонда и демонстрации зарубежных фильмов, по своему содержанию не только не совпадавших с ценностными установками коммунистической идеологии, но и нередко противоречивших им [Танис, 2017]. На основании Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) от 31 августа 1948 г. «О выпуске на экран заграничных фильмов» предписывалось «разрешить Министерству кинематографии СССР выпустить 50 заграничных фильмов из трофейного фонда [Власть и художественная интеллигенция, 1999: 639]. В последние годы позднего сталинизма доля зарубежных фильмов в прокатной фильмотеке в 1,5 раза превышала долю советских художественных картин [Ряпусова, 2013: 186].

Советское руководство не испытывало обеспокоенности из-за «засилья иностранщины» или тем более неконкурентоспособности советской кинопродукции [Юдин, 2019b]. Значительным мотивационным фактором терпимости к «буржуазной фильмотеке» выступало стремление к достижению контрпропагандистского эффекта, то есть в этих фильмах сами же представители буржуазного общества критиковали его. Подчеркивалось, что «такие фильмы, как “Сенатор”, “Вива Вилья”, “Мистер Дидс едет в большой город”, “Гроздья гнева”, “Последний язычник” – о зверской колониальной политике американцев на островах Тихого океана – и др. имеют определенный познавательный интерес для советского зрителя, и их демонстрирование является желательным» [РГАСПИ, Ф. 17. Оп. 132. Д. 429. Ед. хр. 55].

Предметом жесткой критики было подражание, действительное или мнимое, американскому кино. В этом контексте показательна позиция кинематографистов, занятая на заседании художественного совета Министерства кинематографии 19 июня 1947 г., на котором обсуждался фильм Г. Александрова «Весна». В. Захаров, Д. Заславский, А. Сурков и Л. Ильичев обвинили режиссера в «американизме»: «В показанном материале пороки сценария значительно усугубились в результате режиссерской трактовки и выявились еще ярче. Крупнейшим пороком материала является низкопоклонство перед Западом, рабское подражание американским буржуазным кинообразцам, слепое некритическое перенесение на советскую почву образов, ситуаций, поведения, трюков и даже внешней обстановки американских картин, в результате чего получается фальшивое изображение советского общества»

[Постановление художественного совета, 2002]. Иными словами, контролировались не только содержательные элементы кинообразов, но и эстетические.

Другим примером критики преклонения перед эстетикой Голливуда стала статья министра кинематографии И. Большакова «Разгромить буржуазный космополитизм в искусстве» [Большаков, 1949], в которой, в частности, говорилось: «Будучи председателем ленинградского Дома кино, лектором и преподавателем Ленинградского университета, Трауберг в своих выступлениях и лекциях восхвалял буржуазное кино, доказывал, что наше советское киноискусство является порождением американского, что оно росло и формировалось под влиянием американских, французских, немецких режиссеров, операторов и актеров [Большаков, 1949]. Л. Трауберг был подвергнут остракизму и фактически был лишен возможности снимать кино в течение многих лет.

В анимационном кинематографе антиамериканизм нашел выражение в борьбе с «диснеевщиной». Так, во время одного из собраний коллектива «Союзмультфильма», посвященных разоблачению «низкопоклонства» и «космополитизма», У. Дисней характеризовали как «бездушного ремесленника, творящего свои бесконечные серии с Микки-Маусом, Дональдом Даком и Плуто с целью оглупления народа и пропаганды империалистической жестокости: там все время кого-нибудь бьют, давят, жгут и т.д.». Фильм «Бемби» был назван человеконенавистническим: «там приход человека в лес нес с собою пожар и смерть всему живому» [Малянтович, 2001]. 28 марта 1949 г. вышел приказ министра кинематографии «Об идейно-художественных ошибках в мультипликационном фильме “Скорая помощь”», в котором говорилось, что «авторы фильма пошли по пути грубого искажения и вульгаризации важной политической темы фильма, реакционной империалистической политики». В результате директору «Союзмультфильма» А. Акимову был объявлен строгий выговор, режиссер-постановщик Л. Бредис был отстранен от работы, сценарист А. Медведкин был выведен из художественного совета киностудии и, по существу, занесен в черный список лиц, сотрудничество с которым было запрещено [Об идейно-художественных ошибках, 2000].

Представители кинематографического сообщества подвергались и более серьезным наказаниям в годы позднего сталинизма. Так, в 1949 г. уже повторно был арестован «за шпионаж» будущий народный артист СССР Г. Жженов, в то время актер драмтеатра г. Павловна-Оке; годом ранее по аналогичному обвинению была арестована, получив 25 лет лагерей с конфискацией имущества, актриса З. Федорова.

В 1948 г. за антисоветскую пропаганду и агитацию по ст. 58.10. была арестована заслуженная артистка РСФСР Т. Окуневская. По итогам дела Еврейского антифашистского комитета в 1952 г. был расстрелян народный артист РСФСР В. Зускин¹.

Среди других видов негативных санкций отдельного упоминания заслуживают суды чести². В 1948 г. было открыто обсуждение сценария фильма А. Роома «Суд чести», ставшего кинематографической интерпретацией деятельности реальных морально-политических «трибуналов», проведенных над учеными-биологами Н. Клюевой и Г. Роскиным, академиком и президентом АН БССР А. Жебраком, а также судов чести в ряде министерств, включая Министерство Вооруженных сил [Ермаков, 2016]. В «Суде чести» против «идейной незрелости» профессора Добротворского, убежденного в том, что наука не имеет границ, выступают не только следственные органы, но и его семья, жена, ближайшее окружение. Кульминационно-показательным элементом медиатекста выступает сцена самокритики, покаяние перед высшим «пленумом» — судом чести, травматический характер которой для мыслящей личности, претерпевавшей такое идеологическое аутодафе, нельзя недооценивать. Кроме того, вполне возможно, что образ Добротворского в его динамике (от антигосударственного «заблуждения» до ритуала покаяния) был кинематографическим предупреждением реальному прототипу — академику П. Капице³, который

¹ При этом важно обратить внимание на то, что при всей жесткости репрессии против кинематографистов не всегда отражались на судьбах фильмов. Так, несмотря на то, что З. Федорова и Т. Окуневская прямо назывались врагами народа, картины с их участием — «Великий гражданин», «Человек с ружьем», «Александр Пархоменко» и др. — по причине высокой идейно-художественной ценности не были изъяты из проката [Кремлевский кинотеатр... 2005: 899].

² 28 марта 1947 г. было принято совместное постановление Совета Министров СССР и ЦК ВКП(б) «О создании судов чести в министерствах СССР и центральных ведомств» [Есаков, 2008]. На эти суды возлагалось рассмотрение антипатриотических, антигосударственных и антиобщественных поступков и действий, совершенных руководящими, оперативными и научными работниками министерств СССР и центральных ведомств [Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об организации «судов чести», 2005: 108–109].

³ Еще ранее, в 1936 г., резонанс вызвало дело математика, академика Н. Лузина. Ему инкриминировалась антисоветская расстановка приоритетов, предпочтение западных периодических изданий для обнародования результатов научных разработок. Репрезентация темы усиления «политической бдительности», «классового чутья» для обнаружения «чужих» наблюдалась в кинематографе с тенденци-

еще в 1944 г. составил записку, где выступал против засекречивания научных открытий, необходимых для развития мировой науки [Записка Г.Ф. Александрова А. А. Жданову, 2005: 130].

Позитивные санкции были не менее важным элементом контроля, чем негативные. Фильмы, составившие классику советского антиамериканизма, были поощрены присуждением Сталинской премии: первой степени — «Русский вопрос» (1948), «Суд чести» (1949), «Встреча на Эльбе» (1950), «Секретная миссия» (1951); второй степени — «Заговор обреченных» (1951), третьей степени — «Великая сила» (1950) и «У них есть Родина» (1951). На них были написаны хвалебные рецензии в ведущих изданиях, а создатели картин были удостоены почетных званий.

Необходимо отметить, что негативным санкциям подвергались не только те фильмы, которые изображали «врага номер один» недостаточно критично, но и те, которые показывали его избыточно агрессивно. Как справедливо отметил А. Фатеев, эта тенденция обнаружила себя еще до смерти И. Сталина и была связана с модификацией «образа врага», снижением негативной экспрессии при его конструировании [Фатеев, 1999: 191–193]¹. В 1950 г. были приостановлены съемки фильма А. Довженко «Прощай, Америка!», несмотря на то, что он вполне вписывался в сложившиеся традиции и уже апробированную визуальную стилистику антиамериканской риторики. Аналогичная судьба постигла фильм «Совесть мира» (реж. А. Роом, 1951) — экранизацию пьесы Л. Шейнина «В середине века», когда уже было готово около трети намеченного материала. В пьесе «враг номер один» обвиняется в производстве ору-

ей по нарастанию демонстрации степени их враждебности. Если в кинофильме «Высокая награда» (реж. Е. Шнейдер, 1939) еще сохранялся институциональный дискурс, делался акцент на сотрудничестве с органами государственной безопасности, то в послевоенном кинематографе «на первое место выдвигается этическая ответственность ученого за научное открытие и его патриотический характер» [Долгова, 2020: 86].

¹ В конце февраля 1953 г. из плана Воениздата по разным причинам были исключены книги, название которых указывает на их антиамериканскую направленность: сборник «Звериное лицо американского империализма»; В. Аварина «Империалистическая агрессия США на Тихом океане»; генерал-майора Жукова «Западногерманский стратегический плацдарм американского империализма» и др. Количество антиамериканских материалов весной значительно упало в журналах и газетах: в январе в «Крокодиле» их было 13, в «Красной Звезде» — 57; в феврале, соответственно, 12 и 38; марте — 9 и 21, апреле — 0 и 7; мае — так же [Фатеев, 1999: 191–193].

жия массового поражения и подготовке к войне¹. Слишком сильным «документом эмоций времени» оказался и фильм «Серебристая пыль», который быстро сошел с кинотеатров страны [Туровская, 2004: 191]. Не получил широкого проката кинофильм М. Афанасьевой «Под “Золотым орлом”» из-за наличия уже не соответствующей духу времени, начинавшейся оттепели, антиамериканской направленности.

Соглашение между СССР и США в области научных, технических, образовательных, культурных обменов (соглашение Лэйси–Зарубина, 27 января 1958 г.) [Сазонова, 2005: 5] стало долгожданным итогом интенсификации культурных связей. Еще в октябре 1956 г. М. Сулов одобрил предложение Министерства культуры о приглашении сроком на 7–10 дней группы кинопромышленников США в составе Э. Джонстона, Г. Джонсона, Д. Руфатта и Д. Вертнера для переговоров о покупке американских фильмов Советским Союзом и продаже советских фильмов США [РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Ед. хр. 78. Л. 166]².

Таким образом, в течение исследуемого в монографии периода в СССР сложилась система управления кинематографом, которая стала важным фактором создания кинообразов «врага номер один». В первую очередь, это государственные, центральные и региональные органы партийно-государственной власти: Политбюро ЦК и Совет Министров СССР, Верховный Совет и Президиум Верховного Совета СССР, Управление / отдел пропаганды и агитации, Министерство культуры (в которое входило управление по производству кинофильмов), Министерство кинематографии СССР, Совинфобюро, партийные комитеты, исполкомы Советов и др.

Далее, это органы государственной безопасности и цензуры: МГБ, МВД, КГБ при Совете Министров СССР, Государственный комитет СССР по телевидению и радиовещанию, Главное управление по охране во-

¹ Существует версия, что советское руководство не хотело сориться с Норвегией из-за негативного изображения нобелевского лауреата К. Гамсуна, одоббившего нацизм и нацистскую политику норвежского министра-президента (1942–1945) В. Квислинга, расстрелянного 24 октября 1945 г. [Федоров, 2021а: 69].

² Как отмечалось в справке о связях между СССР и США в области кинематографии, в соответствии с подписанным соглашением 1958 г. советская сторона приобрела 10 американских фильмов («Марти», «Великий Карузо», «Рапсодия», «Лили», «Все о Еве», «Оклахома», «Римские каникулы», «Старик и море», «Человек с тысячью лиц», «Седьмое путешествие Синдбада»), а американская — 7 советских («Тихий дон», «Летят журавли», «Лебединое озеро», «Артисты цирка», «Отелло», «Идиот», «Дон Кихот»). Всего с 1959 до 1971 г. СССР приобрел 79 кинокартин в США [РГАЛИ, Ф. 2944. Оп. 25. Ед. хр. 34. Л. 41].

енных и государственных тайн в печати (Главлит), Главный комитет по контролю за зрелищами и репертуаром (Главрепертком). Они обладали весьма широкими полномочиями. В соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР от 9 июня 1947 г. разглашение государственной тайны или утрата документов, содержащих государственную тайну, карались заключением в исправительно-трудовом лагере для государственных служащих на срок от 8 до 12 лет, для военнослужащих — от 10 до 20 лет, для частных лиц — от 5 до 10 лет [Горяева, 2009: 303].

Эти структуры дополнялись Комиссией партийного контроля (с 1952 г. — Комитетом) при ЦК ВКП(б)—КПСС. В конце 1950-х — начале 1960-х гг. Агитпроп был усилен еще одним ведомственным элементом — специальными комиссиями. В 1958–1961 гг. работала Комиссия ЦК КПСС по вопросам идеологии, культуры и международных партийных связей, в 1962–1966 гг. — Идеологическая комиссия при ЦК КПСС. [Идеологические комиссии, 1998]. Они проводили дополнительную экспертизу политико-идеологической благонадежности кинематографистов и кинофильмов.

Внешнеэкономическую деятельность в области кино осуществляло всесоюзное объединение «Совэкспортфильм». С 1957 по 1967 г. функционировал Государственный комитет по культурным связям с зарубежными странами при Совете Министров СССР (ГККС), созданный с целью «обеспечения более широкого распространения за рубежом советских фильмов как через коммерческий прокат, так и через общественные каналы» [РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Ед. хр. 79. Л. 8]. В 1963 г. был создан Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии (в 1965–1972 гг. — Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР; с 1972 г. — союзно-республиканский Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии)¹.

¹ Это ведомство вместе с Министерством культуры и объединением «Совэкспортфильм» составляло «административно-институциональную триаду», контролировавшую процесс развития советской кинематографии; все три институции функционировали под эгидой идеологического отдела / отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС. 19 сентября 1963 г. вышел приказ председателя Госкино «О подготовке короткометражных фильмов, разоблачающих неокOLONIALИЗМ США», согласно которому Центральной студии документальных фильмов делегировались полномочия по подготовке в течение двух лет (1964–1965) картин следующей тематики: «неокOLONIALИЗМ в США — главная угроза независимости народов»; «военно-экономическая мощь США — средство закабаления слаборазвитых народов»; «кому помогает “Союз ради прогресса”»; «главный центр черной пропаганды (об информационном агентстве США)»; «корпус мира США — троянский конь американского империализма» [РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 24. Ед. хр. 2. Л. 24].

Ведущую «сигнализаторско-разоблачительную» роль играли СМИ: периодические издания – газеты «Правда», «Советская культура» (до 1953 г. – «Советское искусство»), «Комсомольская правда», «Красная звезда», «Известия», журналы «Большевик», «Театр», «Пропагандист», «Искусство кино», «Крокодил», а также специальные издания просветительно-пропагандистского уровня – «Британский союзник», «Америка», «Иллюстрированная Америка». Не меньшее значение придавалось общественным организациям – ВЛКСМ, ДОСААФ, Комитету советских женщин, Комитету молодежных организаций СССР, Ассоциации по связям советских и зарубежных городов, советским обществам дружбы с зарубежными странами, Всемирному совету мира, Всемирной федерации профсоюзов, Всемирной федерации демократической молодежи, обществу «Родина» и др.

Следует особо отметить структуры, которые должны были контролировать киноискусство во всем советском блоке. На 1 февраля 1948 г. в Праге был намечен созыв конференции славянского киноискусства для координации усилий по противодействию «англо-американской киноагрессии» [РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 576. Л. 92]. Значительный статус в системе культурной дипломатии имело Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), правопреемником которого в 1957–1958 гг. стал Союз советских обществ дружбы и культурной связи с заграницей (ССОД). Уже в Уставе ВОКС была обозначена его непосредственная медийная функция – «направление по просьбе зарубежных общественных организаций выставок, советских кинокартин и диафильмов, книг и периодической советской литературы, нот и магнитозаписей произведений советских композиторов и другие материалы о жизни советского народа» [Советская культурная дипломатия, 2018: 68–69].

В период оттепели уже упомянутое соглашение Лэйси–Зарубина создало основу не только для реализации культурно-коммерческих проектов, но и для реального смягчения образа «врага номер один». Так, сделка по взаимному приобретению фильмов, состоявшаяся в октябре 1958 г., проводилась на высшем уровне, по линии Министерства культуры и Ассоциации кинокомпаний; она контролировалась лично Н. Хрущевым и, как отмечается в историографии, «ознаменовала начало короткого медового месяца между Москвой и Голливудом» [Kozovoi, 2014: 27]. Через два месяца после этого события сценарист Г. Мдивани опубликовал предельно позитивные впечатления о Голливуде и американцах, утверждая, в частности, что «в Лос-Анджелесе много пейзажей, похожих на открытки»; «американцы – простой и счастливый народ, у которого много общего с нами»; «нам еще многое предстоит узнать о Голливуде»

[Мдивани, 1959]. Отсутствие традиционной антиамериканской риторики было призвано повысить ожидания советских (и американских) людей от визита Хрущева в США в сентябре 1959 г. [Kozovoi, 2014: 27].

Система контроля за производством кинообразов врага в США

Режим усиленного контроля над американским кинематографом в период холодной войны был, как и в СССР, напрямую связан с ранее начатыми процессами интенсификации конструирования образов внутренних и внешних врагов. Уже сразу после Октябрьской революции «красная угроза» как объект оперативного вмешательства стала актуальной для правительства США и спецслужб. На 1919–1920 гг. в истории США приходится так называемые рейды Палмера, получившие свое название по фамилии генерального прокурора США М. Палмера, который, опираясь на поддержку Бюро расследований, а также СМИ, создававших предельно негативный образ коммунистов и исходившей от них опасности, приступил к атакам на левые организации. Начавшаяся Вторая мировая война еще позволяла в немалой степени сдерживать эту враждебность; однако антикоммунизм и антисоветизм были достаточно влиятельны в США даже в период союзнических отношений с СССР [Грегори, 2021], и к середине 1940-х гг. в стране были созданы все предпосылки для дальнейшей институционализации контроля за производством образов «красной опасности», в том числе кинематографических. В первую очередь, происходившие изменения выразились в переоценке тех снятых во время войны кинофильмов, в которых позитивно отражался «русский вопрос» («Три русские девушки» – *Three Russian Girls*, реж. Ф. Оцец, Г. Кеслер, 1943, «Миссия в Москву» – *Mission to Moscow*, реж. М. Кертис, 1943, «Дни славы» – *Days of Glory*, реж. Ж. Турнер, 1944, «Песнь о России» – *Song of Russia*, реж. Г. Ратов, Л. Бенедек, 1944, «Северная звезда» – *The North Star*, реж. Л. Майлстоун, 1943). Вскоре после завершения войны они были квалифицированы Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности как явные примеры просоветской деятельности, агитации и пропаганды в Голливуде¹.

Система контроля за производством образов врага, в том числе в кино, во время войны значительно укрепилась, что в дальнейшем проявилось в институциональной преемственности. Знаковым собы-

¹ Подробнее о влиятельности коммунистических и левых идей в среде кинематографистов США см.: Трофименков, 2015.

тием второй половины 1940-х гг. становится проведение в 1947 г. показательного процесса над «голливудской десяткой». 10 ведущих представителей кинематографической интеллигенции — А. Бесси, Г. Биберман, Э. Дмитрык, Л. Коул, Р. Ларднер, Д. Х. Лоусон, А. Мальц, С. Орниц, А. Скотт, Д. Трамбо — предстали перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности и обвинялись в неуважении к Конгрессу США, а многие другие занесены в черные списки политически неблагонадежных — что не позволяло им принимать участие в создании фильмов. В 1956 г. появилось специальное постановление, запрещавшее номинировать на высшую американскую кинопремию «Оскар» участников кинопроизводственного процесса, уклонявшихся от сотрудничества с Комиссией [Баркова, 2005: 150]. Лишь некоторые деятели киноискусства (включая, например, Х. Богарта и Дж. Келли) попытались усомниться в справедливости предъявляемых обвинений и выступили за реабилитацию членов «голливудской десятки», однако даже они были вынуждены дистанцироваться под угрозой быть причисленными к категории «чуждых элементов». При этом сторонники официального курса, среди которых было немало известных кинематографистов (например, Л. Маккери, С. Демилль, Дж. Уэйн, С. Вуд, Э. Казан), солидаризирующиеся полностью или отчасти с установками на искоренение «коммунистической заразы», получали преимущество в творческой самореализации.

«Охота на ведьм» в кинематографическом сообществе особенно активизировалась в период маккартизма. В 1950 г. был принят закон о внутренней безопасности (закон Маккарена–Вуда), запрещавший принимать на работу «красных». «Акт 1954 года о контроле над коммунистами» объявлял Коммунистическую партию незаконной, лишая ее прав и привилегий, которые были у остальных партий. Еще одним знаковым событием истории маккартизма, имеющим отношение к исследуемой теме, стала публикация доклада «Красные каналы» в еженедельнике «Контра-така» (22 июня 1950 г.), где речь шла о проникновении коммунистов на радио и телевидение. В докладе был перечислен 151 деятель искусств; всем им были предъявлены требования либо уволиться, либо признаться в прокоммунистической деятельности. С 1953 г. на крупнейших студиях появляются люди, поддерживающие тесные связи с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности [Caute, 1978: 504; см. об этом также: Просолова, 2021: 11].

Что касается контроля за содержанием кинообразов врага, то нормативная база основывалась, в первую очередь, на Кодексе Хейса, существовавшем до конца 1960-х гг. Кодекс касался, прежде всего, этических норм; утверждая, однако, непоколебимый авторитет государства и церк-

ви, он регулировал отображение социально-политических проблем (например, расовой), тем самым внося вклад в легитимацию американского образа жизни и нарративов холодной войны.

Контроль обеспечивался за счет не только формальных, но и неформальных норм. Большое значение при воздействии на идейно-мировоззренческие ориентиры интеллигенции придавалось формам политико-идеологического самоконтроля. В 1947 г. американской писательницей и философом, эмигрировавшей из СССР, А. Рэнд был составлен так называемый Экранный гид для американцев [Sbardellati, 2012: 92–97]. Не будучи источником принципиально новых идеологических установок, тем не менее этот памфлет сыграл свою роль в отождествлении научного атеизма и коммунизма, рассматривавшихся как цельное зло, исходившее от «красного дьявола», «семиглавого дракона апокалипсиса», «русского медведя», выступавшего олицетворением варварства по сравнению с «богоизбранностью» американской нации [Dick, 2016: 43]. В нем подчеркивалось, что цель «красных» в Голливуде состоит не в том, чтобы снимать картины на политические темы, которые бы открыто прославляли коммунизм; они действуют более тонко, стремясь разрушать моральные основы американизма, снимая неполитические фильмы. Именно поэтому для противостояния «красной угрозе» кинопромышленники не должны позволять создавать фильмы, в которых бы очернялись принцип свободного предпринимательства, богатство, стремление к личной выгоде, успеху, независимости, дискредитировались политические институты США (Конгресс, свободные выборы, судебная система), восхвалялась бедность, прославлялся коллектив или создавался культ «простого человека» [Rand, 1950]. О том, что подобные идеи становились неформальными нормами для кинематографистов, может свидетельствовать обещание Э. Джонсона, руководителя Американской ассоциации кинокомпаний (The Motion Picture Association), поставить заслон производству фильмов в стиле ранее вышедших картин «Гроздь гнева» (The Grapes of Wrath, реж. Дж. Форд, 1940) или «Табачная дорога» (Tobacco Road, реж. Дж. Форд, 1941), критикующих американский истеблишмент. Другим примером могут служить требования к образам военнослужащих США, предъявляемые Министерством обороны продюсерам и режиссерам. Министерство охотно помогало снимать те картины, в которых «свои» и «чужие» были показаны в нужном свете, предоставляя военное оборудование или военнослужащих для массовки. И, напротив, отказывало в помощи тем, кто, по его мнению, создавал ложный кинообраз противоборства Запада и Востока. Так, когда в начале 1960-х гг. режиссер Н. Джуисон готовился к съемкам фильма «Русские

идут! Русские идут!» (The Russians Are Coming, The Russians Are Coming, 1966), то в министерстве разделились мнения о том, стоит ли содействовать этой работе. Военно-морские силы США отказались предоставить режиссеру субмарину или оказать какую-либо другую помощь, утверждая, что советская подводная лодка не может подойти незамеченной к побережью Штатов [Shaw, Youngblood, 2010: 240].

Говоря о системе санкций, обеспечивающих следование этим нормам, прежде всего, подчеркнем, что, как и в советском кино, наличие системы контроля не означало, что кинематографисты снимали фильмы холодной войны лишь под угрозой наказания¹. Специфика санкций в американском кино была связана с особенностями и кинобизнеса США, и взаимоотношений государства и гражданского общества. Так, экономические санкции были не менее эффективными, чем запрет снимать кино или тюремное заключение. Скажем, бойкоты неудобных фильмов представителями антикоммунистических организаций или пикетирование ими кинотеатров приводили к серьезным финансовым потерям.

В обеспечении контроля за конструированием кинообразов врага принимали участие как государственные, так и негосударственные акторы. Прежде всего, это Федеральное бюро расследований. К середине Второй мировой войны руководство ФБР, включая Э. Гувера, уже пришло к убеждению, что Коминтерн является плацдармом для организации всемирного заговора и использует фильмы для доставки подрывных сообщений американскому народу. С началом холодной войны ФБР разработало план по укреплению внутренней контрразведывательной сети, предусматривавшей многоуровневый обмен информацией через базу данных Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности [Shaw, 2007: 53]. С 1956 г. ФБР реализовывало программу под названием «Коинтелпро» (Counter Intelligence Program, «контрразведывательная программа»), изначально ориентированную на Коммунистическую партию США, а затем и на другие оппозиционные течения. ФБР помогало создавать фильмы, которые способствовали его имиджу как защитника американского народа. Оно предоставляло материал для сценария, производственные консультации и даже специальных агентов в качестве актеров по крайней мере для восьми художественных фильмов, вы-

¹ Как подчеркивает Т. Шоу, одни маккартистские фильмы снимались по заказу правительства, «сверху», другие — «снизу», по инициативе антикоммунистически настроенных продюсеров и режиссеров, третьи — и «сверху» и «снизу», когда запросы государственных органов получали активное содействие кинематографистов, разделявших воззрения правительства [Shaw, 2007: 64–65].

пущенных в период с 1945 по 1959 г. (подробнее о роли ФБР в создании фильмов см. в главе 7).

Другим государственным актором выступало Министерство обороны. В 1949 г. при Министерстве обороны США было создано Управление по производству фильмов (Motion Picture Production Office) для улучшения взаимодействия с киноиндустрией и повышения престижа армии. Интерес Министерства к сотрудничеству с Голливудом проявился, в частности, во время действия проекта «Воинствующая свобода» (Militant Liberty: A Program of Evaluation and Assessment of Freedom / 1955–1956), который предусматривал использование пропагандистских материалов (в том числе при помощи голливудских фильмов) в идеологическом воспитании военнослужащих США. Так, Дж. Форд включил концепцию «Воинствующей свободы» в свой фильм 1957 г. «Крылья орлов» (The Wings of Eagles) с Дж. Уэйном в главной роли.

В системе контроля негосударственные акторы играли не менее важную роль, чем государственные. Т. Шоу выделил три важнейшие общественные организации, которые оказывали влияние на содержание голливудских фильмов исследуемого периода. Прежде всего, к ним стоит отнести Легион благочестия (Легион приличия), в середине 1960-х гг. трансформировавшийся в Национальную католическую службу по делам кинематографа / Национальное католическое бюро киноискусства. Эта организация обладала существенным влиянием, поскольку проводила собственную экспертизу фильмов по установленным рейтингам пригодности к просмотру, составляла списки или полностью запрещенных фильмов, или ограниченных к распространению. Под давлением данной организации многие ведущие режиссеры и сценаристы (такие как Б. Уайдер, Э. Казан, С. Кубрик) были вынуждены идти на добровольно-принудительную самоцензуру, решать вопрос о купюрах – удалении или сокращении отдельных сцен в фильмах, чтобы избежать публичных конфликтов с организацией, применявшей и более радикальные методы воздействия – бойкотирование кинопоказов. Генерация атмосферы христианского благочестия, внутренней идейно-мировоззренческой самодостаточности и убежденности в превосходстве американских ценностей автоматически способствовала дискредитации атеистического СССР.

Далее, это Киноальянс за сохранение американских идеалов, который был создан в 1944 г. и быстро превратился во влиятельную организацию, поставившую в годы холодной войны перед собой цель выявлять «подрывные элементы» в Голливуде и способствовать пробуждению аналогичной активности в других структурах. Показательной в этом отно-

шении можно считать позицию, которую занял первый президент этой организации С. Вуд, заявивший, что Киноальянс «будет бороться с растущей волной коммунизма, фашизма и подобных убеждений, которые стремятся подрывными методами изменить американцев» [Sbardellati, 2012: 71]. Другой видный член Киноальянса, режиссер, актер, сценарист С. Демилль стал одним из членов правления Национального комитета за свободную Европу, созданного ЦРУ в 1949 г. для борьбы за овладение умами в странах советского блока. В марте 1954 г. директор ЮСИА Т. Штрайберт поблагодарил С. Демилля за работу на правительство, назвав его вклад очень ценным для сохранения американских идеалов и борьбы против коммунизма [Shaw, 2007: 115].

Наконец, это «Американский легион». Образованная еще в 1919 г. организация ветеранов боевых действий США занимала предельно консервативно-охранительные позиции. Это выражалось в проведении кампаний по бойкотированию фильмов и кинодеятелей, подозреваемых Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности или Киноальянсом в сочувствии к коммунистам. Составлялись дополнительные черные списки симпатизирующих (сокращенно — «комсипов» / *comsups*) [Shaw, 2007: 47]. В «Легион» входили более 17 тыс. высокопоставленных лиц и 3 млн членов организации, которые пикетировали кинотеатры, замеченные в демонстрации идеологически не выдержанных фильмов, и запугивали участников различных общественных мероприятий. «Американский легион» имел свое периодическое издание — одноименный журнал, который регулярно выпускал статьи о коммунистах в Голливуде. В декабре 1951 г. журнал назвал более 50 фильмов, имевших «коммунистическое влияние». Несколько месяцев спустя, в мае 1952 г., он снабдил руководителей отрасли досье, содержащим более 300 имен «красных» [Ceplair, Englund, 1980: 204, 392; Doherty, 1988]. В этом же году под давлением «Легиона» были опубликованы мемуары уже известного к этому времени актера Э. Д. Робинсона («Как “красные” высосали из меня все соки»), выдержанные в стиле исповеди-покаяния [Shaw, 2007: 47].

Среди других негосударственных акторов, занимавших заметное место в системе контроля за кинематографом, упоминаются организация римско-католической церкви «Рыцари Колумба», а также женские антикоммунистические движения. Исторической платформой для женского движения стала основанная в 1890 г. Всеобщая федерация женских клубов [Brennan, 2008: 37–39]. Большинство участниц Федерации, а также возникавших на ее основе «женских дивизий» с подозрением относились к коммунизму, однако не принимали участие в маккар-

тистских «охотах на ведьм». В то же время можно привести множество примеров принципиальной борьбы женских организаций с враждебными американизму идеологиями. В 1949 г. С. Стивенсон создала организацию «Маленькие женщины США», филиалы которой к 1952 г. появились в 27 штатах; она поставила перед собой цель защитить страну от «коммунизма, социализма, фашизма или коллективизма в любой форме». Среди других женских организаций – акторов контроля заслуживают упоминания Дочери американской революции, Национальный конгресс родителей и учителей, Национальный совет еврейских женщин [Valio, 1993: 4, 45–50].

Важную роль в институционализации контроля играли средства массовой информации. Как и в СССР, специализация периодического издания, тираж, читательская аудитория и другие параметры определяли эффективность «сигнализаторско-разоблачительной» функции. Так, с 1905 г. в США выходит еженедельник «Варьете», освещающий события в сфере шоу-бизнеса и киноиндустрии, помещающий рецензии на кинофильмы и театральные постановки – рецензии, которые могли оказаться определяющими для судьбы фильма.

В числе акторов контроля, непосредственно связанных с кинематографом, необходимо отметить Киноакадемию, политические предпочтения членов которой влияли на номинирование или присуждение премии «Оскар» антикоммунистическим фильмам (например, «Почему Корея?» и «Обманщики» (см. подробнее в главе 12), а также Гильдию киноактеров¹.

Поскольку целью пропаганды холодной войны была «борьба за сердца и умы» и за пределами США, то продукция Голливуда контролировалась также теми акторами, которые отвечали за имидж США за границей. Первым заметным событием на внешнеполитической арене стала «кампания правды», провозглашенная в 1950 г. Она представляла собой информационно-пропагандистскую программу, основанную на противопоставлении Америки – страны свободы, демократии, Западной цивилизации, христианского фундаментализма – и СССР, олицетворявшего атеизм, варварство, тоталитаризм [Shaw, 2007: 107]. Основными ее целями были «умножение и усиление психологических средств сдержи-

¹ Отметим такой значимый в контексте истории холодной войны факт, как активное сотрудничество с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности Р. Рейгана, возглавлявшего Гильдию с 1947 по 1952 г. Кроме того, будущий президент США был одним из наиболее заметных лиц кампании «Крестовый поход за свободу».

вания агрессии советского коммунизма»; рост доверия к США; поддержка надежды на освобождение «народов, плененных советским коммунизмом» [Manning, 2004: 41–43; Lucas, 1996].

Нормативно-правовым прологом «кампании правды» можно считать принятие закона Смита–Мундта (1948), который подготовил юридическую основу для «борьбы с ложным имиджем США за рубежом» (в том числе при помощи таких средств пропаганды, как фильмы), а также создание Информационного агентства США (ЮСИА). В 1953 г. ЮСИА заняло прочные позиции в системе идеологического контроля над американским кинематографом, что было обеспечено солидной материально-технической базой, доступом к киноинфраструктуре, ориентированной на выполнение агитационно-пропагандистских функций [Defty, 2004]. В самом ЮСИА была образована Служба кинопроката [Gribble, 2003: 535–558; Saunders, 1999: 289–291].

Наконец, огромное влияние как на производство кинообразов врага холодной войны, так и на распространение фильмов по всему миру оказало ЦРУ как важнейший актер контроля. ЦРУ было образовано в сентябре 1947 г. и уже на следующий год продемонстрировало интерес к привлечению кинематографа к реализации своих задач, активно используя фильм «Ниночка» во время парламентских выборов в Италии [Shaw, 2007: 26]. Управление координации политики (Office of Policy Coordination), созданное в июне 1948 г., стало основным подразделением ЦРУ по борьбе за сердца и умы [Osgood, 2002: 90–91]. Оно существовало до 1952 г., когда в результате объединения с Управлением специальных операций было преобразовано в Директорат планирования. Учреждение в 1950 г. Конгресса за свободу культуры, объединившего художников, писателей, музыкантов в Европе и США с целью склонить интеллектуалов на свою сторону, стало одним из наиболее значимых результатов деятельности Управления в области культурной войны [Saunders, 1999]. Среди наиболее примечательных в контексте исследуемой в монографии темы операций разведки США в Европе – участие в экранизации произведений Дж. Оруэлла «Звероферма» и «1984», а также в организации их проката [Saunders, 1999].

Внимание к использованию кинематографа в холодной войне значительно усилилось после прихода в Белый дом Д. Эйзенхауэра в 1953 г. Это было связано с реорганизацией всей системы пропаганды, предпринятой администрацией республиканцев. Помимо создания ЮСИА для пропаганды за рубежом вместо Совета по психологической стратегии (Psychological Strategy Board) в 1953 г. появился Совет по координации операций (Operations Coordinating Board), который стал центром плани-

рования и осуществления психологической войны на протяжении обоих президентских сроков Д. Эйзенхауэра.

Наиболее яркой и влиятельной фигурой среди правительственных кураторов Голливуда был Ч. Джексон – специальный советник президента по вопросам психологической войны [Osgood, 2006: 16, 29–30, 46–47]; по оценке Ф. Сондерс, эта должность сделала его неофициальным министром пропаганды с практически неограниченными полномочиями [Saunders, 1999]. Ч. Джексон уделял значительное внимание роли Голливуда в холодной войне. В течение первого года работы на этом посту в 1953 г. ему удалось заручиться поддержкой ведущих магнатов киноиндустрии – таких, как У. Дисней, руководитель Американской ассоциации кинокомпаний Э. Джонсон, С. Скурас и Д. Ф. Занук из 20th Century Fox, Н. Шенк и Д. Шэри из MGM, Б. Балабан и С. Демилль из Paramount, Г. и Дж. Уорнеры из Warner Brothers, президенты кинокомпаний RKO, Universal Pictures, Columbia Pictures, Republic Д. Грейнджер, М. Рэкмейл, Г. Кон, Г. Йэтс, которые разделяли его видение роли кинематографа в «борьбе за сердца и умы» [Shaw, 2007: 108].

О том, какие именно методы контроля применялись в отношении кинопроизводства, можно судить по деятельности одного из сподвижников Ч. Джексона – агента ЦРУ К. Олсопа, который действовал под прикрытием на студии Paramount. Он не только составлял отчеты, в которых отмечал тех в Голливуде, кто, по его мнению, находится под влиянием коммунистической идеологии, но и контролировал содержание фильмов, стараясь препятствовать появлению сюжетов, которые бы нанесли ущерб имиджу США. Так, в одном из донесений он акцентировал внимание на проблеме стереотипного восприятия темнокожих в Голливуде. «Под заголовком “Негры в картинах” Олсоп сообщил, что он добился договоренности с несколькими режиссерами по подбору актеров для включения в картины “хорошо одетых негров как части американского общества”» [Saunders, 1999].

Эти примеры, по оценке Ф. Сондерс, показывают, насколько далеко ко ЦРУ могло проникнуть в киноиндустрию, несмотря на уверения в отсутствии каких-либо стремлений действовать подобным образом [Saunders, 1999].

* * * * *

Специфика холодной войны, в которой важнейшую роль играла «борьба за сердца и умы», требовала создания системы всеобъемлющего и многоуровневого контроля за производством, распространением и потреблением культурной продукции, прежде всего, за-

трагивающей вопросы идеологического противостояния и способы репрезентаций «своих» и «чужих». Система контроля за кинематографом выступала одним из факторов, задающих рамки создания и интерпретации кинообразов «врага номер один» для акторов символической политики.

И в СССР, и в США эту систему формировали сходные элементы, в числе которых мы отметили, *во-первых*, совокупность норм (документы кинополитики и постановления высших партийных органов в СССР, Кодекс Хейса и закон Смита–Мундта в США и др.). *Во-вторых*, это санкции, позитивные и негативные, которые были связаны с материальным вознаграждением, престижем, свободой (от присуждения премий, наград, званий, поездок на кинофестивали и карьерного роста до отрицательных рецензий, лишения возможности принимать участие в создании фильмов и тюремного заключения). *В-третьих*, это система акторов, государственных и негосударственных. В ее состав входили, прежде всего, непосредственно органы госуправления, включая профильные министерства и ведомства (Министерство кинематографии СССР (1946–1953), Госкино (с 1963), Бюро по делам образования и культуры США и другие профильные структуры Государственного департамента), правоохранительные органы, госбезопасность, разведывательные структуры (МГБ, КГБ, ФБР, ЦРУ), органы государственной цензуры (Главлит), Государственный комитет СССР по телевидению и радиовещанию, соответствующие Отделы ЦК ВКП(б)–КПСС, военно-политическая и партийная цензура органов государственной безопасности, репрессивные структуры (суд, Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности), органы внутривластного контроля, идеологические структуры (Агитпроп, Идеологические комиссии ЦК КПСС).

Поскольку специфической чертой символической политики холодной войны был ее глобальный характер, то исключительную важность приобретала культурная дипломатия, в которой заметное место занимала кинопродукция. В связи с этим создавались структуры для продвижения произведений культуры, пропагандирующих собственный образ жизни (ВОКС, ЮСИА, Государственный комитет по культурным связям с зарубежными странами при Совете Министров СССР, Конференция славянского киноискусства, Конгресс за свободу культуры), и проводились кампании, предназначенные не только для внутренней, но и для внешней аудитории (кампания по борьбе с «безродным космополитизмом», «крестовый поход за свободу», «кампания правды», «воинственная свобода» и др.). Вместе с тем во второй половине 1950-х гг., особенно после подписания соглашения Лэйси–Зарубина, развивалось и культурное

сотрудничество, в том числе в сфере киноискусства, что оказывало влияние и на кинематографические репрезентации «своих» и «чужих» как в СССР, так и в США [Seifert, 2014].

Кроме того, в обеих странах сформировалась система негосударственных акторов контроля за кинематографом. Среди них были профессиональные организации кинематографистов (Союз кинематографистов СССР, Американская ассоциация кинокомпаний, Киноальянс за сохранение американских идеалов) и общественные организации, которые осуществляли надзор за кинематографом (Национальный легион благочестия / приличия). Кинообразы «врага номер один» контролировались такими общественными организациями, вовлеченными в холодную войну, как ВЛКСМ, «Осоавиахим» / ДОСААФ, «Американский легион», «Рыцари Колумба», «Дочери Американской революции», «Маленькие женщины США» и др.

Систему общественного контроля дополняли и акторы-индивиды: советские и американские граждане также принимали участие в кинематографической холодной войне в таких ее формах, как, например, «письма трудящихся» в редакции газет, их жалобы в правоохранительные органы или общественные организации, посещение ими кинотеатров. Наконец, необходимо принимать во внимание и самоцензуру как элемент контроля.

Так можно представить систему контроля за кинематографом в период холодной войны, которая выступала значимым фактором символической политики, оказывая влияние в том числе на производство образов «врага номер один». Элементы этой системы, дополняя друг друга, были взаимосвязаны и взаимообусловлены. В обеих странах проявлялась конвергенция общественного контроля («снизу») и государственного («сверху»). Даже в США институциональный диалог приобретал форму симбиотического взаимодействия, при котором различия между государственными ведомствами и формально независимыми фигурами порой становились лишь номинальными.

В целом очевидно, в СССР и в США существовала во многом сходная организация контроля. Что касается различий, то они связаны, прежде всего, с возможностями противодействия этому контролю, его масштабами и формами. В СССР вероятность подобного сопротивления без негативных санкций со стороны государства была минимальной, если не невозможной, в силу политической системы, предусматривавшей публичность частной жизни, принудительный идейно-мировоззренческий «экзгибиционизм», ритуалы критики и самокритики на партийных, профсоюзных и иных собраниях. Иллюстрациями для этого выступают

как реальные случаи «проработок» представителей творческой интеллигенции, так и их кинематографические репрезентации.

В США политический режим, допускавший значительную степень самостоятельности (СМИ, частных структур и индивидов) и локально-региональную автономию (традиции и правовое пространство штатов), обуславливал противостояние «правительственных друзей» в Голливуде и независимых кинодеятелей. Даже картины, вызвавшие недовольство сильных мира сего, могли попасть на экраны и иметь успех. Например, К. Олсоп, агент ЦРУ в Голливуде, пообещал предотвратить съемки фильма «Гигант» (*Giant*, реж. Дж. Стивенс, 1956) в компании *Paramount*, поскольку в его сценарии затрагивались острые вопросы взаимоотношений англотехасцев и мексиканцев. Это ему удалось, но лишь частично – в итоге фильм был снят компанией *Warner Brothers* и при этом номинирован на «Оскар» [Saunders, 1999]. Другой пример – поскольку в «Одной минуте до нуля» (*One minute to Zero*, реж. Т. Гарнетт, 1952) была сцена расстрела корейских беженцев дружественным огнем американской артиллерии, то Пентагон дистанцировался от фильма. Это, однако, не помешало ленте выйти на экраны [Suid, 2002: 137–138]. Фильм «Русские идут! Русские идут!», несмотря на упомянутое выше противодействие властей, был более чем успешен. Успех фильма и у зрителей (почти 22 млн долларов в прокате против затраченных на производство 4 млн), и у кинематографического сообщества (четыре номинации на «Оскар» в 1967 г.) позволяет предположить, что он отражал настроения по крайней мере части американского общества второй половины 1960-х [Рябов, 2021а: 285].

Вместе с тем нельзя и переоценивать степень творческой свободы кинематографистов США (особенно в период маккартизма). Возможно, это не выглядело так карикатурно, как это пыталась представить советская кинематография во «Встрече на Эльбе», в которой сотрудница спецслужб мисс Коллинз устраивает публичный выговор майору Хиллу, угрожая, что его дружба с «этими русскими» не пройдет бесследно и по возвращении на родину из него «сделают настоящего американца». Тем не менее и в США Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности выступала своеобразным аналогом и судов чести, и Комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б) в СССР, поскольку ее деятельность также приобрела надконституционный характер. При внешней благопристойности американского правосудия, постоянно апеллирующего к демократии и незыблемости Конституции, «охота на ведьм» приобрела значительные масштабы и имела серьезные последствия. В ходе расследования применялись те же методы политического контроля, что и в СССР: психополитические «проработки», предварительные допросы

с пристрастием, давление с целью получить признательные показания, заверения в сохранении доброго имени, безопасности семьи и близких только в случае, если свидетель поможет пополнить картотеку подозреваемых. Все это не могло не иметь последствий; так, в мае 1952 г. известный актер Д. Гарфилд скончался в возрасте 39 лет, что стало следствием тяжелейшего стресса, вызванного попаданием в черный список Голливуда, давления со стороны Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности¹.

Наконец, необходимо подчеркнуть, что, хотя в СССР была относительная предсказуемость реактивности объектов воздействия пропаганды на поступающие «вызовы», не предполагающую выхода за пределы установленного дискурсивного контекста (что было обусловлено консерватизмом партийно-политической «опеки» над медиапространством), кинопропаганда не приобретала только формально-монологичный характер. Знакомство с зарубежным кинематографом, культурой Запада, послевоенные демократические ожидания, которые испытывало советское общество, стимулировали формирование специфического имунитета к восприятию медиатекстов и другой информации².

¹ Аналогичные примеры, разумеется, можно привести и из истории советского кинематографа — уход из жизни мэтра советской кинематографии С. Эйзенштейна, скончавшегося в 1948 г. от сердечного приступа, вполне вероятно, ускорили психополитические манипуляции сталинского руководства.

² «Атмосфера холодной войны, — отмечала Е. Зубкова, — <...> способствовала распространению в советском обществе самых разных слухов и предположений, которые ничего общего не имели с официальными заявлениями властей. Общественное мнение этого периода складывалось как на основе информации, поступавшей по каналам официальной пропаганды, так и в результате переработки слухов, циркулировавших в народе» [Зубкова, 1999: 221].

ГЛАВА 5

Кинематографические приемы конструирования врага

ФИЛЬМЫ холодной войны очень разнообразны — как по содержанию, так и по стилистическим и языковым элементам. Однако они в большинстве своем используют схожие механизмы взаимодействия со зрителем. Именно поэтому аналитика кинематографических приемов создания образа врага может быть осуществлена сквозь призму зрительского опыта. Задача не проанализировать зрительскую рецепцию того или иного фильма в конкретный исторический момент, но выявить аффективные кинематографические механизмы, позволяющие зрителю не просто осознать что-то как враждебное, но и поверить в то, что враждебное действительно таково — поверить эмоционально, аффективно. Таким образом, главная цель аналитики киноприемов — проследить, как кино справляется с задачей превращения обычного в противоестественное, знакомого — в чужое, нейтрального — во враждебное.

Образ «врага номер один», создаваемый советской и американской кинематографиями, апеллировал к самым разным зрительским переживаниям. Маркировка чего-то как «вражеского» была связана в том числе со страхом, смехом (результатом комического занижения или иронии), отвращением, моральным негодованием, уверенностью в неправоте и несправедливости одной стороны и безусловной правоте другой. Особая роль при создании образа врага отводится страху; именно ощущение опасности обеспечивает политическую мобилизацию и стремление как можно скорее идентифицировать объект страха и нейтрализовать его. Кинематографические механизмы порождения страха, описанные в данной главе, не являются единственно возможными, однако представляют собой яркий пример того, как именно создавался и «работал» страх зрителя в кинематографии холодной войны.

Возникновение страха в значительной степени обусловлено репрезентацией врага как потенциальной угрозы — но этот страх нередко может и должен быть преодолен. В частности, страх может преодолеваться

через комическое занижение, или победу протагонистов, или даже через сам факт обозначения страшного объекта. В данной главе мы предлагаем читателю сосредоточиться именно на аффекте страха, не настаивая на том, что враг во всех ситуациях страшен. Скорее, эта итерация образа врага позволяет продемонстрировать, как кинематограф работает с дискурсивным полем, вызывая подлинный аффект.

Аналитика кинематографических приемов создания образа врага сквозь призму киноопыта требует хотя бы краткого обращения к понятиям страшного и жуткого. Затем мы рассмотрим жанровые конвенции: как враги проявляются в триллерах, хоррорах, детективных и шпионских фильмах, научной фантастике, комедиях (не забывая, конечно, о том, что жанровые границы весьма и весьма условны). Далее обратимся к нарративным структурам: как и когда возникает саспенс, какие персонажи становятся символическими врагами, какие внутрифильмические повествовательные приемы работают на создание образа врага. И наконец, опишем визуальные стратегии, позволяющие превратить изображение в кадре в страшное.

Страх в период холодной войны

В 1933 г. Ф. Рузвельт в своей инаугурационной речи произнес ставшую знаменитой и в некоторой степени пророческой фразу: «Единственное, чего нам стоит бояться, — это самого страха». Страх представляется тотальным аффектом, универсальным основанием функционирования политических и государственных институтов и дискурса власти вообще. Вспомним М. Фуко: «...страх страха: одно из условий функционирования государственной безопасности» [Фуко, 2006: 53]. Рассматривая эволюцию страха как социально-политического явления, Р. Мэй указывает на то, что в середине XX в. — после Второй мировой войны — нарастает страх «несистематизированный», связанный не столько с конкретным объектом, сколько с самим фактом грядущих изменений и трансформации [Мау, 1977]. Уточняя этот момент, исследователи страха нередко обращаются к идеям американского ученого Р. Дж. Лифтона [Салец, 2014; Мау, 1977], который описывает данное состояние беспокойства как «производимое самим разнообразием возможностей» [Lifton, 1976: 141] и связывает его с формированием нового типа личности. Этот новый тип личности получает название «протейского я» (Protean Self), и его характерной чертой оказывается постоянная смена идентичности и, как следствие, «еще большее отсутствие безопасности в отношении своих социальных ролей» [Салец, 2014: 30]. Атомные взрывы в Хиросиме и На-

гасаки возвращают миру рудиментарный страх перед неизвестностью, сопоставимый со страхом неожиданной, не поддающейся рациональному объяснению смерти; при этом страх атомной угрозы оказывается деперсонифицированным [Мау, 1977]. Более того, страх перед другой державой в условиях холодной войны можно соотнести со страхом перед паразитом, «который может вселиться в социальное тело», или с бактерией, которая проникает в поры общества [Салецл, 2014: 31].

При этом стоит отметить, что идеология послевоенных лет в СССР окрашена в оптимистические тона: «Надежда на лучшее и питаемый ею оптимизм задавали ударный ритм началу послевоенной жизни, создавая особую – послепобедную – общественную атмосферу» [Зубкова, 1999: 49]. Победа в Великой Отечественной войне указывала в том числе и на правильность выбранного Советским Союзом пути [Добренко, Т. 1, 2020]; в публичном дискурсе подчеркивалась идея борьбы за мир и ведущая роль СССР в этой борьбе. Все это указывало на то, что крах империализма неизбежен; а значит, страх перед американским врагом существовал, как правило, уже преодоленным. Что бы ни случилось, зритель знал: дело советского героя правое, и даже если герой погибнет, дело его победит. Страх, связанный с внешнеполитической угрозой, в СССР ощущался как, прежде всего, страх новой войны. «Чтобы психология “окруженной крепости” вновь, как в предвоенные годы, заработала и формировала соответствующее общественное мнение и поведение, обстановка холодной войны подходила как нельзя лучше. Общественное мнение было уже соответствующим образом подготовлено к восприятию военной угрозы, поэтому реакция населения на какой-либо сигнал о военной опасности прогнозировалась достаточно легко» [Зубкова, 1999: 128].

Во время Второй мировой войны и какое-то время после сохранялся страх физического насилия, связанный с ранениями, физической болью и смертью. В этом смысле страх сопрягался с конкретным источником угрозы, персонифицированным в фигуре солдата-врага. Но постепенно человечество начинает иметь дело с ощущением «вообще небезопасности»; оно попадает в пространство, где источник угрозы неизвестен. Различая страх и боязнь, Р. Салецл связывает последнюю с некоторой объектностью: «Боязнь, таким образом, относится к артикулируемому, к тому, что позволяет нам сказать, например, “я боюсь темноты”» [Салецл 2014: 45]. Страх же, напротив, объекта не имеет и потому оказывается куда более дискомфортным, чем боязнь. Речь постоянно идет об утрате стабильности, о наступившей невозможности закрепления значения, о всё увеличивающемся зоре

между реальностью и тем, как она существует в поле репрезентации. Поиск врага и маркировка объектов, идей, идеологий как «чужеродных» в поле пропаганды оказываются своеобразным механизмом компенсации, якобы нивелирующим беспокойство. На деле же мы сталкиваемся с подменой реальных элементов символическими, с превращением истории в мифологию — другими словами, с тем, что американский историк Р. Хофштадгер называл «параноидальным стилем в политике». Это ситуация, в которой заговор против установленного порядка жизни мыслится как огромный и тотальный, и при этом именно он оказывается движущей исторической силой. Сама история, цепь событий представляется как «заговор, приводимый в движение демоническими силами почти сверхъестественной мощи» [Hofstadter, 1964: 29]. Решающие события становятся следствием чьей-то злой воли — воли вражеской: «Враг... фабрикует механизм истории или изменяет ее нормальное течение в соответствии со своим злым умыслом. Он создает кризисы, начинает финансовые неурядицы, становится причиной депрессий, производит катастрофы и затем наслаждается и извлекает прибыль из им же созданных напастей и невзгод» [Hofstadter, 1964: 32]. Таков враг времен холодной войны по обе стороны «железного занавеса»¹, конструируемый в рамках параноидального политического стиля. Указание на этого врага проблематично, поскольку параноидальный стиль «содержит в себе своеобразное смещение в воображении, происходящее всегда в критический момент изложения событий» [Hofstadter, 1964: 37]. Страх перед «чужими» оборачивается паранойей, психозом, а образ врага теряет верифицируемые коннотации, превращаясь в образ тотального, демонического, экзистенциального зла, жаждущего подорвать существовавший (когда-то) порядок вещей, лишить мир внятной формы, превратить здоровое в больное, противоестественное, нечеловеческое. Конкретные послевоенные страхи — перед империалистическим или коммунистическим вторжением, перед атомной угрозой, перед засильем буржуазных ценностей, перед деспотизмом и тоталитаризмом — имеют под собой одну общую основу; назовем этот общий неочевидный страх «страхом бесформенного». Именно поэтому, возможно, фильмы эпохи холодной войны до сих пор способны напугать, преодолевая очевидность манипулятивной пропагандистской риторики.

¹ Р. Хофштадгер, кстати, специально отмечает, что параноидальный стиль — явление интернациональное; при этом оно характерно не только для Новейшего времени.

Жанровая конвенция как способ конструирования аффекта страха

Конструирование образа врага в кинематографе холодной войны начиналось еще до того, как зритель входил в кинотеатр. Человеку стоило только посмотреть на афишу шедшего в прокате фильма или прочитать о его принадлежности определенному жанру — и можно было уже здесь встретиться с фигурой чужака. Жанровая конвенция — первый и самый крупный механизм создания образа врага, который нам предстоит рассмотреть.

Чаще всего киножанр определяют как «контракт со зрителем» [Schatz, 1981: 16; Warshaw, 1992: 463–465], то есть жанр понимается как особого рода соответствие зрительских ожиданий интенциям создателей фильма. В основе такого соответствия — заранее предопределенные нарративные конвенции, четкая персонажная структура, набор повторяющихся визуальных, пространственных, звуковых мотивов, ожидаемые аффекты. Механизм производства зрительского удовольствия в жанровом кино во многом связан с моментом узнавания: зрители маркируют различные фильмические элементы как знакомые. Это позволяет им не концентрироваться на формальных паттернах и общей структуре сюжета, а улавливать детали; в этом взаимодействии заранее известной формы и всякий раз разного содержания лежит способность жанрового кино быть выразителем культурных и социальных тревог, чаяний, настроений [Braudy, 1992: 447–452]. Кроме того, жанры чаще всего понимаются как исторические конструкты, сложившиеся в определенную эпоху; именно поэтому они обладают тематической и стилистической общностью, а также отражают специфику идеологических механизмов и дискурсивных практик, характерных для того или иного времени [Neale, 1990; Wood, 1992]. Таким образом, жанровая конвенция как инструмент создания образа врага связана, прежде всего, с отношениями, которые возникают между формальными и содержательными элементами фильма, со структурными чертами (такowymi являются в числе прочих повторяющиеся визуальные и повествовательные мотивы и паттерны, соотношение времени и пространства, распределение функций действия и противодействия между персонажами), иконографией. Коль скоро речь идет об образе врага, особо важным элементом жанровой конвенции для нас будет персонаж. Его стабильность и статика во многом предопределяют способность жанрового кино действительно быть чем-то помимо массового развлечения: «Жанровый персонаж психологически статичен: он или она являются физическим воплощением отно-

шения, стиля, взгляда на мир, предопределенной и принципиально неизменной культурной установки» [Schatz, 1981: 26].

Стоит отметить, что жанровая конвенция не обязательно относится ко всему фильму целиком, равно как и один фильм не всегда представляет собой только один «чистый» жанр без примесей. Тем не менее наличие черт конкретных жанров провоцирует конкретные зрительские ожидания, формируя предзаданные в рамках жанровых конвенций аффекты, в том числе страх. Итак, о каких жанрах мы обычно говорим, когда имеем в виду кинематограф холодной войны, и какие ожидания оказываются включены в «жанровый контракт со зрителем»?

Т. Шоу и Д. Янгблад отмечают, что, несмотря на тематическое сходство фильмов, особенно заметное в начале холодной войны (конец 1940-х – начало 1950-х гг. – собственно, это тот период, когда и в СССР, и в США складываются канонические элементы кинематографа холодной войны), Голливуд был весьма разносторонен в репрезентации страха перед коммунистической диверсией, эксплуатируя эту и другие темы в самых разных жанрах [Shaw, Youngblood, 2010: 23]. Стремление к жанровому разнообразию сохраняется и дальше – едва ли возможно назвать основной жанр, в котором снимались фильмы холодной войны, особенно учитывая нестабильность границ киножанра вообще. И все же можно зафиксировать преобладание определенных жанровых элементов в фильмах, напрямую или косвенно связанных с проблематикой советско-американских отношений. В большинстве своем образ врага оказывался «упакован» в триллеры, шпионские и детективные фильмы. Приведем несколько примеров: «Железный занавес» (The Iron Curtain, реж. У. А. Уэллман, 1948), «Происшествие на Саут-стрит» (Pickup on South Street, реж. С. Фуллер, 1953), «Целуй меня насмерть» (Kiss Me Deadly, реж. Р. Олдрич, 1955), «На север через северо-запад» (North by Northwest, реж. А. Хичкок, 1959), «Маньчжурский кандидат». Отдельного упоминания заслуживают хорроры и фантастика, которые не обязательно были напрямую связаны с тематикой холодной войны, зато имплицитно – в образах монстров, вирусов, техногенных мутаций – выражали характерные для этого периода страхи, неотделимые от политического контекста. Среди таких фильмов, например, «Нечто» (The Thing from Another World, реж. К. Найби, 1951), «Вторжение похитителей тел», «Муха» (The Fly, реж. К. Нойман, 1958), «Тинглер» (The Tingler, реж. У. Касл, 1959).

В случае СССР жанровая специфика сводилась, прежде всего, к росту элементов шпионского фильма и детектива [The Red Screen..., 1992; Колесникова, 2015]. Существование заговора, диверсии, присутствие шпионов, разведчиков, любых других переметнувшихся из одного лагеря

в другой героев — вот что стало общим элементом для значительного количества картин, маркированных как «драма» или «военный фильм». Среди таких лент — «Встреча на Эльбе» и «Суд чести», «Заговор обреченных» и «Секретная миссия», «Серебристая пыль» и «Застава в горах», «Над Тиссой» и «713-й просит посадку».

Конвенция шпионского фильма в значительной степени связана с нарративом и нередко включает в классическую структуру «завязка — кульминация — развязка» так называемую «ложную завязку». Через 15–20 минут просмотра окажется, что герои вовсе не те, за кого себя выдают, да и фильм вовсе не о том, о чем могло показаться сначала. Именно так начинается, например, «На север через северо-запад» А. Хичкока, для которого «ложная завязка» была одним из излюбленных приемов. Так зритель сразу оказывается в ситуации амбивалентности, «двойной реальности», которую ему нужно разгадать, постепенно определяя (или, если диспозиция известна с самого начала, — просто удерживая в голове), где на самом деле — «свои», а где — «чужие». Шпионский фильм имеет довольно характерную персонажную структуру, в которой есть враг, выдающий себя за «своего», и честный «свой», стремящийся вывести «чужого» на чистую воду. На материале советского кино, например, А. Колесникова предлагает следующую иерархию образов врага: «*Враг № 1* (это внешний враг, как правило, руководитель одной из западных разведок, иностранный разведчик, дипломатический работник или иностранный журналист); *пособник внешнего врага 1-го плана* (гражданин СССР с темным прошлым, бывший спекулянт или военный преступник, сотрудник бригады СС) и *пособник внешнего врага 2-го плана* (это также гражданин СССР, как правило, представитель золотой молодежи, успевший «влезть» в темные дела: в валютные махинации, азартные игры, спекуляцию предметами старины и др.)» [Колесникова, 2015].

Очевидно, что образ врага будет подтверждаться во многом через риторические фигуры: речевые обороты, монтажное сопоставление с однозначным злом — фашизмом, противопоставление протагониста и антагониста. Но это все рефлексивные приемы, в которых так легко распознать пропаганду; а как заставить зрителя по-настоящему поверить, что враг опасен? Как заставить эмоционально включиться в фильм? Конвенция шпионского фильма нередко предполагает, что корнем зла окажется тот, кого зритель подразумевает меньше всего, — и этот жанровый ход тоже известен с самого начала. Присутствие врага маркировано самой структурой жанра: рано или поздно мы узнаем, что под маской ученого скрывается разведчик («Суд чести»), а эксцентричная мама американского военного на самом деле в сговоре

с коммунистами («Маньчжурский кандидат»). Шпионский фильм затевает игру, исход которой часто известен всем играющим. История в каком-то смысле всегда уже рассказана; пока зритель в напряжении ждет подтверждения своей догадки (фильмическое время в таких случаях обычно замедляется, оттягивая момент ответа), он имеет возможность пережить это ожидание как аффект. Одним из ключевых механизмов шпионского фильма является саспенс. Нарастивая саспенс, шпионский фильм заставляет зрителя каждый раз проверять свои предположения относительно дальнейших событий и не просто вовлекаться в разгадывание загадки (как это обычно происходит в самом простом детективе), но и проживать собственное напряжение в ожидании этой разгадки.

С хоррором все не так очевидно. Зачастую располагаясь в поле вымысла и фантастического, хоррор редко напрямую отсылает к актуальным политическим событиям. Тем не менее в теории кино широко распространено понимание хоррора как зеркала социальных страхов. Еще в 1947 г. З. Кракауэр, кинотеоретик и социолог, близкий мыслителям Франкфуртской школы, оглядываясь на немецкий экспрессионизм 1920-х гг., предложил рассматривать страшные фильмы как отражение социально-политических настроений общества, а галерею кинематографических злодеев (безумных ученых, маньяков-убийц, вампиров) – как отсылку к фигуре тирана, через страх подчиняющегося себе неспособные к противостоянию, безвольные людские массы [Кракауэр, 1977]. Американский хоррор, складывающийся в 1930-х, выводит на авансцену следующую версию злодея – монстра. Именно с эволюцией образа монстра, будь то вампир или инопланетянин, исследователи связывают социально-политическое измерение хоррора и формирование образа врага в 1950-х [Wood, 1979; Hendershot, 2001]. Еще один жанровый канон этого же десятилетия, связанный с конструированием вражеского и чужеродного, отсылает к страху дегуманизации, часто сопряженной с потерей духа, внутреннего содержания: «Большинство картин этого рода связаны с идеей вторжения зла извне, но на сей раз это зло не вступает в открытый поединок, оно в буквальном смысле постепенно проникает под кожу и убивает душу человека, оставляя нетронутым и деспособным тело» [Комм, 2012: 57].

Монстр оказывается фигурой, воплощающей в себе все то, что буржуазное общество вытеснило, «репрессировало», маркировало как неприемлемое (в числе такового, кстати, оказывается пролетариат, а также альтернативные идеологии и политические системы, в особенности марксизм). Именно поэтому образ монстра может стать ключом к раскрытию тех элементов, которые в коллективных представлениях и страхах мыслятся как

угроза стабильному и спокойному существованию [Wood, 1979]. С. Хендершот, автор нескольких монографий и статей о хоррорах и фильмах категории «Б» эпохи холодной войны, предлагает рассматривать вампиров в фильмах «Возвращение Дракулы» (The Return of Dracula, реж. П. Лэндрес, 1958) и «Проклятие мертвецов» (Curse of the Undead, реж. Э. Дейн, 1959) как персонажей, воплощающих в себе образы коммунистов. Почему это оказывается возможным? В американском хорроре 1950-х, по мнению исследовательницы, образ вампира лишается эротических коннотаций, сопутствующих ему еще с эпохи романтизма и прослеживающихся в фильмах 1930-х гг. (достаточно вспомнить обворожительного Дракулу в исполнении Б. Лугоши, вызывавшего стойкую симпатию в фильме «Дракула» (Dracula, реж. Т. Броунинг, 1931). Теперь вампиры представлены отвратительными, пугающими и мерзкими; в рамках сюжета их персонажи сталкиваются с благонаправленными героями, пропагандирующими традиционные американские ценности, религиозность, привычный для Америки образ жизни. Наконец, вампиры могут становиться таковыми в результате техногенных катастроф (вот и страх ядерной угрозы!) или болезни, потенциально могущей перерасти в эпидемию [Hendershot, 2001: 43–55].

Последнее замечание возвращает нас к идее деперсонализации образа врага, к использованию метафор в репрезентации страха перед «красной угрозой». Так, в хоррорах 1950-х гг. на место более привычного монстра вроде Дракулы или Франкенштейна приходят питающиеся кровью зерна («Нечто»), гигантские муравьи («Они!») или растения, из которых вырастают человекоподобные мутанты («Вторжение похитителей тел»).

Эти фильмы отражают сразу несколько страхов. *Во-первых*, это страх перед ядерной угрозой: в фильме «Нечто» взрыв на полярной станции срабатывает как нарративный триггер, запускающий череду ужасных событий (важно, что не сам взрыв производит ужасного мутанта; взрыв только делает его заметным — это лишний раз указывает на деперсонализацию образа врага). *Во-вторых*, это страх перед вторжением вытесненного, неприемлемого, чуждого: эта проблематика заявлена уже в названии фильма Д. Сигела. Р. Вуд, кстати, напрямую связывает страх вторжения с опасением коммунистической диверсии: именно такая по своему характеру деятельность муравьев в фильме «Они!» [Wood, 1979: 19]. Враг здесь опосредован фантастическим, он метафоричен — но тем сильнее такой враг пугает, не будучи соотнесенным ни с каким конкретным элементом эмпирической реальности. Вытесняя параноидальные страхи, ставшие следствием параноидального стиля в политике, на территорию вымысла, хоррор возвращает зрителю трансформированный и опосредованный фантазией образ врага, но не отдаляет

его, а, напротив, наделяет еще большей аффективностью (здесь можно вспомнить знаменитый «Тинглер», во время проката которого за креслами зрителей размещались специальные устройства, в определенный момент начинавшие вибрировать, как если бы по креслам кинотеатра ползли насекомые), а значит — достоверностью.

Таким образом, уже сами жанровые конвенции триллера, детектива, шпионского фильма, хоррора функционируют как инструменты создания образа врага. Выбирая фильм по жанровому маркеру или по афише, зритель изначально сталкивается со страхом как подразумеваемым означаемым. Аффект страха всегда уже включен в условия жанрового контракта, которым определены не только механизмы взаимодействия персонажей, распределение морально-этических качеств внутри персонажной структуры, но и — что гораздо важнее — система зрительских ожиданий. При этом страх не обязательно будет маркирован присутствием конкретного, опознаваемого врага: этот образ может быть метафорическим.

Нарративные стратегии для «страшных историй»

Подобно жанровой конвенции, охватывающей строение всего фильма, внутри кинематографического нарратива содержатся независимые от жанровой специфики механизмы, которые тоже работают на создание образа врага. Нарративные стратегии, рассмотренные ниже, апеллируют к зрительским аффектам разными способами, но в конечном итоге достигают одной и той же цели: делегируя зрителю опыт переживания, они маркируют пространства, события, персонажей как пугающие, опасные и в конечном итоге враждебные. Первый нарративный ход связан с репрезентацией страха персонажа; второй — с встраиванием в нарратив сновидений-кошмаров; и наконец, третий — с эффектом саспенса.

Собственно, самый простой способ маркировать что-то как враждебное — назвать его таковым. «Именованье» врагом может осуществляться не только в структуре речи, но и в визуальном поле, и самый простой ход здесь — это репрезентация реакции персонажа. Искаженные гримасами ужаса лица героев в картинах «Вторжение похитителей тел», «Маньчжурский кандидат», «Последний дюйм», «Красный кошмар», «Целуй меня насмерть» представляют собой первичную точку появления страха в фильмическом пространстве (рис. 16).

Этот аффект задан самыми простыми кинематографическими механизмами: мимикой актеров и крупным планом. Наррация в этом случае работает на уровне сопоставления смыслов слов, проговариваемых



Рис. 16. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»

в речи персонажей (и истории в целом), и смыслов кадров с крупными планами испуганных лиц. Камера здесь выполняет функцию метаязыка: «Камера показывает, что происходит, — она рассказывает правду, с которой мы можем сопоставить проговариваемую речь» [MacCabe, 1974: 10]. Сам факт визуализации страха гарантирует достоверность высказывания «этот человек — враг». Кинематографическая наррация разворачивается внутри отношений между тем, что говорится, и тем, что показывается, и последнему явно отдается приоритет в вопросе «правдивости» истории. Конструирование образа врага здесь происходит за счет механизма первичной идентификации, описанного К. Метцем:

«Речь... идет... о предварительной идентификации (зрителя) смотрящей (невидимой) инстанцией, которая и есть фильм, существующий в качестве дискурса (здесь К. Метц опирается на различие между дискурсом и историей, проводимое Э. Бенвенистом. — *Прим. авт.*), в качестве инстанции, которая *двигает вперед* историю и позволяет следить за ней. И если традиционный фильм тяготеет к тому, чтобы уничтожить все знаки субъекта высказывания, то лишь для того, чтобы у зрителя создавалось впечатление, что он сам является этим субъектом, но субъектом пустым и отсутствующим, представляющим собой чистую способность видеть (все содержание располагается со стороны «видимого»): важно в действительности то, что «застигнутое» зрелище оказывается равным образом неожиданным, что оно имеет черты внешней реальности» [Метц, 2010: 121].

К. Метц говорит о том, что в нарративном кино зрителю всегда достается позиция вуайера, будто в замочную скважину подглядывающего

за теми, кто его — зрителя — не видит. С одной стороны, эта точка обеспечивает зрителю возможность воспринимать происходящие на экране события как реальные, а с другой — такой способ взаимодействия зрителя и фильма позволяет кино имплицитно содержать в себе идеологические смыслы, критическая дистанция по отношению к которым в опыте просмотра оказывается невозможна. Мимикрируя под историю, которая рассказывает сама себя языком камеры, фильм запускает режим доверия: показанному — верить. Место уайера, с одной стороны, обеспечивает зрителю безопасную дистанцию, а с другой — заставляет убедиться в том, что угроза (например, в случае с фильмом Р. Олдрича «Целуй меня насмерть» — угроза атомного взрыва) принадлежит пространству реальности, а не вымысла.

Итак, искаженные страхом лица персонажей — оптически зафиксированные аффективные реакции на столкновение с действительностью — позволяют зрителю опознать врага на рефлексивном уровне, на уровне понимания. Это страх, который пока еще не принадлежит зрителю, но обуславливает, делает возможной «передачу» ему этого аффекта в дальнейшем.

Второй нарративный механизм, участвующий в конструировании образа врага, связан с инкорпорацией в повествование «вставных сюжетов»; такими могут быть воспоминания (флешбэки), чужие истории, сновидения. В нарративном кино холодной войны такие эпизоды выполняют функцию, сходную с функцией указания жанра. Например, сновидения (в большинстве своем речь идет о кошмарах) представляют собой инвариант «жанрового контракта», способы их предъявления в фильмах формируют зрительские ожидания и предопределяют аффекты — в частности, аффект страха.

Фильм «Красный кошмар» открывается жутковатым видом города за железной проволокой; появившийся на экране рассказчик объясняет: таков страшный тоталитарный мир по ту сторону «железного занавеса» (см. рис. 21). «А теперь, — взывает рассказчик, — посмотрим на американский городок». Вот тут-то и начинается, собственно, фильм: идут титры, а затем мы встречаемся с типичной американской семьей. Главный герой Джерри Donovan возвращается домой, ужинает с женой, дочерью и ее бойфрендом, прогуливает родительское собрание ради боулинга и собирается пропустить военную подготовку. Жена недовольна; вдобавок дочь заявляет, что собирается замуж. Ничего необычного: традиционный нарративный фильм, быть может — мелодрама, комедия положений или семейная драма. Взволнованный Джерри ложится спать, и... на наших экранах вновь появляется рассказчик, заявляющий, что сейчас

Джерри увидит кошмар. Эта вставка в буквальном смысле переключает жанровую конвенцию — как если бы на экране появлялся титр «А теперь вы смотрите хоррор». Вдобавок вслед за прямым указанием «жанра» — кошмар — на экране появляется один из традиционных маркеров перехода из пространства эмпирической реальности в пространство сна: кадр лишается фокуса, очертания предметов расплываются, нарушаются пропорции, искажается пространство — чтобы затем снова переосмыслиться в интеллигибельную картинку, теперь уже принадлежащую реальности психического, реальности сновидения.

Функцию условного указания на кошмар могут выполнять и другие кинематографические приемы. Помимо искажения пространства и пропорций предметов это могут быть крупные планы мимики персонажей (герой фильма «Маньчжурский кандидат» майор Марко, которого играет Ф. Синатра, мечется в поту на подушке); двойная экспозиция (двоится изображение приборной доски самолета — герою фильма «Последний дюйм» Бену снится сон); звук (зловещая музыка сопровождает оба сна Бена в «Последнем дюйме»).

Визуальные приемы, связанные с отказом от реалистической, то есть естественной, оптики видения, позволяют маркировать следующий эпизод как не принадлежащий пространству эмпирической реальности, а все происходящие в нем события — как противоестественные. Таким образом, все перечисленные выше кинематографические технологии — нарратив сновидения как внутрифильмический «жанровый контракт», визуальные и аудиальные приемы, маркирующие переход к пространству сна — конструируют образ врага в рамках традиционной бинарной оппозиции между естественным и неестественным, характерной для идеологической борьбы холодной войны [Sharp, 2000: 42].

И наконец, третья стратегия, участвующая в создании образа врага, — саспенс. Саспенс как нарративный прием тоже тесно связан со зрительскими ожиданиями, в частности, с той информацией, которой владеет зритель, на момент возникновения в фильме какого бы то ни было вопроса. Например, мы смотрим фильм «Маньчжурский кандидат». Ближе к концу мы уже знаем и о коммунистическом заговоре, и о том, что Рэймонд Шоу стал жертвой гипноза и теперь с легкостью исполняет жуткие приказы заговорщиков, и о том, что у него есть прекрасная возлюбленная. И вот Рэймонд получает задание убить ее отца; он берет пистолет и входит в ее дом; неужели он убьет девушку?!

Ссылаясь на В. Пудовкина и его теорию нарратива в кино, американский кинотеоретик Н. Кэрролл предлагает представить фильмический нарратив в виде серии вопросов, ответы на которые и будут представ-

лять собой развитие сюжета. Нередко нарративный вопрос, подготавливаемый предыдущими эпизодами фильма, подразумевает только два возможных варианта ответа, при этом они противоположны друг другу с точки зрения степени вероятности и соответствия злу или добру. Как только хороший исход представляется наименее вероятным, или же плохой исход представляется наиболее вероятным, возникает саспенс, обеспечивающий зрителю чувство тревожного, напряженного ожидания разрешения нарративного вопроса [Carroll, 1996]. На протяжении всего фильма Рэймонд еще ни разу не провалил задание «зомбировавших» его коммунистов. Значит, зритель почти уверен: сейчас прозвучит выстрел; почти — потому что (опять же, исходя из полученной ранее в фильме информации о деятельности майора Марко и любовной истории Рэймонда) зритель надеется, что этого не произойдет. Вот это «почти» и обеспечивает напряженное колебание — выстрелит или нет, переживаемое зрителем аффективно.

Саспенс складывается из ряда эпизодов, не обязательно смонтированных встык, но отсылающих друг к другу для формирования зрительских ожиданий. В отличие от двух других нарративных стратегий, напрямую связанных с созданием образа врага, саспенс скорее нацелен именно на зрительское переживание, и уверенно называть его технологией конструирования образа врага не стоит. Тем не менее именно этот механизм позволяет создать в пространстве фильма место для переживания, принадлежащего самому зрителю (и фильмы А. Хичкока в этом смысле — предельный случай). Собственный аффект становится гарантом достоверности происходящего на экране; я могу сомневаться в том, что мне говорят и прозревать идеологические конструкты в том, что мне показывают; но едва ли я буду сомневаться в собственном страхе. В конечном итоге саспенс (но и не только он) позволяет образу врага оставаться по-настоящему страшным — каким бы пропагандистским этот образ ни был.

Страшные объекты на экране

Разговор о кинематографических технологиях конструирования врага был бы неполным без обращения к конкретным визуальным образам, эксплуатирующим аффекты страха и смеха, и/или маркирующим пространство фантастического. Выше уже шла речь о некоторых оппозициях, базовых для идеологического противостояния холодной войны: это, прежде всего, «свой — чужой», а также «естественное — неестественное» [Sharp, 2000], «человеческое — техногенное», «здоровое — больное» [Hendershot, 2001]. Страх перед чужим, неестественным, нечеловеческим, техногенным

становится маркером присутствия врага и воплощается в конкретных предметах, фигурах и пространствах. Среди таковых помимо уже упомянутых монстров – крупные планы бомбы и изображения взрыва («Целуй меня насмерть», «Пригнись и накройся» (Duck and Cover), реж. Э. Риццо, 1952), а также вышедший уже в 1964 г. «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал беспокоиться и полюбил бомбу» (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, реж. С. Кубрик, 1964), искажение формы человеческого тела и пространства, репрезентация телесных повреждений и сцены насилия, сцены апроприации или разрушения культурных ценностей. В мультфильме «Миллионер» танцующие буржуа постепенно теряют облик людей, превращаясь в комичное подобие животных, с каждым кадром все более угловатых и все менее похожих на людей; экран краснеет, темнеет, и, наконец, над зрителем и получеловеческими существами нависают пугающие коробки небоскребов (рис. 17, 18).

В фильмах «Целуй меня насмерть» и «Вторжение похитителей тел» использование операторского приема «голландский угол», когда камера располагается под наклоном по отношению к линии горизонта, маркирует опасность и напряженность и предшествует страшным событиям (рис. 19).

Раны и увечья, сцены драк и избиений отсылают к страхам времен Второй мировой войны, связанным с угрозой физической боли и смерти. Наконец, в фильме «Красный кошмар» русские захватывают музей, а в картине «Встреча на Эльбе» мы видим разрушение памятников и расхищение экспонатов с целью продажи. Даже из этих примеров видно, что визуализация страшного объекта или сцены, как правило, связана с трансформацией привычных границ, искажением относительно нормального и естественного. Искажается не просто порядок мира, но сама оптика взгляда – и эта ситуация, подобно саспенсу, провоцирует подлинный зрительский страх, сопрягаемый с фигурой врага, заданной структурно (через жанр и нарратив).

Помимо страшных объектов кинематограф холодной войны сталкивает зрителя с угрожающим ему врагом напрямую: например, в картинах «Красный кошмар» и «Маньчжурский кандидат» пистолет направлен прямо на зрителя. Это знаменитый слом «четвертой стены» – кинематографический прием, напоминающий зрителю о его присутствии (рис. 20).

Это способ лишить зрителя той самой комфортной позиции вуйера, о которой говорил К. Метц, элиминировать дистанцию между ним и фильмом, разорвать привычную условность кинематографического просмотра и создать физическую – в буквальном смысле слова, ощущаемую как таковую – угрозу безопасности зрителя. Враг здесь предстает совсем иначе, чем во всех остальных ситуациях; его недобрые намере-

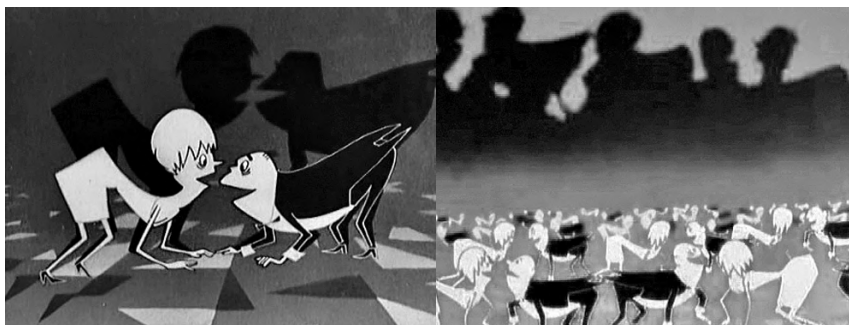


Рис. 17, 18. Кадры из фильма «Миллионер»



Рис. 19. Кадр из фильма «Вторжение похитителей тел»



Рис. 20. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»

ния направлены прямо на зрителя, и сомневаться в них не приходится. Слом «четвертой стены» размыкает герметичную структуру кинонарратива, прерывает рассказываемую историю, чтобы обратиться к зрителю напрямую, сделать видимым его собственный взгляд — и тем самым напомнить, что репрезентируемый в фильме враг абсолютно точно реален.

* * * * *

Страх оказывается одним из важнейших аффективных механизмов, запускаемых кинематографически; формирование этого аффекта позволяет режиссерам СССР и США маркировать различные объекты, персонажей, пространства, сюжетные элементы, концепты как «чужие», «вражеские», тем самым закрепляя формирование образа врага. Аффективная составляющая позволяет сделать образ врага более достоверным и способствует хотя бы частичному преодолению идеологизованности пропагандистского кино. Кинематографически аффективные механизмы реализуются как на макроуровне (жанровая конвенция, формирующая определенные зрительские ожидания), так и внутри нарратива (первичная идентификация зрителя с самим фильмом как условие достоверности образов, сновидения и саспенс) и на уровне киноязыка (внутри- и межэпизодный монтаж, операторские приемы, акцентирование страшных объектов в крупных планах, двойная экспозиция, звуковые эффекты). В общем и целом, конструирование образа врага в кино холодной войны осуществляется при помощи структур искажения, лишения формы, придания неестественности — и сопоставления всего вышеперечисленного с пространством условной «нормальности», которое можно маркировать как «естественное» и «свое». При этом стоит заметить, что различия в природе страха в США и в СССР, а также очевидные различия в настроениях, идеологических и дискурсивных практиках, стратегиях взаимодействия государства и кинематографа не могли не отразиться на фильмах. Даже драматические сюжеты советских фильмов оказываются оптимистически окрашенными; неотвратимость победы над врагом, каким бы он ни был, является одним из основных мотивов советской кинематографии. Американское кино в значительной степени работает как со страхом, так и с чувством тревоги, создает нарративное напряжение, акцентирует повсеместность угрозы, а значит — необходимость ее своевременного обнаружения. Впрочем, и американские фильмы в большинстве своем кончаются на весьма оптимистичной ноте. Не входя в противоречие, эти тенденции скорее указывают на разницу дискурсивных акцентов по каждой из сторон «железного занавеса».

ГЛАВА 6

Семиотические средства конструирования кинообразов врага

XX ВЕК — эпоха формирования новой для культуры картины мира. В недрах художественной картины мира закономерно возникла кинокартина мира. Именно она начиная со второй половины XX в. оказывается наиболее признаваемой и схватываемой, *во-первых*, по причине визуализации антропологического и этнологического (поведенческого) срезов индивидуального и общественного бытия, *во-вторых*, за счет использования специфически кинематографических приемов, семиотических и когнитивных средств. Сочетание этих предпосылок определило статус кинематографа как «оружия массового поражения» сознания. Последний, усиленный интердискурсивностью киноповествования, обусловил востребованность кинематографа в производстве инаковости и конструировании коллективной идентичности на фронтах холодной войны.

В обществе модерности сохранение прошлого становится специальной задачей, ибо ценность прошлого, культуры, традиции резко повышается по мере того, как они становятся источником легитимации тех или иных социальных групп [Трубина, 2011: 29]. Кинематограф холодной войны предстает в качестве ведущего механизма не только сохранения прошлого, но и конструирования настоящего и будущего. Кинокартина как «субъективная (отраженная) повседневность» формирует мирокартину как общую для героев и зрителя объективную реальность, в которой значимое место занимает образ врага.

В рамках раздела II была исследована специфика производства кинообразов «врага номер один» в содержательном (использование определенных дискурсивных структур и кинематографических приемов) и в формальном плане (институционализация контроля за этим производством). Цель данной главы заключается в анализе семиотических средств, используемых кинематографиями противостоящих держав в конструировании образа врага.

Кинокартина мира как система: детерминация образами и семиотические средства

Дискурс, приемы и средства представляют собой целостную систему. Ее можно описать следующим образом. Дискурс, визуализируемый в кинотексте в концентрированном виде, произведен от его «повседневного» аналога. Прежде всего, это относится к гендерному, национально-цивилизационному, религиозному дискурсам. В остальных — аксиологическом, антропологическом, политическом и историческом — дискурсах определение этого аналога несколько затруднено в силу их содержательной масштабности. С позиций системного подхода дискурс подбирает «для себя» адекватные средства для воплощения в киноповествовании. Далее эти средства реализуются собственно в кинематографических приемах, которые были подробно разобраны в предыдущей главе. Итогом подобного синтеза оказывается символический этос как деятельностный результат соотношения кинокартины мира и картины мира повседневности.

Таким образом, когнитивно-семиотические средства «связывают» между собой дискурсивные структуры и приемы конструирования «врага номер один». В этом контексте возникает несколько значимых вопросов, а именно: какие семиотические средства при этом используются? Как они связаны с дискурсами и приемами? Как они способствуют формированию конфликтного этоса?

Методологическим регулятивом дальнейших размышлений выступает позиция, согласно которой кинотексты анализируются в качестве специфических метафизических и гносеологических проектов, предлагающих новые способы как существования (кинореальность), так и означивания (кинообразы) [см.: Тищенко, 2014: 90–91]. Специфика данного подхода заключается в анализе кинокейсов как когнитивных и этологических проектов, которые задают необходимые для акторов модели (со)существования через социокультурные маркеры, образы и метафоры. В данном случае киноискусство рассматривается не как автономный, самодостаточный способ высказывания, но как определенного рода конструкт, имеющий идеологическое основание, ибо формируется оригинальный кинематографический способ мышления. Кино становится самим мышлением, где кинотекст перерастает статус объекта для зрителя, оказывается способом означивания, стратегией наделения смыслами [см.: Делез, 2004]. Соответственно, символический субстрат (элементы) киноповествования — сигналы, маркеры, образы, символы, метафоры — становятся разносложными формами «правильного» киномышления.

Семиотически кинематограф «относится к области «гибридных» языков, хотя генетически его формальная природа сводится к невербальной коммуникации» [Манохин, 2017: 53]. Сильный синтез слова и изображения как независимых и равноправных культурных знаков [Лотман, 1973: 8] приводит к возникновению представления о кодах как выживательных системах, способных при определенных условиях вызвать соответствующую ответную реакцию разного спектра интенсивности и действенности. Подобная позиция не только эвристична в отношении интерпретации значений, но и открывает доступ в «мир идеологий, отраженных в устоявшихся способах использования языка» [Эко, 1985: 82].

Эффективность кинематографа определяется тем, что он представляет собой «экономный» способ репрезентации картины мира, очеловечивающий ее, делая при этом мир более понятным и простым. Приемлемость и схватываемость киновысказывания достигаются через апелляцию к тезаурусу повседневности, где у зрителя уже имеется опыт и когнитивная привычка разворачивания смыслов того или иного образа. Главная цель кинотекста – предложить модель мышления и одновременно процесс принятия, отождествления, идентификации с определенными диспозициями (идеал / норма / девиация) и эффектами значений, а итогом целеполагания становится производство / воспроизводство (кино)картины мира.

В реконструируемой нами системе взаимодействия кинематографической и общей («повседневной») картин мира определяющее значение играет семиотический детерминизм, разворачивающийся параллельно и дополняющий традиционный исторический детерминизм. Последний представляет собой срез формальных причинно-следственных связей, объединяющих факты, из которых создана ткань киноповествования. Семиотический детерминизм связывает с позиции причины и следствия не факты, а знаки, образы, метафоры, генерирующие значения и смыслы. Подобное приращение обуславливается функциональной триадой знака, который одновременно анамнестичен, диагностичен и прогностичен. Образ с необходимостью имеет свою историю (даже если она и не считывается полностью зрителем), он обязательно работает здесь и сейчас, но и предсказывает будущее (или приоткрывает завесу грядущего).

Семиотический детерминизм масштабируется за рамки кинотекста, он создает семиотическую ситуацию, которая за счет отвлечения от собственно исторической канвы повествования и отступления от последовательной схемы соединения эпизодов и сюжетов позволяет генерировать параллельную схему, связывающую киноповествование с реаль-

ностью, что, в свою очередь, подвигает самостоятельно устанавливать семиотические связки между эпизодами.

В этом как раз и заключается сила воздействия кинокартины на зрителя, которая не ограничивается переживанием во время просмотра, а продолжается за рамками сеанса, прежде всего, в разнообразных поведенческих актах. Эвристика семиотического детерминизма в кинематографической плоскости может быть описана в терминах визуализации и концептуализации. Визуализация предполагает опредмечивание определенного концепта символической политики в рамках определенного кинодискурса. Концептуализация, напротив, предполагает распрямление конкретного образа или кейса с целью реконструкции смысла для последующей визуализации или поведенческой реакции.

Конструирование определенной модели мышления, которая имела бы серьезный деятельностный (поведенческий) потенциал, достигается за счет использования не только семиотических модусов, рассмотренных выше, но и набора семиотических средств. К ним мы относим семиотическую демаркацию, семиотическое смещение, ресемиотизацию, семиотическое отторжение и семиотическое вторжение. Раскроем содержание обозначенных понятий.

Семиотическая демаркация предполагает *проведение символической границы в рамках кинотекста с обозначением ее специальными знаками, образами, метафорами*. Она с необходимостью обуславливает релевантную делимитацию – конвенцию об использовании определенных знаковых элементов для маркирования той или иной стороны как означаемого. Определяющее значение здесь приобретает символический пограничник [Armstrong, 1982], который должен *«во-первых, маркировать границу и быть узнаваемым; во-вторых, “охранять” границу, делать ее “непреодолимой”, легитимируя ее, придавая ей видимость законности, вечности, “естественности”; в-третьих, акцентировать различные черты двух сообществ и игнорировать сходные»* [Рябов, Константинова, 2011: 117]. В качестве таковых могут выступать одежда, язык, стиль жизни [Barth, 1969: 14], визуализированные в кинотексте, равно как метафоры расы, пола, гендера через образы мужчин и женщин, стариков и детей, а также различные анималистические, антропологические и деантропологизированные образы (см. подробнее в главе 1). Кинематограф с помощью присущих ему приемов делает видимыми символические границы, которые в реальности имеют политические, идеологические, государственнические и иные аналоги. Но, будучи раз установленной, эта символическая граница, поддерживаемая все новыми и новыми кинотекстами, объективируется (онтологизируется) для зрителя, опро-

кидывается обратно в общественное сознание, получая подкрепление поведенческими практиками. Возникает подобие «цепного конструирования» — ситуации, когда символическая граница проводится не исходя из «реального» положения дел, а задается результатом объективации границ кинематографической картины мира.

Так создаются предпосылки для **семиотического смещения**, понимаемого как *разотождествление в когнитивном плане означаемого и означающего*. В классической семиотике знаковая реальность вторична по отношению к социоприродной реальности. Символ отсылает нас к означаемому, находящемуся в природе или обществе. Кинематограф генерирует образ, метафору, которые, объективируясь, становятся означаемыми для других означающих. Реальность, которую они задают, становится «исходником» для новой кинематографической итерации. Так происходит в результате дискретизации образа, закрепления за ним (изначально многозначным) какой-то одной коннотации. Кинематограф преимущественно имеет дело как раз со сложными знаками: и по форме (например, аудиовизуальные), и по содержанию (прежде всего, интердискурсивные). Содержательная сложность знака постепенно редуцируется за счет потери существенных признаков. Иногда эти признаки сливаются, оказываясь трудно различимыми для сознания, что и обуславливает притягательную простоту кинокартины мира. Так, именно семиотическое смещение оказалось одной из причин символической нацификации «врага номер один», уподобления его нацистской Германии. Строго говоря, идеология нацизма прекратила свое существование вслед за своими носителями. Однако упрощение исходно сложной метафоры обусловило возможность ее соотнесения с теми, кто как раз и внес весомый вклад в победу над фашизмом во Второй мировой войне.

Ситуация рассогласования означаемого и означающего создает почву для **ресемиотизации**. Заметим здесь, что заявленный термин может быть представлен и иначе — как (ре)семиотизация, что акцентирует внимание фактически на двух модусах этого семиотического средства — семиотизации и собственно ресемиотизации. Семиотизация понимается как *создание означающего для нового означаемого, что оборачивается появлением нового образа, символа или метафоры*. (Именно так, с нашей точки зрения, следует трактовать возникновение в определенный момент образов инопланетного организма или роботизированного существа для маркирования образа врага.) Собственно ресемиотизация предстает как *процесс изменения форм и способов представления образов определенного семиотического пространства* в индивидуальном и общественном сознании. Здесь речь идет об изменении (иногда кардинальном, диаме-

трально противоположном) означающего при сохранении означаемого. (Именно так произошло, например, с образом инопланетянина, ресемиотизация которого в ряде кинолент привела к положительному крену значения — от врага до «равного» или нейтрального.)

Р. Барт убедительно показывает, что любое изменение формы сообщения (знака, символа) в результате дает приращение или обеднение значения [Барт, 2003]. Так, новое значение взаимодействует с исходным или наличным в нескольких вариантах. Оно может поглощать (перекрывать) наличное значение предмета культуры хронологически новым значением; отрицать наличное значение предмета культуры; создавать дополнительное значение, отсылающее к иной символической сфере. В контексте символической политики, проводимой кинематографиями, она предстает как процесс изменения семиотических способов и знаковых форм представления образов, предпринимаемый для производства и продвижения определенных способов интерпретации социальной реальности. В такой трактовке ресемиотизация сближается с метафоризацией как представлением неочевидного («нового») знания средствами известного и очевидного [см.: Лакофф, Джонсон, 2008] за счет двух взаимозависимых субприемов: визуализации как опредмечивания определенного концепта и концептуализации как распредемечивания конкретного образа с целью реконструкции смысла или действия. Таким образом, ресемиотизация предполагает либо создание нового образа с помощью релевантной знаковой формы в определенном дискурсе, либо изменение способов и знаковых форм представления существующих образов.

Семиотическое отторжение [см.: Лотман, 2002: 13] выступает закономерным результатом действия названных выше средств. Законы развития культуры обуславливают периоды «отторжения прежних символических комплексов» и конструирования новых [Капицын, 2014: 39]. Кинематограф, будучи (как и культура в целом) динамичной системой, сам отторгает и, соответственно, создает когнитивные и аффективные предпосылки для отторжения зрителем прежних, отживших, непригодных образов, метафор и символов (о (не)пригодности прошлого см.: [Малинова, 2014: 142]). Содержательно семиотическое отторжение актуализируется при условии обращения к «жесткому» прошлому (которое не поддается или сложно поддается реинтерпретации), «отрицательному» прошлому (которое апеллирует к избегаемым культурным фреймам и смысловым рамкам), «неудобному» прошлому (которое является объектом полярно противоположных оценок). Итогом целеполагания использования средства семиотического отторжения становится когнитивная ситуация, когда происходит *полный и окончательный раз-*

рыв связи между означаемым и означающим, отрицание их взаимной детерминации. В результате конкретный знак, символ, образ или метафора освобождаются от исходного значения и оказываются открытыми для наделения новым смыслом¹. Однако чаще всего мы сталкиваемся с семиотической ситуацией ослабления значения и смыслового наполнения конкретного образа. Наиболее ярким примером семиотического отторжения является обращение к образам ку-клукс-клана, сегрегации (апартеида), колючей проволоки, «железного занавеса». Для нас важен тот факт, что семиотическое отторжение подготавливает почву для формирования конфликтного этоса, о чем речь пойдет ниже.

Семиотическое вторжение² определяется нами как *включение в знаковую ситуацию инородного кода, который определенным образом влияет (в норме — усиливает) воздействие исходного кода*. В кинотексте семиотическое вторжение имеет место тогда, когда в текст киноповествования помещаются документальные кадры, изображения (например, претендующих на подлинность документов), звучит закадровый голос «стороннего» (непредвзятого) наблюдателя (а иногда он появляется в кадре как «посюсторонний» субъект, казалось бы, исключенный из киноповествования) — когда историческое прошлое вторгается в пространство кинематографического настоящего, что, в свою очередь, предполагает «замену “настоящего” “прошлым” и экспансии воспоминаний в пространство реального» [Янь, 2019: 126]. Примечательно, что рассматриваемое средство тесно связано с принципом зеркальности, о котором уже шла речь в первом разделе книги. Некоторые исследователи видят в этом взаимозависимость: «разрушением принципа зеркальности прекращается вторжение прошлого в настоящее» [Янь, 2019: 121]. Именно семиотическое вторжение в конечном счете приводит к «стиранию границы между абстракцией и реальностью» [Янь, 2019: 124]³. Для

¹ Сравним наши размышления с позицией М. Степанова, использующего термин «семиотическое отчуждение»: «Суть этого механизма заключается в том, что что-то одно перестает быть частью чего-то другого, отдаляется от другого вплоть до того, что начинает ему противостоять, зачастую трагически противостоять» [Степанов, 2019: 176].

² В качестве метафоры семиотического вторжения вполне можно использовать и конкретный кинотекст, например «Вторжение, США».

³ В зарубежном научном дискурсе семиотическое вторжение связывается, прежде всего, с переакцентуацией внимания в рамках семиотической ситуации на определенный объект (или субъект) за счет использования стратегий проникновения в семиотическое пространство «зрителя» [Wignell, O'Halloran, Tan, 2018].

нас принципиально важно, что новый код при определенных условиях (например, тип символической ориентации) способен «победить», заместить исходный код (см.: [Thurlow, Jaroski, 2020]), создать ситуацию семиотического поглощения настоящего прошлым (реального вымышленным) или наоборот¹.

Интенсивность и эффективность рассмотренных выше семиотических средств обуславливается типом символической ориентации зрителя — идеологической, прагматической, реактивной или апатетической, которая зависит от когнитивного содержания, валентности и системной значимости [Кобб, Элдер, 2009: 132]. Модель соотношения аффективных и когнитивных компонентов символов — а именно на этой основе формируется данная классификация — зависит не только от психологических особенностей индивида; она испытывает влияние со стороны различных социальных институтов, которые ответственны, например, за динамику когнитивных моментов восприятия.

Кинореальность с неизбежностью формировала определенное деятельное отношение, соотносимое с символическим этосом — образом «совместности бытия-с-другими на основе принимаемых... правил общепития» [Хайдеггер, 1993: 215]. Последний обладает разной степенью императивности и зависит от используемых дискурсов, объема и содержания исторической (культурной) памяти. Символический этос холодной войны, формируемый кинокартинами, может быть охарактеризован как конфликтный — не допускающий консенсуса при сохранении жизнеспособности участников конфликта. Конфликтность этоса обуславливается эссенциализацией как формой легитимации вражды между сообществами, которая репрезентируется как обусловленная сущностными чертами сообществ, что делает практически невозможным ее преодоление.

Система дискурсов, кинематографических приемов и семиотических средств, аксиоматических стереотипов — мессианизации, виктимизации, делегитимации оппонента, онтологизации мира / войны и прочих — позволяет эффективно «организовать и мыслить длительный контекст конфликта, действовать в направлении его сохранения или изменения...» [Bar-Tal, Sharvit, Halperin, Zafran, 2012: 42–43]. Конструирование конфликтного этоса подчиняется в семиотическом плане принципам историчности (обращенности к образам прошлого), эмотивности

¹ Нельзя сбрасывать со счетов и «побочный» эффект семиотического вторжения, связанный с воспроизводством инаковости (установок инородного кода) в поведенческой практике (например, жевание жвачки, закидывание ног на стол и т.п.).

(аффективности восприятия этих символов) и проективности (легитимности потребного настоящего как будущего).

Примечательно, что каждый кинематографический кейс сам по себе есть этос, ибо в нем имплицитно присутствуют и социальные акторы, репрезентирующие определенные этические образцы посредством реализации поведенческих комплексов, а сам фильм есть своеобразная форма инициации. С одной стороны, он инструментально-прагматичен — ориентирован на реальную политику, подстраивает образный ряд под ее конкретно-исторические ориентиры и задачи. С другой — он целе-ценностен, востребует не только констативные (имеющие отношение к прошлому и настоящему), но и проективные (задающие настоящее и будущее) механизмы.

Семиотические средства: специфика применения в кинотекстах СССР и США

Итак, система кинотекста выстраивается за счет соединения дискурса (или ряда дискурсов), семиотических средств и кинематографических приемов в единое целое. Дискурс задает смысл, средства его визуализируют через обращение к образам, символам, метафорам, а приемы связывают эту конструкцию со зрителем, который воспроизводит воспринятую кинокартину мира в когнитивной и поведенческой практике. Далее мы рассмотрим, как обозначенные выше семиотические средства применяются в конкретных кинематографических кейсах.

Семиотическая демаркация — обязательное, неустранимое средство для кинематографа холодной войны. Воспринимающему сознанию всегда комфортнее в определенных границах, которые отделяют свое от чужого, друга от врага, норму от девиации. Демаркация устанавливает символические границы через обращение к знаковым элементам. В силу этого она имеет различные семиотические измерения.

Она может быть «прямолинейной» (непосредственной); сам термин «железный занавес» предусматривал именно такую демаркацию. В одноименном американском фильме («Железный занавес») демаркация устанавливается непосредственно через образ железной двери, спрятанной за полотняным занавесом. Аналогичный (ответный) образ — железная дверь с глазком, за которой скрывается служба прослушки — встречается в советской киноленте «Прощай, Америка!». Знак в этом контексте может быть различным — баннер / объявление («Человек на веревочке (Man on a String, реж. А. де Тот, 1960), колючая проволока («Красный кошмар») (рис. 21).



Рис. 21. Кадр из фильма «Красный кошмар»

Момент пересечения границы между двумя блоками, восточным и западным, в фильмах полон драматизма — в таких, например, картинах, как «Ночные люди», «Воздушный мост», «Человек на веревочке», «Путешествие к свободе» (*Journey to Freedom*, реж. Р. Дертано, 1957), «Человек на канате» (*Man on a Tightrope*, реж. Э. Казан, 1953), «Побег из Восточного Берлина» (реж. Р. Сиодмак, 1962). Особое значение в семиотике холодной войны занимала Берлинская стена, а также Чекпойнт Чарли [Checkpoint Charlie] — КПП, через который осуществлялся переход из Западного Берлина в Восточный (рис. 22).

Отдельно следует остановиться на вербальном измерении непосредственной семиотической демаркации. В кинофильме «Железный занавес» с этой целью вводятся термины *simple Russian, comrade*, а деление на «своих» и «чужих» определяется по знанию Маркса наизусть. В кинокартине «Прощай, Америка!» она задается в русле концепции «двух Америк» при помощи термина-маркера «простые американцы», которые изображаются как друзья советского народа — «для нас, простых американцев, ненавидеть русских — это работа (8 часов), а потом...».

Опосредованная («завуалированная») демаркация задается более сложными образами и метафорами. Так, в уже упоминавшейся киноленте «Красный кошмар», равно как и в фильме «Вторжение, США», граница проводится с помощью противопоставления сна (бездействия)



Рис. 22. Кадр из фильма «Человек на веревочке»

и бодрствования, реальности и антиреальности. В «Ниночке» демаркация фиксируется через дорогу со встречным движением, по одной из сторон которой «идет» граф Леон д'Альгу, а по другой (в противоположном направлении) – партработница Нина Якушева.

Опосредованная семиотическая демаркация может задаваться и в рамках вербального дискурса. Показателен, на наш взгляд, сюжет из киноленты «Железный занавес», согласно которому русский агент Пол носит имя Джон Грабб (John Grubb), перевод которого как «грязный Иван» включает его носителя в разряд врагов. Аналогично, в кинофильме «Прощай, Америка!» нового американского посла в СССР – бывшего военного – зовут мистер Уолтер Скот(т), имя которого для советского зрителя имеет устойчивую отрицательную коннотацию, что и определяет место этого образа в системе «свой – чужой».

Во всех этих случаях конфликтный этос онтологизирован в большей или меньшей степени. Образы прямолинейной семиотизации – закрытая дверь / задернутый занавес, стена, забор из колючей проволоки (иногда совмещающийся с образом концентрационного лагеря), именование – примеры строго дизъюнктивной демаркации, отсылающей к метафоре разделения. Образы опосредованной семиотизации – КПП, дорога со встречным движением – отсылают к метафоре границы как связывающего феномена.

Семиотическое смещение обусловлено как культурной динамикой (когда новые символы оттеняют прежде актуальные образы), так и неизбежной ситуацией фехтования кодов и образов. Оно так же, как и демаркация, реализуется в разных измерениях киноповествования. Наиболее отчетливо семиотическое смещение раскрывается в контексте

конструирования образа врага через обращение к этосу и эстетизму нацистской Германии.

Наиболее известным примером комплексного семиотического смещения в истории кинематографической холодной войны является, пожалуй, американский «Доктор Стрейнджлав». В образе доктора Стрейнджлава соединились практически все измерения семиотического смещения нацистских существенных признаков на представителя американских «ястребов». Это и самопроизвольное вскидывание руки в нацистском приветствии, и «гестаповский» стиль одежды, и риторика («Мой фюрер, я могу ходить!»). Что же касается символической нацификации СССР, то примером семиотического смещения может служить изображение захватчиков в фильме «Вторжение, США»; хотя они, очевидно, являются «красными», их внешний облик напоминает кинорепрезентации нацистов в голливудских картинах периода Второй мировой войны (рис. 23).

В советском кино похожая история разворачивается в «Серебристой пыли», где семиотическое смещение достигается за счет гестаповских длинных в пол кожаных черных пальто, «бесчеловечной» риторики, апелляция к образу газовой камеры и пыткам. Визуально родство врагов прежней эпохи и нынешней подчеркивается в документальном фильме «Мир победит войну», где Ш. де Голль изображен похожим на Гитлера (см. рис. 62; см. подробнее в главе 12).

Наряду с визуализацией семиотического смещения активно используется вербальный план. Так, в киноленте «Прощай, Америка!» проводятся недвусмысленные аналогии между замыслами нынешних врагов СССР и планами «немецкого унтера», подкрепляемые словами журналиста Арманда Хауорда — «мы стали очень похожи на немецких фашистов — тот же стиль, методика» и суждением о «начале концентрационных лагерей в Америке».

Можно вести речь о своеобразном глубинном семиотическом смещении, которое актуализируется при сопоставлении экранизаций кинокартин. Так, в экранизациях фильмов «Маньчжурский кандидат» 1962 и 2004 гг. (реж. Дж. Демме, 2004) и «Красный рассвет» 1984 и 2012 гг. (Red Dawn, реж. Дж. Милиус, 1984; реж. Д. Брэди, 2012) образ «врага номер один» претерпевает трансформацию. Оба кейса экранизации повествуют о «враге номер один». При этом если в ранних версиях, появившихся в период советско-американской конфронтации, он безошибочно идентифицируется с представителями коммунистического режима, то поздние версии демонстрируют изменение означаемого. Так, в «Маньчжурском кандидате» означаемое «советские спецслужбы»



Рис. 23. Кадр из фильма «Вторжение, США»

«смещается» на обезличенный «транснациональный капитал», пусть и персонифицированный в конкретной кампании. В «Красном рассвете» советский (советско-кубинский) лик «врага номер один» «смещается» в сторону северокорейского.

Ресемиотизация, как было показано выше, связана, прежде всего, с установлением неочевидной (иногда искусственной) связи между означаемым и означающим с учетом используемого доминантного дискурса¹. Ресемиотизация отчетливо проявляется в кинокартине «Прощай, Америка!». Здесь неоднократно наблюдается подмена означаемого. Так происходит со стихотворением Анны Бэдфорд, которое она посвятила одной из колхозниц, отредактированным американским послом в духе «красного империализма» и «принудительного труда». Означающее в стихотворении (беззаветный труд колхозников на благо родины) получает диаметрально противоположную интерпретацию с акцентом на принудительные работы, угнетение коммунистами, экспроприацию имущества. Повторение подобной семиотической ситуации в случае со стихом простого русского мальчика о своем отце, который приводит

¹ Иногда посредством семиотизации должна быть создана точка отсчета. Так, онтологизация образа врага в «Железном занавесе» задается семиотически: «рожден в городе Горьком, на улице Студеной, при этом никогда не был солдатом». Иными словами, русские — враги не в силу специфики момента, они такие по природе. Русских делает врагами не война (не внешние условия), они рождены такими.

в своем журналистском тексте Арманд Хауорд, возводит мистификацию в ранг обычного пропагандистского приема американских политиков.

О ресемиотизации можно вести речь и применительно к героям киноповествования, когда событийная канва заставляет их измениться. Они фактически меняют «свое означающее». Именно так происходит с главным героем «Железного занавеса» Игорем Гузенко, коммунистическая судьба которого заканчивается бегством в Канаду. Если Арманд Хауорд из киноленты «Прощай, Америка!» изначально был настроен прокоммунистически, то Анна Бэдфорд — семиотически динамичный персонаж, ресемиотизация которого подготавливается практически в течение всего фильма и символически также заканчивается бегством¹.

Глубинная ресемиотизация как средство применяется, например, в советской киноленте «Последний дюйм». С целью «онтологизации» противостояния коммунистического и капиталистического режимов устанавливается семиотическая связь (аналогия, параллель) между социокультурными и природными образами. Образ «естественного» хищника (акулы), инстинкт убийцы которого заложен самой природой, раскрывает смысл капиталистических отношений, основанных на «летальной» конкуренции (акулы, атакующие жертву). Ему противопоставляется образ «человеческих» (коммунистических) отношений, базирующихся на вырубке, взаимопомощи, жертвенности. На подобном эффекте ресемиотизации построена кинолента «Вторжение похитителей тел», сюжет которой строится вокруг тезиса «каждый не тот, кем кажется» и спровоцирован «охотой на ведьм». Метафора инопланетного зла, лишённого эмоций, любви, желаний и веры, используется для замены «коммунистического» означаемого.

Семиотическое отторжение, как и другие средства, имеет несколько модусов. Явный модус семиотического отторжения апеллирует к вызывающим неприятие образам и метафорам. Комплексно они представлены, например, в «Серебристой пыли», где соединены расизм (ку-клукс-клан), нацизм и коррупция, маркирующие «врага номер один». Отторжение провоцирует формирование устойчивой когнитивной и/или поведенческой реакции на соответствующих акторов киноповествования и их «государственническое» означаемое.

¹ Подобная ресемиотизация уместна и в отношении полковника Эрнесто Белла — главного антагониста «россомах» в кинофильме «Красный рассвет» (1984). Его непримиримость к сопротивлению меняет семиотическую интенсивность: он не использует возможность уничтожения главного героя.

Глубинный пласт семиотического отторжения конструируется при помощи «сложных» (неявных) метафор. Так метафора болезни¹, играющая значимую роль в режиссерском замысле в таких фильмах, как «Вторжение похитителей тел», «Железный занавес», «Доктор Стрейнджлав», указывает на «неестественность» семиотического детерминизма, исповедуемого героями. Болезнь предполагает подмену (а, может быть, точнее, инверсию) означаемых. В семиотическом плане болезненность — признак чуждости: больной человек не такой, как остальные, он не принадлежит множеству здоровых (нормальных). Подчеркнем, болезнь здесь не имеет физиологической подоплеки: это *mind snap* — замыкание, ломка сознания, мышления — интеллектуальное (выраженное семиотически) уродство.

Семиотическое вторжение предполагает дополнение элементов кинематографической реальности элементами «физической» реальности. Прежде всего, речь идет о включении документальных кадров для придания достоверности конструируемой семиотической ситуации. «Железный занавес» являет классический пример использования средства семиотического вторжения, когда идеология фильма легитимируется за счет демонстрации «подлинных» документов по «делу Гузенко» и «реальных» газет. Использование документальных кадров легитимирует встречный семиотический код, вызывает доверие не только к информации как таковой, но и к самому стилю кинематографического мышления. С хроникальных кадров выступления Г. Трумэна начинается фильм «Янки в Корее» (*A Yank in Korea*, реж. Л. Ландерс, 1951). Включение в художественный фильм элементов неигрового кино особенно характерно для картин Л. Де Рошмона, создателя жанра «докудрама». Среди фильмов холодной войны, созданных при его участии: «Идите на восток по Бикон» и «Человек на веревочке». Нарратор в этих фильмах комментирует события на экране таким образом, как если бы речь шла о действительно подлинных, происходивших в истории. Способствует этому и обращение к персональной истории «человека на веревочке». Использование сочетаний «быть перед лицом постоянной опасности», «быть настороже», «кара за шпионаж — смерть» усиливает семиотический эффект визуального вторжения.

¹ Как частный случай болезни можно рассматривать и состояние сна, играющее ключевое значение в фильмах «Вторжение, США» и «Красный кошмар». Сон предстает как нерелексируемое состояние сознания, где разум слаб и может ошибаться.

Разобранные выше семиотические средства обеспечивают конструирование образа «врага номер один», посредством которого в свернутой форме представлены мир идеологий (концептов) и мир (международных) отношений. Актанты — неодоушевленные индексы и маркеры советской (социалистической) и американской (капиталистической) систем — формируют субстратный уровень системы — фон, на котором разворачиваются отношения и воплощаются концепты.

* * * * *

Дискурсы производства инаковости, воплощенные в кинематографе, равно как и кинематографические механизмы, базовым из которых является страх, онтологизирующие образ другого / чужого / врага, предполагают определенный комплекс семиотических средств, адекватных целеполаганию разворачивания холодной войны.

В настоящей главе мы рассмотрели основные семиотические средства, использовавшиеся для создания в кинематографе черно-белой картины мира, одновременно отражавшей и конструировавшей противостояние СССР и США, главным действующим лицом в которой был «враг номер один». Советские и американские кинематографические тексты активно востребуют следующие базовые средства символической интеракции: семиотическую демаркацию, ресемиотизацию, семиотическое смещение, семиотическое вторжение и семиотическое отторжение, формирующие особое кинематографическое мышление. В кинотекст вплетены триггеры, запускающие «выжидающие» средства в определенный момент кинематографического времени, апеллируя либо к когнитивному, либо к аффективному измерению сознания. Киномышление «учит» сознание зрителя экстраполировать усвоенные средства на дискурс повседневности.

Посредством семиотической демаркации осуществляется легитимация противопоставления «своих» и «чужих», идентификация врага.

Посредством семиотического смещения запускается разотождествление в когнитивном плане означаемого и означающего. Оно происходит в результате дискретизации образа, закреплении за ним (в прошлом комплексом значений) какой-то одной коннотации. Именно этим, например, обусловлена ситуация сопоставления противостоящего режима с фашизмом, гитлеризмом, нацизмом.

Посредством семиотического отторжения элиминируется семиотическая связь между означаемым и означающим, отрицается их взаимная детерминация. Подобная ситуация высвобождает конкретный образ для использования в рамках иной (быть может, чуждой) семиотической

ситуации. Этим объясняется, например, содержательное несовпадение одновременных экранизаций кинотекстов (например, «Маньчжурский кандидат»).

Посредством ресемиотизации достигается изменение семиотических способов и знаковых форм представления (уже известных) образов. Ресемиотизация имеет несколько уровней сложности, предполагая одновременно и изменение кодов культурной памяти, и изменение значения (смысла) символа в зависимости от трансформации знаковой формы представления означаемого. Здесь особой популярностью пользуются, с одной стороны, пропагандистский, а с другой – анималистический дискурсы, характерные с разной степенью интенсивности для обеих кинематографий.

Посредством семиотического вторжения в картину мира внедряется чужой культурный код, который задает альтернативную валидную интерпретацию конкретной знаковой ситуации. В авангарде семиотического вторжения находится образ, обладающий амбивалентными характеристиками, в худшем случае толерантно воспринимаемыми «подвергшимися вторжению».

Проанализированные семиотические средства формировали у зрителя своеобразный конфликтный этос. Последний обуславливается принципами историчности, эмотивности и проективности. Образы и метафоры, участвующие в конструировании конфликтного этоса, должны быть обращены к образам прошлого, аффективно воспринимаемы, легитимируют должное настоящее как будущее. Квинтэссенцией конфликтного этоса является образ «врага номер один».

РАЗДЕЛ III

ГЛАВА 7

Кинообразы врага в легитимации власти

В ДАННОЙ главе речь пойдет о том, как образы СССР и США используются кинематографиями двух стран в такой форме символической политики, как легитимация власти. Очевидно, именно легитимация и делегитимация политических акторов и институтов составляют ядро символической политики как борьбы за формирование и утверждение определенных значений социально-политической реальности и производства связанных с ними эмоций. Согласно П. Бергеру и Т. Лукману, легитимация как способ объяснения и оправдания представляет собой многоуровневый процесс, подразумевающий апелляцию к символическому универсуму — системе теоретической традиции, впитавшей различные области значений и включающей институциональный порядок во всей его символической целостности [Berger, Luckman, 1967]. Хотя концепт легитимности не может быть ограничен сферой политики как таковой, в вопросах политической власти он занимает особое место.

Мы придерживаемся дескриптивного понимания легитимности, в котором в отличие от нормативного подхода она интерпретируется, вслед за М. Вебером, как вера населения в праве власти управлять и, вслед за С. Липсетом, как способность системы создать и поддерживать у людей убеждение в том, что существующие политические институты являются наилучшими из возможных для данного общества [Lipset, 1959: 77]¹. Сре-

¹ О дискуссиях по вопросу о соотношении нормативного и дескриптивного подходов к пониманию легитимности см.: [Beetham 2013]).

ди критериев легитимности власти традиционно выделяют восприятие ее большинством подвластных как законной и справедливой; согласие подвластных с властью и одобрение ее действий, что проявляется в готовности сотрудничать с властью (а не просто подчиняться) и в демонстрации поддержки в форме публичных акций; минимальный уровень насилия власти над населением [Beetham, 2013].

Известная типология М. Вебера, сыгравшая важную роль в концептуализации феномена легитимации, относится, прежде всего, к формированию властных отношений. Вместе с тем легитимность предполагает и оценку функционирования власти, веру в ее способность и право управлять, что зависит от того, насколько власть отвечает, *во-первых*, критериям моральности, соответствуя ценностным основаниям общества, и, *во-вторых*, критериям эффективности, позволяя подвластным реализовывать их интересы и потребности. Власть для того, чтобы получить, удержать и восстановить свою легитимность, использует различные стратегии легитимации, которые представляют собой попытки утвердить собственное видение того, что является правильным для страны, и в результате обеспечить добровольную передачу власти права решать за страну [Mazepus et al., 2015: 354].

Обратим внимание на еще одну значимую характеристику легитимности — ее референтный и относительный характер. Так, С. Фиш подчеркнул, что режим является легитимным в той мере, в какой население воспринимает его как обеспечивающий приемлемый порядок и верит, что не существует ни одной *альтернативы* данному режиму, которая бы его значительно превосходила [Fish, 2001: 27; цитируется в: Sil, Chen, 2004: 347]. Подобное понимание предполагает, что делегитимация альтернатив является неотъемлемой частью процесса легитимации власти¹.

В связи с этим мы предлагаем различать **позитивную** и **негативную легитимацию власти** (подобно тому, как различают позитивную и негативную идентичность). **Позитивная легитимация власти** может быть определена как процесс признания или подтверждения права власти на принятие и реализацию политических решений и действий при помощи демонстрации ее соответствия аксиологическим и прагматическим критериям. **Негативная легитимация** предполагает подчеркивание относительной ценности власти по сравнению с ее оппонентами в критериях

¹ На относительный характер легитимации обращают внимание В. Ледяев и О. Ледяева, отмечая, что та включает в себя экспликацию повышения издержек и рисков элит и электората в случае «неправильного» выбора, сделанного ими [Ледяев, Ледяева, 2014: 14–15], что, по сути, представляет собой делегитимацию альтернатив.

законности, моральности и эффективности. Борьба за власть есть квинт-эссенция политики; она представляет собой соревновательный процесс и включает в себя дискредитацию альтернативных политических акторов и идей. Примером негативной легитимации политической системы может служить известный афоризм У. Черчилля «Демократия – наихудшая форма правления, если не считать всех остальных».

В близком значении использование термина «негативная легитимация» применительно к объяснению и оправданию институционального порядка в целом встречается в книге П. Бергера и Т. Лукмана¹. Исследователи отметили, что альтернативный символический универсум самим своим появлением создает угрозу существующему; устранение этой угрозы предполагает привлечение такого способа легитимации собственного символического универсума, как аннигиляция, или негативная легитимация, то есть приема концептуальной ликвидации всего, что находится вне этого универсума [Berger, Luckman, 1967: 114]. Это осуществимо, *во-первых*, за счет того, что альтернативные феномены наделяются низшим онтологическим статусом. В качестве примера авторы приводят применение маркера «варварский» как попытку придать статус нецивилизованности альтернативной интерпретации социальной реальности. Очевидно, это может достигаться также за счет приписывания носителям альтернативной интерпретации «неправильного» социального происхождения, класса, профессии, этничности, расы, гендера, сексуальной ориентации, возраста и прочих маркеров социальных различий («мелкобуржуазные взгляды», «чисто женская логика», «понаехали тут» и т.д.). Другими словами, здесь происходит подмена предмета спора – акцент в дискуссии перемещается с того, *что* утверждают, на то, *кто* это утверждает, то есть используется прием, известный в логике как «аргумент к личности» (*argumentum ad personam*). В дискурсе холодной войны само появление коммунистических идей объяснялось за счет атрибутирования их адептам низшего онтологического статуса при помощи особых репрезентаций последних (например, в качестве амораль-

¹ Термин «негативная легитимация» использовался в диссертации К. Вендиль [Vendil, 2002]. Автор рассматривает негативную легитимацию как вид легитимации (наряду с такими, как демократическая, национальная, харизматическая, эвдемоническая и внешняя) и показывает, что она акцентирует относительную ценность власти по сравнению с худшими режимами. Нам представляется, однако, что исследовательница выделяет нерядоположенные виды легитимации; скажем, эвдемоническая легитимация, апеллирующая к такому критерию легитимности власти, как ее эффективность, имеет и негативную, и позитивную составляющую.

ных безбожников, азиатов, медведей и т.д.). *Во-вторых*, аннигиляция включает в себя попытку объяснения всех отклоняющихся интерпретаций на основе понятий собственного универсума, примером чего выступают этноцентристские объяснения. Одним из видов этноцентризма является западнцентризм, например интерпретация советского социализма как несоответствующего ценностям «свободного мира», которые к тому же выдаются за общечеловеческие ценности.

Для нашего исследования выделение негативной легитимации представляет ценность потому, что альтернативные интерпретации социально-политической реальности нередко подвергаются секьюритизации и связываются с деятельностью внешнего врага.

Образы «врага номер один» и легитимация власти в кинематографе СССР

Проблеме легитимации власти в СССР посвящен ряд примечательных исследований (в том числе [Rigby, 1984; Holmes, 1997, 2010; Баранов, 2008; Gill, 2011]). В монографии Г. Гилла представлена типология способов легитимации власти в СССР, которая включает идеократический способ, предполагающий распространение ценностей советской системы среди населения страны; телеологический (целерациональный), связанный с обоснованием цели советского общества – построения коммунизма; харизматический, постулирующий экстраординарные личные качества вождя; националистический, связанный с преемственностью российской истории и культуры; эвдемонистический (*performance*), предусматривающий удовлетворение нужд населения; демократический, определяемый тем, что власть получает мандат на управление от большинства населения; легально-рациональный, требующий соблюдения определенных правовых процедур [Gill, 2011: 24–25]. Показывая, как эти способы применялись в советском обществе, исследователь привлекает материал изобразительных искусств, языка, городской среды и политических ритуалов. Очевидно, не менее эффективным инструментом легитимации власти являлся кинематограф. При помощи перечисленных способов легитимации в фильмах создавался образ советской власти как верной идеалам революции, справедливой, эффективной, сильной, способной защитить страну от внешних и внутренних угроз, национальной, наследующей лучшим традициям отечественной культуры. Широко использовалась эвдемонистическая легитимация, призванная показать, что «жить стало лучше, жить стало веселее»; особенно востребованной, как отмечает Г. Гилл, она становится в послевоенное время [Gill, 2011]. В от-

вет на проявляемую властью заботу народ демонстрирует готовность защищать ее до «последней капли крови». Советская власть показывалась в кино как народная, завоеванная трудящимися в ходе Октябрьской революции и Гражданской войны. Более того, советская власть и состоит из представителей народа, который впервые в истории отвоевал право самостоятельно решать свою судьбу. Например, «Член правительства» (реж. А. Зархи, И. Хейфиц, 1939) рассказывает о судьбе Александры Соколовой, депутата Верховного Совета СССР, которая произносит известные и весьма показательные в контексте исследуемой темы слова: «Вот стою я здесь перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная — живучая! <...> Стою я и думаю — зачем я здесь? Это — проводить величайшие в мире законы. <...> Подняли нас сюда — вот и меня — вот на эту на трибуну — партия и советская наша власть! Так будем биться за них <...> до самого нашего смертного часа!»

Советская власть неотделима от руководящей силы общества — партии большевиков; во многих кинолентах были созданы образы коммунистов — лучших представителей советского народа. Харизматический способ легитимации был связан, прежде всего, с кинематографической сталинианой, а также ленинианой.

Необходимый элемент легитимации власти — легитимация сообщества, от имени которого власть говорит. Как было отмечено в главе 3, с середины 1930-х гг. материнский символ страны вновь занимает центральное место в политической мифологии, возрождаясь в образе Советской Родины [Рябов, 2007]. Страна превращается в объект не просто лояльности, но и любви, и кинематограф внес выдающийся вклад в формирование образа Родины-матери, в том числе и при помощи звучащих в фильмах песен [Гюнтер, 1997: 61].

Как в период холодной войны в практики легитимации власти включаются кинообразы «врага номер один»? Мы предлагаем выделить два аспекта использования репрезентаций Америки и американскости в этом контексте. *Во-первых*, фильмы стремились показать, что советской власти и социалистическому строю нет альтернатив. Негативная легитимация предполагала дискредитацию оппонентов власти, то есть тех, кто мечтает о реставрации эксплуататорского строя. Подобная делегитимация требовала акцентирования негативных сторон жизни в странах капитала, прежде всего, в США. Собственно, все фильмы, разоблачающие несправедливость эксплуататорского общества (включая детские сказки, например), были частью кинематографической холодной войны. Кроме того, легитимации власти способствовали и напоминания о социальных язвах дореволюционной России, которые смог вылечить только

социалистический строй. Так, «Алитет уходит в горы» демонстрировал, какой эксплуатации, в том числе со стороны американских предпринимателей, жители Чукотки подвергались при прежней власти и как советская власть смогла покончить с этой несправедливостью.

Во-вторых, показывалось, что враг представляет серьезнейшую опасность для советских людей, от которой может защитить только действующая власть. Цель США — поработить СССР, установить господство над миром; необходимость защиты от американских империалистов оправдывает жертвы, ограничения и тотальный контроль в стране. В таком контексте легитимация власти предполагала обоснование проводимой ею внешней политики. При этом кинематограф показывал политику СССР на международной арене как продиктованную не эгоистическими интересами, а благородной целью защиты мира и социальной справедливости на всей планете (о чем свидетельствует тот факт, что эту политику поддерживают не только советские граждане, но все «люди доброй воли»)¹.

Кроме того, власть репрезентировалась как защитница советских людей от внутренних врагов. Инакомыслие в СССР было представлено в качестве внутривластной опасности, а нередко и предательства. «Разоблачение» связи «пятой колонны» с американской разведкой сопровождалось призывами усилить бдительность и сплотиться вокруг власти и служило оправданием усиления контроля за населением. О том, как выстраивался дискурс, связывающий внутреннего врага с внешним, а также превращающий США во «врага номер один», координирующего деятельность всех враждебных СССР сил и продолжающего дело нацистской Германии, можно судить по передовице в «Правде», посвященной «делу врачей».

«Кому же служили эти изверги? <...> Большинство участников террористической группы <...> были куплены американской разведкой. Они были завербованы филиалом американской разведки — международной еврейской буржуазно-националистической организацией “Джойнт”. <...> Воротилы США и их английские “младшие партнеры” знают, что достичь господства над другими нациями мирным путем невозможно. Лихорадочно готовясь к новой мировой войне, они усиленно засылают в тыл СССР и стран народной демократии своих лазутчиков, пытаются осуществить то, что сорвалось у гитлеровцев, — создать в СССР свою подрывную “пятую колонну”.

¹ Например, как показано в фильме «ЧП. Чрезвычайное происшествие», советским морякам помогают не только простые тайванцы, но и консул Франции.

Все это обязывает советских людей всемерно усиливать революционную бдительность, зорко следить за происками врага. Тот факт, что группа презренных выродков из «людей науки» в течение некоторого времени могла безнаказанно орудовать, показывает, что некоторые наши советские органы и их руководители потеряли бдительность, заразились ротозейством.

Разоблачение шайки врачей-отравителей является сокрушительным ударом по американско-английским поджигателям войны. <...> Перед всем миром вновь предстало истинное лицо рабовладельцев-людоедов из США и Англии» [Подлые шпионы и убийцы под маской профессоров-врачей, 1953].

Роль главного защитника страны от американских империалистов отводилась И. Сталину, показанному выдающимся полководцем и дипломатом, который сумел разрушить коварные планы американско-английских империалистов в конце Второй мировой войны («Падение Берлина» (реж. М. Чиаурели, 1949), «Сталинградская битва» (реж. В. Петров, 1949). Его имя вдохновляет борцов за социальную справедливость во всем мире («Заговор обреченных»). Он возглавляет борьбу «людей доброй воли» против «поджигателей войны». Так, в заключительной сцене «Падения Берлина» Сталина восторженно приветствуют представители всех национальностей (включая, кстати, и американцев) — он лидер Объединенных Наций, вождь народов, и отнюдь не только народов Советского Союза (рис. 24).

Как руководящая и направляющая сила советского общества представлена партия. В фильмах «Суд чести» и «Великая сила» (реж. Ф. Эрмлер, 1950) именно представители партийных органов выводят на чистую воду «низкопоклонников» и «космополитов», а также указывают административным работникам на проявление теми пресловутого ротозейства в борьбе с происками «врага номер один». Особого внимания заслуживает образ Антона Коваленко, помощника капитана по воспитательной работе танкера «Полтава» в фильме «ЧП. Чрезвычайное происшествие». По сюжету борьбу моряков против чанкайшистов, выполняющих приказ американцев¹, за возвращение в СССР возглавляет не капитан «Полтавы», а именно замполит Коваленко. Он проявляет не только ум, самообладание, лидерские качества, понимание настроений команды, преданность идеям коммунизма, но и подлинный героизм; чтобы помочь товарищам вернуться на Родину, он готов пожертвовать собственной жизнью.

¹ Американские военные появляются в фильме лишь дважды, но в весьма выразительных сценах: в первой они контролируют арест чанкайшистами советских моряков, во второй — веселятся в местном борделе.



Рис. 24. Кадр из фильма «Падение Берлина»

Тема Родины, используемая в легитимации власти в России на протяжении столетий [Рябов, 2007; Рябов, 2017б; Riabov, 2020], в этом фильме занимает важное место. Собственно, чанкайшисты не требуют от экипажа «Полтавы» ни выдачи военной тайны, ни предательства товарищей — «всего лишь» подписать заявление, что они отказываются возвращаться на Родину. Бывший соотечественник, а ныне гражданин США господин Соколов предлагает капитану танкера остаться на Западе и, услышав в ответ, что «все наши люди живут одной мечтой — вернуться на Родину», восклицает: «А, оставьте! Ваши люди мечтают о вкусной пище — побольше и послаще, и вот, о бабах — тоже побольше и послаще. Вот о чем мечтают все люди на земле, и ваши люди мечтают о том же» (рис. 25).

Он, эмигрант, не способен понять чувства советских людей, для которых сама идея отказа от Родины, пусть на символическом уровне, абсолютно неприемлема. В итоге морякам удалось вернуться в СССР, и заключительные слова фильма «нас встречала Родина» сопровождаются сценой, когда самого молодого моряка обнимает его мама, которая облачена в платок, что делает ее похожей на образ с плаката И. Тоидзе «Родина-мать зовет!» (рис. 26)¹.

¹ В исследованиях Е. Барабан показано, что в фильмах, выпущенных во время Великой Отечественной войны (например, «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эрмлер, 1943), «Радуга» (реж. М. Донской, 1943), именно такие платки были деталью внешности героинь, призванных олицетворять Родину (Барабан, 2008).



Рис. 25. Кадр из фильма «ЧП. Чрезвычайное происшествие»



Рис. 26. Кадр из фильма «ЧП. Чрезвычайное происшествие»

Наконец, образ «врага номер один» привлекался в кинорепрезентации органов государственной власти — прежде всего, представителей госбезопасности, правоохранительных органов, вооруженных сил — как надежных защитников мирной жизни советского народа. Фильмов, рассказывающих о том, что Советская армия и Военно-морской флот СССР надежно стоят на страже завоеваний социализма, в исследуемый период было снято немало, однако в отличие от кинолент периода Великой Отечественной войны они не содержали сцен побед советского оружия над «врагом номер один». Между тем в условиях жесткой конфронтации требовалось создание картин победы над врагом, что называется, ста-

рыми добрыми силовыми методами. Нужные репрезентации силового противоборства СССР и США позволяли нарисовать кинообразы соперничества спецслужб. Фильмы о шпионаже занимали особое место в кинематографической холодной войне. Советскую аудиторию эти фильмы были призваны убедить в том, что враг не только совершает преступления против трудящихся в далеких Соединенных Штатах или в странах третьего мира, но и вторгается на советскую территорию, приходит в дома советских людей, угрожает их жизни. Власть на фоне врага выглядит сильной, умной, справедливой, защищающей мирный труд советского народа. Кроме того, фильмы о шпионаже позволяли конструировать образы внутренних врагов. Наконец, они создавали возможность вести пропаганду под видом развлечения, что делало легитимацию власти более эффективной. К тому же не следует забывать и об экономической стороне киноиндустрии – картины приключенческого жанра неизменно находились в числе лидеров кинопроката¹.

Необходимо сделать оговорку – лишь в немногих фильмах разведка прямо обозначена как американская (в числе этих фильмов, например, «Встреча на Эльбе», «Суд чести», «Застава в горах», «Армагеддон», «Ночь без милосердия»). Чаще же речь шла о разведывательной деятельности «одной иностранной державы», хотя по косвенным признакам зритель мог определить, что речь идет об агентах спецслужб США (например, по характерной привычке персонажа класть ноги на стол, как в «Юнге со шхуны “Колумб”»). Кроме того, следует принимать во внимание, что многие приключенческие фильмы были сняты на основе произведений советской литературы, известных миллионам зрителей, и в них злодеи были прямо промаркированы как представители американской разведки. Например, в популярной книге «Над Тиссой», опубликованной за несколько лет до выхода одноименного фильма, лже-Белограй – это американский разведчик Ральф Кларк; в книге рассказывается о его семье, карьере, о том, что его отец полковник Франклин Кларк определил сво-

¹ Всего в исследуемый период было снято более 20 фильмов, в которых действуют иностранные шпионы, и почти все эти картины имели успех у киноаудитории. Так, за первый год демонстрации «Над Тиссой» посмотрели 45,7 млн зрителей, «Заставу в горах» – 44,8 млн, «Голубую стрелу» – 44,5 млн, «Операцию “Кобра”» – 35 млн, «Дело “пестрых”» (реж. Н. Досталь, 1958) – 33,7 млн, «Тайну двух океанов» (реж. К. Пипинашвили, 1955–1956) – 31,2 млн, «Опасные тропы» (реж. А. Алексеев, В. Алексеев, 1954) – 29,2 млн, «Следы на снегу» (реж. А. Бергункер, 1955) – 28,8 млн, «Незванных гостей» – 26,1 млн, «В квадрате 45» (реж. Ю. Вышинский, 1955) – 25,6 млн, «Дорогу» (реж. А. Столпер, 1955) – 25,1 млн [Федоров, 2021 в: 1044–1060].

его единственного сына в 10-летнем возрасте в один из секретных американских колледжей, готовивших высококвалифицированные кадры разведчиков [Авдеенко, 1954]. И хотя в фильме шпион лишь в титрах обозначен как Кларк, да и в исполнении В. Зубкова он не очень похож на американцев советского кино, знакомая с книгой аудитория не могла не воспринимать его как представителя США. Шпион из «Дела “пестрых”» в фильме обозначен просто как «незнакомец», но в одноименном романе А. Адамова он, хотя и является бывшим советским гражданином, фигурирует как агент, получивший в разведшколе кличку Пит [Адамов, 1956] (и это дает основание зрителям видеть в нем представителя американо-английских империалистов)¹.

В фильмах о шпионах создаются образы врага как безжалостного, морально ущербного, заслуживающего уничтожения, обреченного на поражение. Конструируя ощущение опасности, авторы картины показывают, как шпионы и их подручные убивают советских граждан («Дело № 306» (реж. А. Рыбаков, 1956), «Тень у пирса» (реж. М. Винярский, 1955) или пытаются это сделать («Выстрел в тумане», реж. А. Бобровский, 1963), устраивают диверсии («Над Тиссой», «Дым в лесу» (реж. Е. Карелов, Ю. Чулюкин, 1955), стараются похитить военные секреты («Голубая стрела», «Случай с ефрейтором Кочетковым» (реж. А. Разумный, 1955), «Дорога», «Операция “Кобра”») или присвоить достижения науки, которые могут быть использованы при подготовке к войне («Суд чести»), безуспешно пытаются воспрепятствовать развитию советской промышленности («Призраки покидают вершины», реж. Э. Карамян, С. Кеворков, 1955). В фильме «Ночь без милосердия», вышедшем вскоре после полета Г. Пауэрса, зритель видит такую форму шпионажа, как воздушная разведка. Особый вид преступления — духовное разоружение советских людей, в том числе посредством искажения культурного наследия народов СССР («Сестры Рахмановы», реж. К. Ярмагов, 1954) или при помощи религии («Армагеддон»).

В своей шпионской деятельности враг задействует разнообразные методы, особой популярностью среди которых у кинематографистов

¹ Заслуживает внимания характеристика личности Пита, которая, очевидно, была призвана напомнить читателю те черты американского «супермена», которые высмеивались в советской культуре тех лет: «У него нет родины, он свободен от прошлого, свободен от всех человеческих предрассудков и слабостей. Для него нет границ и виз, законов и идей, нет преград! Он всюду тайный хозяин — в любой стране, среди любого народа. Он сам творец своей карьеры, своей славы, все в его руках! И его звезда взойдет, взойдет через горе слабеньких, изнеженных, если надо — через кровь, трупы, пожары. Его ничто не остановит. Что ему до других?» [Адамов, 1956].

пользовалась «медовая ловушка»¹. Теме этого оружия уделено значительное внимание в фильме «ЧП. Чрезвычайное происшествие». Например, представители спецслужб Тайваня уговаривают советских моряков воспользоваться услугами местного публичного дома, навязчиво рекламируя его работниц. Ироничный одессит Виктор Райский, роль которого играет В. Тихонов, так комментирует усилия вражеских спецслужб по моральному разложению строителей коммунизма: «Кто видел в Советском Союзе дом терпимости? Хоть один? Самый захудалый? А здесь, куда ни обернешься, сплошь да рядом». Мысль, примечательную в контексте темы «медовой ловушки», высказывает замполит Коваленко: «Говорят, что большая любовь делает человека сильным. Но всегда ли так? Не бывает ли любовь источником опасной и гибельной слабости?» Действительно, в этом фильме показано, что иногда метод соблазнения приносит результаты: один из моряков, влюбившись в коварную шпионку, выдающую себя за жертву чанкайшистов, раскрывает ей важную тайну, тем самым ставя под угрозу освобождение товарищей.

В «Случае с ефрейтором Кочетковым» тема «медовой ловушки» становится центральной². Военнослужащий Василий Кочетков очарован продавщицей военторга Валею Градской и становится частым гостем в ее доме — который в действительности является шпионским гнездом. Несмотря на применение Валею полного арсенала женских хитростей, молодой артиллерист не теряет бдительности, не позволяет врагу выведать военную тайну и сообщает о подозрительном поведении подружки начальству.

В целом же данный метод показан как малоэффективный в отношении советских людей, которых, конечно же, отличает моральная устойчивость. Так, во «Встрече на Эльбе» женские чары героини Л. Орловой не заставили майора Кузьмина забыть о воинском долге. Те же, кто проявляет преступную слабость, были представлены как реальные или потенциальные пособники «врага номер один». Так, лейтенант Дудник, персонаж из «Голубой стрелы», забыв о собственной жене, флиртует со случайной знакомой и, желая произвести на нее впечатление, сообщает совершенно секретные сведения. Нужно ли уточнять, что незнакомка оказалась шпионкой? Случайные связи и измена Родине идут рука об руку; отклонение от гендерной нормы свидетельствует о политической

¹ Идея о том, что в руках классового врага соблазнение превращается в серьезное оружие, находит отражение уже в первых советских картинах [Kenez, 2008: 109].

² Заметим, что метод соблазнения применялся и вражескими агентами мужского пола, например в фильме «Над Тиссой».

неблагонадежности. Тема «медовой ловушки», таким образом, выступала частью гендерного дискурса холодной войны.

Привлечение этой темы позволяло добавить помимо развлекательности важные детали в образ врага, показывая его безнравственность и развращенность: святое и прекрасное чувство любви подвергается поруганию, а шпионки представляются как абсолютно аморальные существа. Иными словами, этот сюжет позволял укреплять символические границы между «своими» и «чужими» и репрезентировать американский образ жизни как культивирующее животное начало в человеке (что служило еще одним приемом дегуманизации «врага номер один»). Излишне говорить, что в арсенале советских спецслужб такого оружия быть не могло.

На легитимацию власти направлено и создание образов внутренних врагов, которые помогают агентам вражеской разведки¹. Исследователи уже предпринимали успешные попытки типологизировать эти образы [Гудков, 2005: 58; Колесникова, 2010]. Среди внутренних врагов — убежденные противники советской власти, которые ненавидят страну и своих соотечественников. Другой тип — это те, кто расплачивается за серьезные проступки в прошлом (например, преступления, совершенные во время Великой Отечественной войны); используя шантаж, враг заставляет их снова и снова предавать Родину. Наконец, это те, кого «враг номер один» использует без их ведома (что не снимает с них вины за утрату бдительности).

Образы внутренних врагов выполняли функцию социальных регуляторов, обозначая своеобразные группы риска, принадлежность к которым могла породить интерес спецслужб США (и, таким образом, они становились также элементом политики советской идентичности). Среди этих образов не только «перерожденцы» и криминальные элементы, но и представители свободных профессий (например, адвокаты), а также золотая молодежь. Любопытны кинообразы стилист как потенциальных предателей, призванные убедить аудиторию в том, что симпатии к ценностям американского образа жизни до добра не доведут (в соответствии с известной шуткой советских времен «Сегодня он играет

¹ В приведенной выше статье из «Правды» 1953 г., в частности, указывалось, что «еще сохранились пережитки буржуазной идеологии, пережитки частнособственнической психологии и морали, — сохранились носители буржуазных взглядов и буржуазной морали — живые люди, скрытые враги нашего народа. Именно эти скрытые враги, поддерживаемые империалистическим миром, будут вредить и впредь» [Подлые шпионы и убийцы под маской профессоров-врачей, 1953].

джаз, / а завтра Родину продаст»). В детективе «Дело “пестрых”» рассказывается, как представители молодежи, образы которых типичны для кинематографических репрезентаций стиляг, помогают матерым уголовникам, а те, в свою очередь, оказываются связанными с иностранной разведкой. Максимы жизненной философии этих молодых людей («Мое желание – для меня закон», «Не хочешь быть бараном, которого стригут – стриги сам!», «Нужно уметь брать от жизни все – сама не даст»), очевидно, были призваны напомнить зрителям образ американского супермена, критике которого советская пропаганда уделяла значительное внимание. Разумеется, такая «мораль» неизбежно приводит к преступлению.

При этом ни одно преступление не остается без наказания; возмездие неотвратимо. Более того, враг должен был быть показан не только поверженным, но и жалким. Значимым элементом создания образа врага была демонстрация страха, который преследует шпионов и их подручных. Советские фильмы показывают боязнь разоблачения, которая терзает помогающих шпионам предателей (например, Ковальчука в «Юнге со шхуны “Колумб”»). К тому же в отличие от советских разведчиков, выполняющих свой долг из-за высокой моральной мотивации, иностранные шпионы делают свою грязную работу из-за денег – именно поэтому они готовы предать своих коллег, чтобы заслужить снисхождение советского правосудия. Так, в «Операции “Кобра”» один из них, будучи пойманным советскими пограничниками, спешит заверить их: «Только сохраните мне жизнь, и я буду откровенен до конца»¹.

Борьба с американскими шпионами и их подручными позволяла контрразведчикам проявить лучшие качества: силу, мужество, ум, выдержку, военные навыки. Перед создателями фильмов стояла непростая задача: с одной стороны, сохранить интригу, для чего следовало показать, что силы соперников примерно равны, с другой – убедить аудиторию в том, что контрразведчики настолько хорошо исполняют свой долг перед Родиной, что знают наперед все ходы противника и без труда разоблачают его коварные замыслы.

При этом КГБ должен был быть показан не только всемогущим, но и «всеблагим». Чекисты демонстрируют приверженность моральным принципам, честность, смелость, моральную чистоту, верность присяге, преданность Родине, бескорыстие, взаимопомощь, а также гуманизм. Особо следует подчеркнуть, что целью их деятельности является защи-

¹ Об аналогичных чертах образов иностранных шпионов, созданных в советской детективной литературе, см.: [Кузнецова, Федунина, 2008].

та интересов не только государства, но и обычных людей¹. Гуманизации образа представителей силовых структур служило и привлечение образов детей. Так, в «Юнге со шхуны “Колумб”» контр-адмирал ВМФ СССР во время важной операции по защите морских рубежей нашей Родины от американских шпионов беспокоится еще и о том, удалось ли найти унесенных в открытое море советских детей.

Образ «врага номер один» и легитимация власти в кинематографе США

Легитимация власти и политической системы осознавалась правящим классом США как важнейшая задача «борьбы за сердца и умы» в условиях начавшейся холодной войны. Как и в СССР, образ «врага номер один» использовался для демонстрации того, *во-первых*, что альтернатива власти и политическому порядку, предлагаемая оппонентами, станет для страны катастрофой и, *во-вторых*, что враг представляет серьезнейшую опасность для граждан США, от которой их успешно защищает действующая власть.

Для США, очевидно, особую роль играла негативная легитимация. Советский проект предлагал совершенно новую систему власти; среди ее преимуществ были не только очевидные успехи в развитии страны, но и то обстоятельство, что она не была отягощена грехами прошлого и «переносила отчетность» в «светлое будущее». Дискредитация этой системы власти в символической политике, проводимой Голливудом, включала в себя как демонстрацию невозможности реализовать идею народовластия по-советски на практике, так и репрезентации негативных сторон ее воплощений, существовавших за «железным занавесом», в жизни, при помощи редуцирования идеи народовластия до образов диктатур, знакомых американской аудитории по многим кинофильмам.

Была востребована и позитивная легитимация власти. Показывая преимущества политической системы США, кинофильмы апеллировали к легально-рациональному типу легитимности, подчеркивая, что доверие граждан обусловлено демократическим характером институ-

¹ Этот аспект легитимации власти акцентирован в «Ночном патруле» (реж. В. Сухобоков, 1957), который начинается со слов комиссара милиции Ивана Кречетова, обращенных к сотрудникам правоохранительных органов: «Если кто-нибудь из вас... станет равнодушным к судьбе человека, пусть немедленно, в тот же день и час — рапорт, где честно напишет, что к дальнейшему прохождению службы в милиции непригоден».

тов и процедур. Среди достоинств политической системы – ее основанность на Конституции, выборность и сменяемость власти, равенство всех перед законом.

Так, преимущества политической системы США объясняются в фильме «Большой Джим Маклейн» (Big Jim McLain, реж. Э. Людвиг, 1952). Например, для обоснования ценности Конституции создатели фильма включают сцену заседания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, в которой показано, как коммунисты пользуются Пятой поправкой, разрешающей им не свидетельствовать против себя в суде. Отмечая, что это позволяет врагам Америки временно уйти от ответственности, Маклейн тем не менее не ставит под сомнение ценность Пятой поправки: возможность для «красных» защитить себя служит подтверждением превосходства демократии над тиранией.

Этих преимуществ демократической системы и стремится лишить американцев «враг номер один». В фильмах создавались образы смертельной опасности, которую несет коммунизм, и власти, успешно противостоящей ему во внешней и внутренней политике. Некоторые картины показывали стремление советского руководства уничтожить США и их жителей при помощи оружия массового поражения. Фильм «Двадцать седьмой день» (The 27th Day, реж. У. Эшер, 1957) рассказывает о том, как инопланетяне, которым нужно новое место обитания взамен их умирающей планеты, похищают пятерых представителей человечества и вручают каждому из них коробку с капсулами – оружием, которое могло стереть людей с лица земли, не тронув животных и растения. Показательно, что только руководство СССР пытается применить это оружие, уничтожив все население США (однако в итоге само оказывается уничтоженным).

Более успешной оказалась попытка в фильме «Ракетная атака на США» (Rocket Attack U.S.A., реж. Б. Махон, 1958). Фильм снимался, очевидно, под впечатлением от советских успехов в космической гонке; именно спутник поставляет информацию, которая позволила СССР нанести ракетный удар, в результате которого Манхэттен разрушен, а три миллиона ньюйоркцев погибли. Таким образом, эти фильмы были направлены на формирование у американской аудитории убеждения в том, что, если бы у руководителей СССР была возможность физически уничтожить США, они бы сделали это без малейших колебаний и угрызений совести, убив миллионы людей. Справедливости ради необходимо заметить, что такие фильмы категории «Б» не были особенно популярны. Однако сам факт их появления свидетельствует о том, что на подобные образы был спрос со стороны части населения США.

Задачи холодной войны требовали от пропаганды, прежде всего, переконфигурации символических границ между «своими» и «чужими»: бывший союзник во Второй мировой войне должен был быть превращен во «врага номер один», а бывший враг — в союзника¹. Это обусловило внимание кинематографа к германскому вопросу. Фильм «Воздушный мост» (Big Lift, реж. Дж. Ситон, 1950), который рассказывает об участниках воздушного моста, организованного ВВС США во время блокады Берлина (1948), может быть рассмотрен как своеобразный аналог «Встречи на Эльбе». Оба фильма показывали преимущества собственного образа жизни, вскрывали пороки образа жизни «врага номер один», разоблачали ложь его пропаганды, обвиняли его в неподобающем поведении в послевоенной Германии, показывали, что Германия может стать союзником (если ее народ будет следовать правильной идеологии). В «Воздушном мосте» повествуется о взаимоотношениях двух сержантов американских ВВС, Денни Маккалоу и Хэнка Ковальски, с жителями Западного Берлина. Хэнк учит демократии свою немецкую подружку Герду. Кстати, в процессе этого не обошлось без реверансов в сторону действующего президента США: американец говорит немке, опровергая тезис советской пропаганды о том, что власть в США принадлежит кучке магнатов, которые управляют страной при помощи послушных им СМИ: «Девяносто процентов газет на последних выборах были против Трумэна. Но кто у нас президент? Трумэн. Потому что так захотел народ...». Американцы бескорыстно помогают жителям Западного Берлина, спасая их от голодной смерти; в одной из сцен Дэнни позирует для американской газеты, угощая чем-то съестным немецкую девочку. Советский сектор показан, напротив, как зона страха, насилия, хаоса и разрухи: солдаты занимаются мародерством, отбирая продукты у жителей Восточного Берлина. Дегуманизацию бывшего союзника дополняет обращение к образу «русского медведя»².

Аналогичные сцены, повторим еще раз, можно обнаружить во «Встрече на Эльбе». Среди различий отметим, прежде всего, то, что в то

¹ О том, как кинематограф США трансформировал взгляд на бывшего врага (в том числе через производство таких биографических фильмов, как, например, «Лис пустыни» (The Desert Fox: The story of the Rommel, реж. Г. Хэтгуэй, 1951), «Я стремлюсь к звездам» (I aim at the stars, реж. Дж. Ли Томпсон, 1960) и какую роль в этом играл Госдепартамент, см. подробнее: [Suid, 2002: 160–177].

² В ответ на напоминание немецкой подружки о том, что у немцев есть пословица «Когда медведь рычит, орел улетает прочь», Дэнни замечает, что на этот раз орел не испугался медведя.

время как советский фильм построен на парадигме «двух Америк», в нем показывают «хороших американцев» и призывают к дружбе между советским и американским народами, в «Воздушном мосте» ни о каких «двух Россиях» речи не идет: положительных образов представителей СССР там нет. Во «Встрече на Эльбе» отдается дань уважения американским военным как союзникам в борьбе с Гитлером, в американском же нет даже напоминаний о недавней совместной борьбе СССР и США с нацизмом. Из этого фильма сложно понять, почему русские оказались в Берлине. В одной из сцен Хэнк, который был узником нацистского концлагеря для военнопленных, возмущается тем, что немцы всю ответственность перекалдывают на фюрера; сегодня они жалуются на бытовые условия, но при этом забывают о преступлениях, совершенных Германией во время войны, включая Варшаву, Ковентри, Лидице, Бельзен, Дахау, Бухенвальд. Однако сам он, как видим, также предпочитает не вспоминать советские города и деревни — ни Ленинграда, ни Хатыни, ни Бабьего Яра в его списке нет. Наконец, если в советской картине создаются яркие образы немцев (включая коммунистов, рабочих, ученых), которые смогут в перспективе самостоятельно управлять демократической Германией, то в американском фильме вся надежда, очевидно, возлагается на Герду, которая с упоением штудирует книгу под названием «Что такое демократия?» (рис. 27). Кстати, показательно, что в отличие от «Встречи на Эльбе» в этом фильме отсутствуют положительные образы немецких мужчин.

С другой стороны, в «Воздушном мосте» в отличие от «Встречи на Эльбе» нет и обвинений в использовании «врагом номер один» бывших нацистов. Такие обвинения, однако, появятся совсем скоро, в «Руке



Рис. 27. Кадр из фильма «Воздушный мост»

с хлыстом» (The Whipland, реж. У. Мензиес, 1951), вышедшей в 1951 г., где рассказывается о том, как советские спецслужбы создали на территории США секретную лабораторию по производству бактериологического оружия. Лабораторию возглавляет бывший нацистский ученый Вильгельм Бухольц, которому оказалось совсем несложно поменять нацистские взгляды на коммунистические. Он готов уничтожить США при помощи своего изобретения, провозглашая: «Мы поставим Америку на колени за 48 часов! <...>. Я работаю для блага человечества, уничтожая все, что мешает торжеству коммунизма. Коммунизм будет править миром!» Символическая нацификация «врага номер один» продолжена в «Ночных людях», где герой Г. Пека, представитель оккупационных властей США в Западном Берлине, вынужден сражаться с бывшими нацистами, которые теперь служат Советскому Союзу.

В соответствии с «доктриной Трумэна» сдерживание коммунизма во всем мире было представлено как глобальная миссия Америки, ее право и обязанность. Обоснование этого сопровождалось перемещением символических границ. В фильме «Почему Корея?» причины вмешательства Соединенных Штатов в конфликт на полуострове объясняются следующим образом: «Отныне не существует более никаких географических границ. Кровь, которая льется сегодня в Корее, ничем не отличается от той крови, которая проливается в Риме, Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Вашингтоне, Чикаго или Сан-Франциско... То, что мы защищаем, — это не географические границы, а образ жизни» [Young, 2010: 121]. В кинообразах внешней политики США показывались моральные основания американской власти — она стоит на стороне сил добра и справедливости, защищает слабых, наказывает «плохих парней» в различных регионах мира: в Западной и Восточной Европе («Дипкурьер» (Diplomatic Courier, реж. Г. Хэтэуэй, 1952), «Задание — Париж» (Assignment: Paris, реж. Р. Пэрриш, 1952), «София» (Sofia, реж. Дж. Рейнхардт, 1948), «Путешествие к свободе», «Ночные люди», «Зверь Будапешта»), в Азии («Тихий американец» (реж. Дж. Манкевич, 1958), в Африке («Мой любимый шпион» (My Favorite Spy, реж. Н. МакЛеод, 1951), в Латинской Америке («Капитан со шрамом» (Captain Scarface, реж. П. Гилфойл, 1953), в Океании («Дикий мятеж» (Savage mutiny, реж. С. Беннет, 1953), в Арктике («Арктический полет» (Arctic Flight, реж. Л. Лэндерс, 1952), «Летающая тарелка» (The Flying Saucer, реж. М. Конрад, 1950).

Показательно, что поддержку США выражают все народы Земли. Да что Земли! — в фильме «Двадцать седьмой день» вся Вселенная на стороне Америки: представители далекой инопланетной цивилизации помогают американцам уничтожить «врагов свободы» во всем мире.

Важнейшим внешнеполитическим событием стала война в Корее. Объяснять необходимость участия американских солдат в боевых действиях на далеком Корейском полуострове, «продавать» эту войну населению США было непростой задачей [Casey, 2008; Young, 2010; Dick, 2016]. Помощь оказывал кинематограф, создавая фреймы восприятия данного конфликта, продуцируя смыслы и транслируя их для широкой аудитории. Непосредственно во время войны эта помощь была не столь значительной, однако всего в 1950 — начале 1960-х гг. было выпущено более 50 фильмов, так или иначе связанных с тематикой войны в Корее [Shaw, Youngblood, 2010: 25]. Репрезентации этой войны, заданные администрацией Г. Трумэна, строились на основе образа коммунизма как представляющего серьезнейшую угрозу не только для корейцев, но и для американцев [Casey, 2008]. Этот конфликт позиционировался в качестве продолжения борьбы с тиранией, которая велась Соединенными Штатами во время Второй мировой войны¹. Государственный секретарь Д. Ачесон, давая публичный ответ на письмо одного из солдат, так объяснял необходимость американского вмешательства: мировую войну можно было бы предотвратить, если бы Америка ответила на распространение тирании раньше, в 1930-х гг. Война в Корее направлена на то, чтобы предотвратить триумф тирании сегодня [Casey 2008: 224]².

Идеи значимости событий на Корейском полуострове для жизни каждого гражданина США проводились и в игровом кино. Например, в начале фильма «Внезапный» (Suddenly, реж. Л. Аллен, 1954) на слова отца убитого в Корее американца о том, что тот погиб, выполняя свой долг, его вдова реагирует так: «Долг?! Быть разорванным на куски на каком-то Богом забытом поле боя в тысяче миль от родных мест — это вы называете долгом?!» Однако события развиваются таким образом, что зло коммунизма приходит в ее дом, который захватывают киллеры, нанятые

¹ Репрезентация Корейской войны в качестве продолжения Второй мировой, как борьбы с тем же врагом — деспотизмом, который пришел теперь в новом обличье, осуществлялась и при помощи биографий американских военнослужащих контингента ООН: фильмы показывали, что их военная выучка основана на опыте участия в военных операциях в Европе и на Тихоокеанском фронте (например, «Команда субмарины» (Submarine Command, реж. Дж. Фэрроу, 1951), «Стальной шлем» (Steel Helmet, реж. С. Фуллер, 1951) и др.).

² Те же идеи пропагандировались в самых известных неигровых фильмах о войне, «Почему Корея?» и «Это Корея!» (This is Korea!, реж. Дж. Форд, 1951) — если не бороться с коммунизмом в Корее, то победить его в США будет значительно сложнее [Casey, 2008: 222]; см. подробнее в главе 12.

для убийства президента США. После того как их удалось одолеть и спастись от гибели, она полностью меняет свои взгляды. Показательна фраза, которую персонаж из «Стального шлема» произносит, обосновывая свое участие в войне: «Когда твой дом атакуют, ты обязан защищать его». Иными словами, в эпоху холодной войны любой конфликт, в котором участвует Америка, происходит на пороге ее дома; любая война является, таким образом, оборонительной, а потому справедливой и легитимной.

Сравнивая действия коммунистов с преступлениями Германии и Японии во время Второй мировой войны (например, «Одна минута до нуля» (*One minute to Zero*, реж. Т. Гарнетт, 1952), фильмы показывали коммунизм как воплощение абсолютного зла. Помимо того что «красные» бесчеловечно относятся к самим корейцам, жертвами их жестокости становятся американцы. Уже из «Стального шлема», одного из первых игровых фильмов о войне в Корее, аудитория узнавала, что они расстреливают американских военнопленных. Тема положения американцев в плену была одной из важнейших в пропаганде [Casey, 2008: 280], и Голливуд также уделял ей большое внимание, показывая, как пленных пытаются, проводят над ними психологические эксперименты, применяя, как утверждается, например, в «Военнопленном» (*Prisoner of war*, реж. Э. Мартон, 1954), рефлекторную теорию И. Павлова. Кроме того, пленные подвергались идеологической индоктринации (и наиболее востребованной в этой «промычке мозгов» была тема расового и классового неравенства в США (см. в главе 8).

Самое принципиальное для нашего исследования заключается в том, что в этих фильмах американцам противостоят не только северокорейские и китайские коммунисты, но и советские. Большинство фильмов о войне в Корее либо содержат образы советских персонажей, либо упоминают о ведущей роли СССР в этом конфликте («Бамбуковая тюрьма», «Стальной шлем», «Военнопленный», «Реактивная атака» (*Jet attack*, реж. Э. Кан, 1958), «Главная цель» (*Target zero*, реж. Х. Джонс, 1955) и др.). Фактически фильмы утверждают, что это СССР ведет войну с США. Именно русские руководят зверствами своих младших партнеров, которые полностью им подчиняются¹. Американских граждан убивают во имя советской идеологии советским оружием по приказу И. Сталина, чьи

¹ В сцене из «Бамбуковой тюрьмы», когда руководство лагеря пытается склонить к сотрудничеству темнокожего военврача, тот в ответ на утверждение китайского полковника о расовой дискриминации в США заявляет: «Проблема негров в Америке когда-нибудь будет решена. Страдания вас, китайцев, под властью ваших русских хозяев только начинаются» — за что его жестоко избивают.

портреты украшают лагеря для военнопленных (как, например, в фильме «Военнопленный», в котором главную роль сыграл будущий президент США Р. Рейган (рис. 28). Русские принимают участие в уничтожении американцев и в издевательствах над ними; так, в «Военнопленном» показано, как истязанием пленных руководит полковник Бирошилов (рис. 29).

Это, кстати, объясняет и отношение к внутренним врагам в фильмах 1950-х (например, «Большой Джим Маклейн», «Создатели страха» (The fearmakers, реж. Ж. Турнер, 1958), когда борьба с «красной опасностью» в США выглядит как продолжение Корейской войны на домашнем фронте. «Хорошие парни» в этих фильмах, наказывая «красных», мстят за погибших в Корее американцев.

В целом американцы героически ведут себя в плену, сохраняя верность присяге, оказывая помощь друг другу и высмеивая коммунисти-



Рис. 28, 29. Кадры из фильма «Военнопленный»

ческие лозунги. Вместе с тем не все из них выдерживают эти испытания. Так в «Бамбуковой тюрьме» показана целая группа американцев (их официальное название в лагере — «прогрессивные»), сотрудничающих с администрацией лагеря и помогающих коммунистам вести пропаганду среди других военнопленных.

Во время боевых действий американцы проявляют мужество, стойкость, взаимопомощь, товарищество, героизм и даже самопожертвование; например, в сцене из «Реактивной атаки» пилот ВВС США для того, чтобы выполнить боевое задание и спасти товарищей, идет на таран МИГа и погибает. Легитимации политики США в Корею служила и тема любви и восхищения, которые испытывают жители (и жительницы) Кореи к американским военным (например, «Реактивная атака»). Наконец, необходимо упомянуть о кинообразах боевого братства военных США, Великобритании, Австралии, Новой Зеландии, Греции («Одна минута до нуля», «Бригада славы» (The Glory Brigade, реж. Р. Уэбб, 1953), «Главная цель»), призванных подчеркнуть, что американцы находятся в Корею в составе контингента ООН с санкции Совета Безопасности.

Созданный некоторое время спустя «Маньчжурский кандидат» обвинял коммунистов не только в военных преступлениях, в пытках и убийствах американских военнопленных, зомбировании их, но и в подготовке захвата власти в США. Портретирование американских «красных» как «пятой колонны», подручных внешнего врага было, пожалуй, наиболее значимой составляющей «борьбы за сердца и умы» на домашнем фронте. Их цель не только уничтожение демократии и захват власти в стране, но и лишение США независимости¹. В фильме «Я был коммунистом для ФБР» Мэтт Светич, агент ФБР, работающий под прикрытием в качестве члена Компартии, разоблачая «преступную сущность коммунизма», заявляет в сцене суда: «Члены Компартии США — это предатели из числа граждан США, чья цель — передать Америку в руки СССР в качестве колонии».

Т. Шоу справедливо заметил, что содержание коммунистической идеологии в голливудских фильмах представлено крайне абстрактно, без определения ее целей и, собственно, идей [Shaw, 2010: 244]; в отличие от документальных фильмов (см. в главе 12) в игровом кино исследуемого периода полемики с собственно коммунистическими идеями практически нет. Голливуд использовал для создания образов американских коммунистов устоявшиеся приемы изображения гангстеров, которых интересуют

¹ Режиссер С. Демилль, лауреат «Оскара», известный своими антикоммунистическими взглядами, характеризовал Компартию США как «партию Иуды Искариота» [Shaw, 2007: 114].

только власть и деньги. При этом они лишены политической субъектности, выступая в роли агентов Кремля, участников всемирного заговора против «свободного мира». По этой причине фильмы, показывающие американских «красных», — это, как правило, картины со шпионским сюжетом. Кража секретов, связанных с производством ядерного оружия и развитием ракетных технологий, — основная цель разведывательной активности; шпионажу посвящены, например, фильмы «Целуй меня насмерть», «Вор», «Пуля для Джои» (A Bullet for Joey, реж. Л. Аллен, 1955), «Атомный ребенок» (The Atomic Kid, реж. Л. Мартинсон, 1954), «Атомный город» (The Atomic City, реж. Д. Хоппер, 1952), «Идти преступным путем» (Walk a Crooked Mile, реж. Г. Дуглас, 1948), «Кафе на 101-й улице» (Shack Out on 101, реж. Э. Дейн, 1955), «Проект X» (Project X, реж. Э. Монтань, 1949), «Каролинское пушечное ядро» (Carolina Cannonball, реж. Ч. Ламонт, 1955), «Пять шагов в опасность» (Five Steps to Danger, реж. Г. Кеслер, 1957), «Зотц!» (Zotzl, реж. У. Касл, 1962), «Контрразведка знакомится со Скотланд-Ярдом» (Counterspy Meets Scotland Yard, реж. С. Фридман, 1950). Кроме того, вражеские агенты стремятся провоцировать беспорядки в американском обществе, разжигать межклассовые и межрасовые противоречия («Красная угроза», «Я был коммунистом для ФБР», «Женщина на пирсе 13», «Судебный процесс» (Trial, реж. М. Робсон, 1955). Наконец, конечной целью их деятельности является захват власти в США («Маньчжурский кандидат»).

Хотя, как было отмечено, симпатии к коммунизму абсолютно нетипичны для американцев, в фильмах создается атмосфера страха: опасность подстерегает на каждом шагу, поскольку любой соотечественник может оказаться не тем, за кого себя выдает (Reds under the bed). Не будет преувеличением сказать, что к бдительности американские фильмы призывали не в меньшей степени, чем советские. Такие настроения подогревались, помимо прочего, фантастическими фильмами с сюжетом о похищении пришельцами человеческих тел («Захватчики с Марса», «Вторжение похитителей тел», «Я вышла замуж за монстра из космоса»). Кроме того, заслуживают внимания образы тех американцев, которые с нетерпением ждут прихода «красных». Например, в фильме «Вторжение, США» среди подсобных рабочих тракторного завода в Сан-Франциско оказался представитель «пятой колонны», который прислуживает захватчикам, а затем помогает им организовать атаку на Вашингтон — «столицу мирового зла», как говорят главы захватчиков¹.

¹ Кстати, едва ли случайно сторонником коммунистической власти в США оказывается мойщик окон — квалифицированным американским рабочим с «красными» не по пути.

Выразительные образы предателей представлены в «Бамбуковой тюрьме». Один из них — отец Долан, авантюрист, который под видом лагерного священника выполняет функции осведомителя. Другой, товарищ Клэйтон, служит в Коминформе в Москве, а в лагере руководит «промывкой мозгов» своих бывших соотечественников. Показательно, что у них отсутствуют какие-либо убеждения, равно как и симпатии к СССР (если не считать таковыми любовь к русской водке).

С темой «пятой колонны» связано весьма настроенное отношение к лозунгу борьбы за мир, в котором видят антиамериканскую направленность. Так, в «Бамбуковой тюрьме» показано, как повсюду в лагере для военнопленных висят плакаты, восхваляющие борьбу за мир и обличающие американских империалистов — «поджигателей войны». Происходит делегитимация движения сторонников мира; борьба за мир была нередко представлена как капитуляция перед агрессором. В картине «Создатели страха» проводится аналогия с нацизмом и напоминает о позиции западных держав в Мюнхене. Данный фильм любопытен тем, что там создается окарикатуренный образ борца за мир — американского физика-ядерщика Грегори Джессапа, который оказывается одним из руководителей советской шпионской ячейки в США.

Привлекаемые «врагом номер один» методы многообразны: шантаж, подкуп, запугивание, провокации и даже использование подтасовок в данных соцпросов, как в «Создателях страха». «Красные», не задумываясь, прибегают к физическому уничтожению граждан США, от простых американцев до политиков и высших должностных лиц, и даже пытаются застрелить президента США (как в фильме «Внезапный»). Человеческая жизнь не представляет для них никакой ценности. Впрочем, как и человеческое достоинство, что проявляется, в частности, в использовании приема «медовая ловушка» — теме, весьма популярной при создании образа «врага номер один» [Sayre, 1978: 84; Shindler, 1979: 121; Hendershot, 2003: 9]. Женские тела принадлежат государству и должны служить делу коммунизма — так полагают «красные», поэтому эксплуатируют секс в шпионской деятельности [MacDougall, 1999; Kackman, 2005]¹.

В фильме «Человек на веревочке» главный герой приезжает в Москву, и представители спецслужб ведут его в школу КГБ. В этой школе,

¹ Заслуживают упоминания слова, которыми в романе Я. Флеминга «Из России с любовью» представительница советских спецслужб Роза Клебб сопровождает свой приказ Татьяне Романовой вступить в интимные отношения с Джеймсом Бондом: «Ваше тело принадлежит государству. С самого рождения государство кормило и воспитывало вас. Теперь ваше тело должно работать на государство» [Флеминг].

где полностью воспроизводится американская повседневность, для работы в США под прикрытием готовят советских агентов. Добрая половина из них – привлекательные женщины, которые будут трудиться практически во всех штатах, около военных баз. Руководители КГБ, утверждая, что «наши девушки превосходно разбираются в предпочтениях и привычках американских мужчин», так объясняют советскую философию «медовой ловушки»: «ни один мужчина не может устоять перед женскими чарами»¹.

Правда, в некоторых кинокартинах спецслужбы США также используют женскую привлекательность для решения вопросов безопасности страны (например, в фильме «На север через северо-запад» (рис. 30).

Включение кинематографом такого приема в арсенал советских шпионов и их подручных было призвано подчеркнуть их аморальность. Впрочем, едва ли это удивляло аудиторию, поскольку и в других



Рис. 30. Кадр из фильма «На север через северо-запад»

¹ В том же 1960 г. вышел неигровой фильм «Шпионаж маленького города» (Small Town Espionage), в котором рассказывалось, что в СССР выстроен целый городок, имитирующий населенные пункты США, где идут тренировки советских агентов (см. подробнее в главе 12).

фильмах исследуемого периода они были показаны как безжалостные преступники, попирающие нравственные устои человеческого общества; они подвергают американцев пыткам («Задание – Париж»), убивают женщин и стариков («Происшествие на Саут-стрит»), захватывают детей в заложники («Атомный город»), разрабатывают биологическое оружие («Рука с хлыстом») и т.д. Они используют самые изощренные способы убийства – как, например, в известной сцене из фильма «На север через северо-запад» (рис. 31). Их моральная непривлекательность, как правило, дополняется физической. Словом, создается канон изображения «агента Кей-Джи-Би», который продолжает эксплуатироваться и поныне.

Вопрос о том, кто становится внутренним врагом, был важен и в негативной, и в позитивной легитимации власти. Как отмечает Т. Шоу, в фильмах американцы становились «красными» по разным причинам, однако их объединяла психическая и умственная нестабильность, а также потребность скорее отомстить обществу, чем улучшить его [Shaw, 2007: 51]. Иными словами, с помощью использования технологий негативной легитимации тем американцам, которые отказываются принимать политическую систему США, приписывается низший онтологический статус (через атрибутирование сексуальных девиаций, моральной неполноценности, психических заболеваний, этнической чуждости).

Образ «врага номер один» использовался для того, чтобы подчеркнуть эффективность американских государственных институтов. На-



Рис. 31. Кадр из фильма «На север через северо-запад»

пример, о том, что Государственный департамент самоотверженно защищает интересы Америки и всего «свободного мира», зритель мог узнать из «Дипкурьера». Образ сенатора Уолдера в «Создателях страха» показывает, что «красной опасности» успешно противодействуют члены Конгресса США. Деятельность Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности освещается в фильме «Большой Джим Маклейн»; главный герой фильма — ее агент, который разоблачает заговор ячейки Компартии США на Гавайях, где коммунисты собираются заблокировать работу порта и устроить эпидемию.

Настоящая ода ФБР прозвучала в фильме «История агента ФБР» (*The FBI Story*, реж. М. ЛеРой, 1959). Вспоминая свою 50-летнюю карьеру, Джон Хердести «Чип», роль которого исполняет Дж. Стюарт, рассказывает об этапах борьбы с внутренними врагами Америки: от гангстеров и нацистов до коммунистических агентов и советских шпионов. Фильм создавался под личным патронажем директора Бюро Э. Гувера; вся съемочная группа утверждалась ФБР [Sbardellati, 2012: 180; анализ участия ФБР в создании фильма «Идите на восток по Бикон» см.: Shaw, 2007]. Каждодневная, сопряженная с опасностью для жизни оперативная работа агентов ФБР, защищающих Америку от коммунистической угрозы, показана во многих картинах (например, «Мой сын Джон» — *My Son John*, реж. Л. Маккери, 1952, «Происшествие на Саут-стрит», «Женщина на пирсе 13»). Помимо традиционных добродетелей в образе агента ФБР теперь акцентировались качества, необходимые для войны нового типа: интеллектуальная работа в команде и использование новейших технических средств [Shaw, 2007: 60]¹. Подобный интерес к ФБР едва ли может удивлять, если принять во внимание ту роль, которую сыграл в холодной войне его руководитель. По оценке Дж. Сбарделлати, шеф ФБР считался главным экспертом нации по вопросам внутренней коммунистической угрозы; поддержку получила трактовка «красной опасности», продвигаемая именно Э. Гувером, согласно которой коммунизм представляет угрозу не только для государства, но также для церкви, школы и семьи [Sbardellati, 2012: 180].

Нельзя не отметить кинообразы полицейских, бесстрашно защищающих граждан США от коммунистических агентов (например, шериф Тод Шоу во «Внезапном»). Отдельного упоминания в контексте легити-

¹ Показ технической оснащенности ФБР (что особенно характерно для фильмов, продюсером которых был Л. де Рошмон, — «Идите на восток по Бикон» и «Человек на веревочке» (*Man on a String*, реж. А де Тот, 1960) также помогал создавать впечатление о всемогуществе Бюро и эффективности государственной власти в целом.

мации власти заслуживает сцена из «Красной угрозы». Когда главные герои, убегая от преследующих их товарищей по партии, добираются до полицейского участка, шериф успокаивает их, гарантируя полную безопасность, и отправляется на задержание коммунистических агентов. Билл и Нина обращаются к проходящему мимо участка мальчику в ковбойской одежде с просьбой сказать, как же зовут их спасителя, на что тот отвечает: «Мы все зовем его “дядя Сэм”»...

Об успешной деятельности военной разведки киноаудитория могла узнать из «Маньчжурского кандидата», где герой Ф. Синатры, майор Бен Марко, разрушает планы коммунистов по захвату власти в США. Вклад ЦРУ в борьбу с коммунистами в исследуемый период получил сравнительно скромное отражение в кино — и потому, что данное ведомство избегало саморекламы, и по причине ограничений, накладываемых Администрацией Производственного кодекса [Willmetts, 2013]. Тем не менее рыцари плаща и кинжала появляются в нескольких фильмах, наиболее примечательным из которых был «Тихий американец»; фильм может служить примером того, как идеология холодной войны заставляла вносить принципиальные коррективы в экранизации литературных произведений. В романе Г. Грина разведывательная деятельность агента Пайла представлена скорее в критическом свете; в фильме же, который не без помощи ЦРУ, контролировавшего производство картины, превратился из антивоенного в антикоммунистический, создан панегирик американской разведке [Willmetts, 2013].

Наконец, многие фильмы воспевали такой государственный институт, как армия; она была представлена как сильнейшая в мире, способная одерживать победы не только над полчищами коммунистов, но и над пришельцами с Марса и других планет, над гигантскими муравьями-мутантами и прочими экзотическими созданиями. В этих фильмах на фоне конструирования «врага номер один» создаются образы супергероя, который в соответствии с принципом индивидуализма в одиночку спасает мир. Б. Аптон подчеркивает, что эти образы связаны с идеологией американской исключительности [Upton, 2014: 25]. На основе анализа образа Капитана Америки Дж. Диттмер делает вывод о том, что супергерой при этом воплощал моральный идеал и позволял позиционировать внешнюю политику США как продиктованную бескорыстными мотивами и носящую оборонительный характер [Dittmer, 2005: 629].

Таким образом, в фильмах силовые структуры демонстрируют эффективность власти; они надежно защищают американцев, опираясь на поддержку всех групп населения страны. В контексте исследования

легитимации власти принципиально, что они воплощают не только военное, но и моральное совершенство, проявляя бесстрашие, верность долгу, самообладание, взаимопомощь, гуманизм. Важным было показать, что каждый американец представляет ценность для государства. Так, в фильме «Мой сын Джон» следователь Стедмэн стремится не только разоблачить коммунистический заговор, но и помочь Люсиль Джефферсон, узнавшей, что она является матерью предателя, справиться с ее горем.

Для гуманизации образов силовых структур Голливуд привлекал образы детей. Представители правоохранительных органов, спецслужб, вооруженных сил изображаются в роли надежных защитников юных американцев. Так, в «Красной планете Марс» адмирал Кэйри опекает сыновей супружеской пары американских ученых, отдавших жизнь в борьбе с коммунизмом. Детские кинообразы привлекаются также для легитимации внешней политики — защита детей во всем мире выглядит одной из ее целей. Фильм «Боевой гимн» (*Battle Hymn*, реж. Д. Сирк, 1957) посвящен пилоту Д. Хессу, который организовал эвакуацию десятков корейских сирот и тем самым спас их от гибели во время наступления «красных»; в «Стальном шлеме» суровый сержант Зак проявляет заботу о корейском подростке (и когда того убивают «красные», в ярости расстреливает пленного); фильм Дж. Форда «Это Корея!» начинается с кадров, посвященных корейским детям, — именно защита юных корейцев от кровожадных коммунистов объявляется одной из главных целей участия американских парней в этой войне.

Следует подчеркнуть еще одну значимую функцию образов детей в создании «врага номер один». Как было отмечено, одним из критериев легитимности власти является поддержка ее политики большинством населения, поэтому было необходимо продемонстрировать, что в борьбе с «красной опасностью» принимают участие не только представители государства, но и обычные граждане, например рекламный агент («На север через северо-запад») или специалист по маркетингу («Создатели страха»). Особое значение для создания картин всенародного сопротивления в пропаганде всегда имели образы тех групп населения, которые ассоциировались скорее с миролюбием, чем с агрессивностью: женщин и детей. В репрезентации событий холодной войны, создаваемые кинематографом, вовлечены образы не только мужчин, но и женщин, не только взрослых, но и детей. Например, одноклассники, проявляя гражданскую сознательность, дразнят сына Светича за то, что его отец является коммунистом, а сам он говорит отцу, что лучше умереть, чем быть «красным» («Я был коммунистом для ФБР»). Среди юных вои-

нов холодной войны — персонажи таких фильмов, как «Красная планета Марс», «Захватчики с Марса», «Атомный город»¹.

Что касается женских образов, то их функции в дискурсе войны и мира давно и плодотворно изучаются как в теоретическом аспекте, так и при исследовании отдельных военных конфликтов [см., напр.: Goldstein, 2001; Embracing Arms, 2012]. В кинодискурсе холодной войны мы видим набор женских ролей, который в целом является достаточно традиционным для военной пропаганды [Рябов, 2005б]. Прежде всего, женские образы привлекаются для легитимации самой холодной войны. Объяснить и оправдать послевоенную конфронтацию, заставить несколько поколений жить в постоянной готовности принять участие в полномасштабной войне (или, если воспользоваться известными словами из инаугурационной речи Дж. Кеннеди, заплатить любую цену, вынести все трудности, преодолеть любые испытания) было непростой задачей. Очевидно, это стало возможным в том числе за счет того, что холодная война была представлена как необходимость защиты тех, кто в ней нуждается. Мужчины принимают участие в ней для того, чтобы спасти женщин, которым угрожает опасность. Кроме того, эти образы помогали в приписывании врагу, поднявшему руку на представительниц слабого пола, подлости и трусости. Еще одна роль женских образов — они оплакивают павших героев и хранят память о них (например, «Внезапный», «Одна минута до нуля»).

Далее, благосклонность женщин в дискурсе войны и мира выполняет функцию вознаграждения, которая удостоверяет подлинную мужественность. В фильмах хорошенькие женщины, как правило, любят «хороших парней»; в исследуемый период образцовая мужественность — это мужественность антикоммунистическая. Например, в заключительной сцене «Создателей страха» объятия главных героев — очевидно, чтобы подчеркнуть их безупречность с политической точки зрения, — показаны на фоне статуи А. Линкольна (рис. 32).

Женщины играют роль помощниц мужчин в борьбе с «врагом номер один». Нередко они делают это не столько из-за политических убеждений, сколько из-за желания помочь возлюбленному, однако они так же, как и мужчины, рискуют жизнью (а иногда и погибают), вносят вклад в победу и даже физически уничтожают врага (хотя в целом образы женщин призваны скорее делать образ «своих» более человечным, во-

¹ Аналогичные кинообразы детей как участников событий холодной войны создавались советским кинематографом; например, они помогают обезвредить американских шпионов в «Юнге со шхуны “Колумб”»; см. подробнее в главе 13.



Рис. 32. Кадр из фильма «Создатели страха»

площадь традиционные женские добродетели: сострадание, заботу, миролюбие). Заслуживает упоминания и сцена из советского фильма «Застава в горах», в которой Вера, жена офицера-пограничника, вступает в физическое единоборство с американским шпионом и помогает обезвредить его.

Наконец, отметим и немногочисленные образы «воительниц холодной войны» — женщин, которые принимали участие в силовых акциях. Среди них, прежде всего, представительницы разведки; в центре военных событий оказываются также женщины-врачи или сотрудницы гуманитарных миссий ООН, как, например, в фильмах о войне в Корее («Арена боя» — Battle Circus, реж. Р. Брукс, 1953; «Главная цель»).

* * * * *

Итак, образ «врага номер один» активно привлекался для легитимации власти кинематографом в СССР и в США. Обоснование легитимности социально-политического порядка включало когнитивный («объяснение») и нормативный («оправдание») компоненты и предполагало демонстрацию законности возникновения властных отношений; соответствия политики власти базовым ценностям общества; ее эффективности, способности выполнять обязательства перед обществом. Образ врага использовался в позитивной и в негативной легитимации. Что касается последней, то и советское, и американское кино создавали образы, призванные убедить аудиторию, что альтернативы существующей власти не отвечают ни одному из критериев легитимности. Делегитимация альтернатив включала в себя как демонстрацию пороков политического устройства «врага номер один», так и разоблачение политических

оппонентов, которые обвинялись в стремлении установить этот порочный политический порядок в собственной стране.

Помимо негативной кинематографии СССР и США использовали позитивную легитимацию власти, призванную показать, что собственная власть является по своему происхождению народной (хотя «народ» понимался по-разному), справедливой и эффективной. Главная функция образов врага в позитивной легитимации заключалась в создании картин смертельной опасности, которую несет враг, и в производстве репрезентаций власти, которая с этой опасностью успешно справляется. Секьюритизация политики «врага номер один» с целью легитимации власти осуществлялась кинематографиями, прежде всего, при помощи образов глобальной угрозы, которую тот представлял для человечества. Советский Союз позиционировал себя как гаранта мира во всем мире и защитника прав угнетенных народов; в свою очередь, кинообразы борьбы с коммунизмом во всех странах позволили сформировать представления о глобальной миссии Америки, ее права и обязанности защищать свободу и демократию в любой точке земного шара. Кроме того, в обеих кинематографиях создавались фильмы, которые показывали, что серьезная опасность нависла непосредственно над страной; враг стремится ее уничтожить, в том числе при помощи оружия массового поражения. Наконец, для формирования ощущения реальной угрозы на домашнем фронте снимались фильмы со шпионским сюжетом, которые репрезентировали власть как защитницу обычных людей в их повседневной жизни. Эти фильмы имели особое значение также потому, что они позволяли показать подручных иностранных шпионов среди граждан собственной страны (не только политических оппонентов, но и инакомыслящих и даже «инакочувствующих»).

Примечательно, что среди потенциальных пособников «врага номер один» показаны интеллектуалы. В советских фильмах ученые в подавляющем большинстве своем находятся в первых рядах строителей коммунизма, однако именно в научной среде обнаруживаются и потенциальные предатели. Подобные репрезентации в значительной мере были обусловлены значительно возросшей ролью науки в обеспечении национальной безопасности и вытекающими отсюда требованиями секретности. Вместе с тем это характерно для творческой интеллигенции в целом, включая лиц свободных профессий; данная тенденция сохранится и в кино 1960–1980-х гг. [Колесникова, 2010]. В фильмах США образы ученых отражали более общую тенденцию недоверия к интеллектуалам [о том, что антиинтеллектуализм был не только заметной чертой антикоммунистического дискурса, но и частью американской

популярной культуры рассматриваемого периода, см.: Upton 2014: 25]¹. Стремительное развитие науки и техники нередко воспринималось как враждебное человечеству². Прежде всего, это недоверие было связано со страхом перед ядерной бомбой и новыми видами вооружения; далее, с космической темой, порождавшей опасения войны миров, вторжения инопланетян (да и успехи СССР в космической гонке далеко не у всех в США вызывали восторг); наконец, с развитием психологии и новых способов контроля за человеческим сознанием [Zieger, 2004; Robin, 2001]. Репрезентации простых людей как опоры власти в ее «крестовом походе» против «врага номер один» позволяли массовой аудитории фильмов идентифицировать себя с их героями. Это было особенно значимо для такого критерия легитимности власти, как всенародная поддержка ее политики. Именно поэтому в рядах тех, кто противостоит «врагу номер один», зритель видел представителей различных социальных групп; важную роль играли образы женщин и детей, принимающих участие в конфронтации холодной войны.

Сходным в исследуемом контексте было и изображение кинематографиями двух стран органов государственной власти (будь то райком партии или сенат США) как отстаивающих интересы своего государства и эффективно противостоящих козням врага.

Важнейшая роль в легитимации власти принадлежала образам силовых структур. В конструировании идеала борцов с «красной опасностью» участвовали ведущие актеры; американская и зарубежная киноаудитория воспринимала представителей силовых структур США в облике популярнейших Дж. Вэйна и Дж. Стюарта, Ф. Синатры и Г. Пека. Аналогичные кинообразы по другую сторону «железного занавеса» также создавались известными актерами, включая В. Давыдова, Л. Свердлина,

¹ Впрочем, создавались и кинообразы патриотически настроенных ученых. Исследователи космоса супруги Кронин гибнут в борьбе с советским шпионом в картине «Красная планета Марс»; физик-ядерщик Лоринг, жертвуя собственной жизнью, спасает США (и попутно остальной мир) от ракеты неизвестного происхождения, уничтожающей все живое на своем пути («Потерянная ракета» – The Lost Missile, реж. Л. и У. Берк, 1958); специалист по древним восточным языкам профессор Джонс из комедии «Зотц!» отважно вступает в физическое единоборство с самим руководителем СССР, который самолично руководит операцией по хищению военных секретов на территории США (рис. 33).

² Не случайно среди отрицательных киногероев того времени распространенным стал образ безумного ученого [Frayling, 2006; Shaw, 2007: 112; Kubyskin, Pushkina, 2019].



Рис. 33. Кадр из фильма «Зотц!»

П. Луспекаева, П. Кадочникова, М. Бернеса, О. Жакова. Создается канон воина холодной войны, который воплощал военную доблесть, идейную убежденность, моральное совершенство, а также гуманизм; пользуясь известным образом советского кино, представители силовых структур и СССР, и США олицетворяли не только карающий меч, но и щит, готовность защитить каждого гражданина своей страны.

Таким образом, можно отметить немало сходных черт у двух кинематографий в использовании ими образа «врага номер один» для легитимации власти. Если же говорить о различиях, то следует отметить, прежде всего, особенности портретирования «чужих». Советские репрезентации врага строились на идее «двух Америк», основанной на классовом принципе; они дополнялись образами «хороших американцев», которые, будучи союзниками в борьбе с «реакционной Америкой», демонстрировали симпатию к Советскому Союзу (кстати, продвижение этих образов выступало одной из стратегий легитимации власти в СССР и проводимой ею внешней политики). Американское кино создавало более одномерный образ врага¹. Свой отпечаток на отношение к СССР на-

¹ Несколько образов «хороших русских» в исследуемых фильмах все-таки можно обнаружить; показательно, что это женщины, влюбленные в американских мужчин. В «Бамбуковой тюрьме» с американской разведкой в Корее сотрудничает Таня Клэйтон, советская балерина, которая вышла по расчету замуж за амери-

ложила война в Корее; обвинения «врага номер один» в убийствах американских граждан сопровождалась его дегуманизацией.

Однако в советском кино более одномерным был образ «своих». Хотя оттепельные фильмы показали сложный внутренний мир советского человека [напр.: Прохоров, 2007; Dumancic, 2010], в тех картинах, которые были посвящены конфронтации холодной войны, положительный герой, представляющий власть и государственные институты, был достаточно предсказуем. В кинематографе же США аналогичные персонажи порой были небезупречны. Так, в «Стальном шлеме» протагонист сержант Зак, которому авторы фильма в целом симпатизируют, совершает военное преступление, расстреливая пленного майора северокорейской армии¹; очевидно, аналогичную сцену в советском кино того времени представить сложно.

Далеко не всегда Голливуд идеализировал власть и ее институты. Например, некоторые картины показывают цинизм спецслужб США, которые вовлекают гражданских лиц без их ведома в опасные операции, ссылаясь на неизбежность потерь в период войны, пусть и холодной («Дипкурьер», «На север через северо-запад»). В дальнейшем тема опасности власти и ее институтов станет одной из весьма заметных в голливудских репрезентациях холодной войны; уже в 1964 г. выходят фильмы, которые показывали, что американские военные могут представлять не меньшую угрозу для США, чем советские («Семь дней в мае», «Система безопасности», «Доктор Стрейнджлав»). Но это уже отдельная история.

канского коммуниста, а теперь презирает мужа и критически относится к идеям коммунизма. В «Реактивной атаке» медсестра советского военного госпиталя в Корее Таня Никова, дочь белогвардейцев, помогает пилотам ВВС США вырвать американского ученого из рук коммунистов. А Таня из «Ракетной атаки» погибает, тщетно пытаясь предотвратить советский ракетный удар по Нью-Йорку.

¹ Благодаря этой сцене «Стальной шлем» встретил весьма прохладный прием в Пентагоне, а херстовская пресса устроила травлю фильма и требовала провести слушания в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности [Casey, 2008: 222]. Среди других примеров — образы из «Военной охоты» (War Hunt, реж. Д. Сэндерс, 1962), показывающие, как война может превращать солдат, в том числе американских, в патологических убийц.

ГЛАВА 8

Кинообразы врага в политике макрополитической идентичности

СОЗДАНИЕ позитивной коллективной идентичности, как было отмечено в главе 1, является одной из важнейших функций образа врага. Идентичность формируется под влиянием нескольких факторов, одним из которых выступает политика идентичности, деятельность политических акторов, ориентированная на достижение социальным сообществом чувства целостности, а его членами — чувства принадлежности к нему [Ачкасов, 2013: 71]¹. Политика коллективной идентичности может быть рассмотрена в качестве одного из видов символической политики.

Политика идентичности, *во-первых*, создает позитивную коллективную идентичность, то есть производит образы «своих» и формирует чувство принадлежности к сообществу; *во-вторых*, обеспечивает внутреннее единство и солидарность через ослабление внутренних символических границ; *в-третьих*, укрепляет внешние символические границы и создает негативную идентичность за счет конструирования образов «чужих» [см. подробнее: Рябов, 2016а]. Формирование позитивной коллективной идентичности предполагает создание привлекательного образа собственного сообщества, равно как и эталонной модели его представителя. Что касается периода холодной войны, то пропагандистские машины США и СССР прилагали значительные усилия по производству и продвижению моделей, соответственно, «стопроцентного американца» и «настоящего советского человека», и значение этого в «борьбе за сердца и умы» сложно преувеличить.

¹ Термин «политика идентичности» появился для обозначения деятельности, направленной на изменение статуса дискриминируемых групп, однако в отечественной науке он используется в более широком понимании [об интерпретации политики идентичности в современной российской политической науке см. в: Ачкасов, 2013; Назукина, 2014: 137–150; Рябов, 2016а].

Реляционная концепция идентичности предполагает, что необходимым условием формирования представлений о «своих» являются репрезентации «чужих» [Jenkins, 1996]. Индивид стремится не только походить на «своих» (позитивная идентичность), но и отличаться в значимых отношениях от «чужих» (негативная идентичность)¹.

В данной главе мы рассмотрим, как кинематографии США и СССР при создании образов «своих» использовали репрезентации «врага номер один», как норма поведения образцового представителя собственного сообщества устанавливалась и легитимировалась при помощи обозначения девиации, репрезентируемой сверхдержавой-соперником.

Кинообразы «врага номер один» в политике американской идентичности

Важным методологическим положением для анализа американской идентичности является утверждение Д. Кэмпбелла о том, что конструирование американской идентичности, легитимация власти, определение угроз национальной безопасности, производство страха и создание образов внешнего врага взаимосвязаны и обуславливают друг друга. Во время холодной войны национальная идентичность Соединенных Штатов была обусловлена репрезентацией СССР как «империи Зла», абсолютно от них отличной [Campbell, 1992].

Роль негативной идентичности в определении американской идентичности на материале журнала «Ридерс дайджест» проанализировала Дж. Шарп. В своей монографии она показала, что с середины 1940-х гг. американскость формировалась, прежде всего, в борьбе с коммунизмом, который понимался как мировое зло [Sharp, 2000]. Коммунизм был для Америки не ситуативным, а конституирующим Другим, учреждавшим коллективную идентичность. Со сдерживанием коммунизма связана и сама идея мирового лидерства США. Нормативные образы американского социального порядка и мирового лидерства США противопоставлялись советскому социальному порядку и мировому коммунизму.

Рассмотрим, как образы внешних и внутренних «красных» используются в репрезентациях американскости. Важным элементом политики

¹ Напомним эпизод из «Войны и мира», когда во время эвакуации Наташа Ростова, убеждая родственников, что подводы нужно использовать в первую очередь для транспортировки раненых, а не вывоза имущества, восклицает: «Разве мы немцы какие-нибудь?» Не быть похожим в этом отношении на значимых «чужих», немцев, не менее значимо, чем быть похожим на образцовых представителей «своих».

американской идентичности в Голливуде выступали образы коммунистического врага, которые включали в себя как картины жизни в СССР и социалистических странах, так и репрезентации американских «красных» и их пособников. Производство и распространение этих кинообразов укрепляло внешние символические границы американского политического сообщества и определяло американскость.

Прежде всего, артикулируется образ США как лидера демократического «свободного мира» в борьбе против мирового коммунизма [Shaw, 2010: 244]. Например, в заключительных кадрах «Красного кошмара» утверждается, что США являются гарантом «свободного мира» от порабощения коммунизмом и самой передовой в истории человечества страной, основанной на свободе и ответственности.

Свобода как главная ценность США противопоставляется тирании тоталитаризма, а экономическое процветание – бедности социалистических стран. Даже погодные условия в Америке – яркое солнце Гавайев – выглядят привлекательнее вечно хмурой зимы в коммунистической России. Коммунизм в американском кино означал рабство, бедность и однообразие, а США – свободу, богатство и возможность выбора.

Политика идентичности Голливуда создавала кинообраз «стопроцентного американца», образцового представителя своей страны, который гордится ею и солидарен с другими членами социального сообщества. Кинорепрезентации коммунизма подчеркивали ценности американских «долгих пятидесятых»: христианскую нравственность, семью и любовь к своей стране. О том, какие моральные ценности вовлекались в политику американской идентичности, можно судить по некрологу Мэлу Бакстеру, напарнику Маклейна, убитому «красными». Среди обозначенных в нем ценностей – свобода, честность, смелость, верность, ненависть к врагам.

В основе американской морали, как утверждалось акторами политики американской идентичности исследуемого периода, лежат ценности христианства. Стопроцентный американский патриот обязан был быть христианином [Aiello, 2005]. Религиозный дискурс, как отмечено в главе 3, был важным элементом в репрезентациях различий между СССР и США; это оказало значительное влияние и на кинематограф холодной войны [Shaw, 2007: 106]. В фильме «Мой сын Джон», где был создан весьма показательный образ обычной американской семьи, с самых первых кадров подчеркивается роль христианства в жизни героев картины. Двое молодых братьев, Бен и Чак Джефферсоны, перед тем, как отправиться на войну в Корею, посещают церковную службу вместе со своими родителями, Дэном и Люсиль, и получают благословение от священ-



Рис. 34. Кадр из фильма «Мой сын Джон»

ника (рис. 34). Показательно, что Люсиль позднее, когда ей приходится спасать от влияния «красных» своего старшего сына, Джона, сравнивает службу его братьев в Корее с крестовым походом: «Мои мальчики сражаются на стороне Бога, и теперь я сражаюсь вместе с ними». Иначе говоря, борьба США с «красными» в Корее становится похожей на крестовый поход. Коммунист Джон скептически относится к христианству, и в фильме подчеркивается, что его атеизм обуславливает неприятие американских политических ценностей. Значительное внимание в фильме уделено разоблачению соблазна коммунизма, который нередко спекулирует на мнимой близости к христианским ценностям, при этом отвергая, однако, главное в христианстве — веру. В действительности же, как утверждается в другой картине — «Большой Джим Маклейн», деятельность коммунистов может быть сравнена скорее с работой дьявола. Антихристианская риторика американских «красных» представлена в «Красной угрозе»: Нина Петровка, одна из коммунистических агитаторов, убеждает американских рабочих в том, что «религия — это наркотик, заставляющий пролетариат нести свои цепи». Голос за кадром

в этот момент объясняет зрителю, что такая атеистическая пропаганда направлена на уничтожение свободы и утверждение тирании; она внушает американцам, что человек ни перед кем не несет ответственности, кроме тоталитарного социалистического государства, и утверждает, что главный критерий морали — это польза делу коммунизма. Отказ от христианства, таким образом, ведет к отказу от американизма.

Заметное место в политике американской идентичности занимали репрезентации семейных и гендерных отношений. «Свои» наделяются эталонной мужественностью и женственностью; в частности, Дж. Уэйн репрезентировался как не только воплощение образцовой американскости, но и олицетворение настоящего мужчины [Meter, 2014]. Гендерные репрезентации внутренних «чужих», американских «красных» и их приспешников, в целом были сходными с репрезентациями внешних «чужих» (см. в главе 3). Женщины показаны либо легкодоступными, к которым партия относится как к проституткам, используя для привлечения в свои ряды новых коммунистов¹, либо мужеподобными, диктующими мужчинам свою волю (например, такой выглядит Кристин Норман в «Женщине на пирсе 13») [см. подробнее: Kaskman, 2005: 32; Shaw, 2007: 51]. Маскулинизация «чужих» женщин дополняется демаскулинизацией мужчин; коммунизм ассоциируется с феминизацией [Hendershot, 2003]. Так, в «Бамбуковой тюрьме» советская балерина, вышедшая замуж за американского коммуниста, изменяет ему с американским военнопленным, объясняя свой поступок тем, что у коммунистов отсутствует мужское начало. В рамках маккартистской «охоты на ведьм» одной из демаскулинизирующих практик было обвинение «красных» в нетрадиционной сексуальной ориентации [May, 1988: 94–95]; классическим примером голливудского соединения антикоммунизма и гомофобии считается «Мой сын Джон» [Shaw, 2007: 43]. Коммунистическая идеология и гендерные девиации идут рука об руку. Репрезентации «врага номер один», таким образом, помогли определить норму гендерных отношений в американском обществе и легитимировать ее при помощи политики американской идентичности — отклонение от гендерной нормы объявлялось антиамериканским.

Многие исследователи отмечают первостепенную важность вопросов семейных отношений «своих» и «чужих» в формулировании идеалов американизма этого периода. Дом в пригороде, жесткое разделение се-

¹ Например, представление о том, что коммунисты используют секс для вербовки новых сторонников, стало важной составляющей сюжета «Красной угрозы» [Cuordileone, 2005: 75–76].

мейных ролей на кормильца и домохозяйку, многодетность — этим чертам семьи придается теперь важнейшее значение; Э. Мэй полагает, что именно образ семьи был центром всей американской культуры «долгих пятидесятых» [May, 1988: 11]. Доктрина сдерживания была артикулирована через белую американскую семью среднего класса, состоящую из мужчины-кормильца и жены-домохозяйки [De Hart, 2001: 127]. Такая семья изображалась как безопасное, защищенное место в опасном ядерном мире, воплощающая ценности американского образа жизни: свободу, право на частную жизнь, религию, консюмеризм [Tickner, 2001: 55].

В фильме «Красный кошмар», выпущенном Министерством обороны США в 1957 г. и адаптированном для телевидения и показа в школах в 1962 г., опасность коммунистического порабощения Америки показана сквозь призму жизни обычной американской семьи. Фильм начинается со сцен счастливого утра семьи Джерри Донована; во сне же Джерри все в США, включая семью, изменяется по советскому образцу. Право на частную жизнь грубо попирается; спецслужбы контролируют даже телефонные разговоры между супругами. Государство беззастенчиво вторгается в неприкосновенное пространство дома, который более не является крепостью. Старшая дочь покидает дом и отправляется на сельхозработы, так как партия рассматривает это в качестве эффективного средства борьбы с буржуазным влиянием семьи. Младшие дети (теперь юные пионеры), обвиняют отца в том, что он недостаточно воспитывал в них коллективизм, и обещают донести на него властям. Жена предает мужа во имя интересов государства [см. подробнее: Рябов, 2005a].

На разрушение такой семьи, как подчеркивалось в политике американской идентичности в кинематографе, и направлена деятельность «красных». В фильме «Мой сын Джон» американская семья предстает полной любви и эмоциональной близости не только между супругами, но и между родителями и детьми: два сына в семье Джефферсонов, Чак и Бен, «стопроцентные американцы», постоянно проявляют заботу о родителях, а те гордятся детьми. Образ же их брата Джона показывает, сколь мало значит семья для коммунистов. Он сторонится братьев, смеется над материнской колыбельной и даже поднимает руку на мать. Отец Джона, Дэн, остро переживает разрыв с сыном и возлагает ответственность за него на коммунистов: «Коммуняки специализируются на разрушении дома».

Наконец, важнейшей частью американской идентичности рассматриваемого периода является патриотизм. Показательно, что противопоставление Джона и его братьев осуществляется, помимо прочего, через демонстрацию их отношения к военной службе: Чак и Бен от-

правляются в Корею, а Джон даже не считает нужным проводить их. Патриотизм имел особое значение для характеристики моральных основ американскости, и он эксплицитировался, прежде всего, при помощи образа армии. Джим Маклейн и Мэл Бакстер по прибытии на Гавайи первым делом отправляются к воинскому мемориалу, чтобы почтить память американских моряков, павших во время Второй мировой войны, и принять участие в церемонии поднятия флага на месте гибели линкора «Аризона». Апелляция к истории в этом фильме играет особую роль, позволяя зрителям провести параллель между той войной против тирании фашизма и войной нынешней, которую американцы ведут с коммунизмом, сражаясь за идеалы американизма не только в Корее, но также в Конгрессе США и на Гавайях.

Другое направление политики американской идентичности – ослабление внутренних символических границ и обеспечение единства общества; граница между американскостью и неамериканскостью объявляется приоритетной перед всеми прочими видами символических границ. Не случайно «Большой Джим Маклейн» начинается сценой на могиле сенатора Д. Уэбстера, произнесшего в 1830 г. одну из самых известных политических речей в истории США о том, что американская нация должна быть единой. Затем при помощи наплыва на экране возникает изображение Капитолия, и далее показывается заседание Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, в задачи которой, по логике авторов фильма, и входило обеспечение единства нации.

В первой половине XX в. Америка воспринималась как плавильный котел, страна иммигрантов, бежавших в том числе и от этнической дискриминации. Светич, протагонист фильма «Я был коммунистом для ФБР», является американцем в первом поколении, у него словенские корни. При этом и он, и все члены его семьи чувствуют себя стопроцентными американцами, преданными своей новой родине; именно поэтому они настроены резко антикоммунистически. «Большой Джон Маклейн» показывает семью польских иммигрантов как образцовых патриотов США. «Красные» же стараются посеять этническую рознь в американском обществе; например, они целенаправленно разжигают антисемитские настроения («Я был коммунистом для ФБР»). Таким образом, быть американцем означает отличаться от коммунистов в вопросе этнических отношений. Отсутствием дискриминации Америка контрастирует с коммунистическими странами. Вместе с тем стопроцентные американцы – это, прежде всего, белые англо-саксонские протестанты. Для репрезентаций инаковости политической использовались и этнические маркеры: например, акцент [Kasckman 2005: 32] или фамилии персонажей

(так, среди членов Компартии США в «Красной угрозе» – Нина Петровка, Ивонн Крауз, Генри Соломон).

Особое значение в работе с внутренними символическими границами имели вопросы межрасовых отношений в американском обществе – тема, которая была одной из наиболее болезненных для Америки [Vorstelmann, 2001; Belmonte, 2008: 159–177]. В фильмах исследуемого периода утверждалось, что расовые проблемы в американском обществе – это, прежде всего, результат подрывной деятельности «красных». Показательна сцена организованного коммунистами собрания афроамериканцев («Я был коммунистом для ФБР»): центральное место на стене зала занимает большой портрет И. Сталина, по бокам от которого расположены скромные изображения Дж. Вашингтона и А. Линкольна (рис. 35).

Эта проблема получила освещение и в фильмах о войне в Корее: межрасовые отношения в США – одна из тех тем, которые используются «красными» в их попытках внести раскол в американскую армию. Однако эти попытки проваливаются, поскольку представители всех расовых групп Америки объединяются в борьбе со «злом коммунизма». Показательна сцена из «Бамбуковой тюрьмы», когда в лагере для военнопленных «красные» пропагандисты промывают мозги афроамериканцу Джексону; они апеллируют к проблеме расовой дискриминации в США, стараясь склонить его к сотрудничеству, но тот отказывается со словами «Лучше быть черным, чем “красным”». Другой фильм, в котором «красные» пытаются использовать расовую проблему в антиамериканской



Рис. 35. Кадр из фильма «Я был коммунистом для ФБР»

пропаганде, — это «Стальной шлем». Майор северокорейской армии, взятый американцами в плен, обращается к одному из своих охранников, темнокожему капралу Томпсону: «Я тебя не понимаю. Ты даже есть рядом с ними не имеешь права, если только это не на войне. Ты покупаешь билет на автобус, но должен сидеть только на задних местах». Томпсон отвечает: «Сто лет назад я не имел права вообще ездить в автобусе с белыми. Сейчас, по крайней мере, могу сидеть на задних сиденьях. Может быть, через пятьдесят лет получу право сидеть в середине автобуса. А когда-нибудь даже и в начале. Есть некоторые вещи, с которыми просто нельзя торопиться». Майор не оставляет попыток и заводит разговор с сержантом Танакой: «У тебя глаза как у меня. Они ненавидят нас из-за наших глаз. Неужели ты не чувствуешь себя предателем, воюя с нами? Они бросали в лагеря американцев японского происхождения. Возможно, даже твоих родителей. Возможно, даже тебя. И некоторые из вас, чтобы получить работу, называли себя филиппинцами. Они зовут вас грязными японскими крысами, а ты сражаешься за них». В ответ на это Танака говорит: «Я американец» — и советует майору убираться, пока он сам не забыл военный устав и не выбил тому зубы. Представителя еще одной расовой группы зритель мог видеть в «Главной цели» (Target Zero, реж. Т. Джонс, 1955): в одной сцене рядовой Джеронимо, индеец из резервации апачей в Аризоне, полушутя угрожает белому солдату, что когда-нибудь индейцы отвоюют назад территорию Соединенных Штатов. Однако сейчас, во время войны с «красными» в Корее, он такой же американец, как и все.

Иными словами, символические границы между расовыми группами американского общества объявляются менее значимыми, чем границы между американцами и неамериканцами, особенно в ситуации противостояния с «врагом номер один». Некоей иллюстрацией этого может служить один из финальных кадров «Стального шлема»: после боя в буддистском храме в живых остаются военнослужащие, представляющие основные расовые группы американского общества (рис. 36)¹.

Разумеется, важнейшие внутренние символические границы, которые в рамках политики американской идентичности кинематограф

¹ Так, на Гавайях местное население столь же беззаветно борется с коммунистами, как и белые американцы в картине «Большой Джим Маклейн». Фильм «Красный снег» начинается с посвящения «верным американским эскимосам»; один из них, сержант Ковук, не только помогает сорвать испытание оружия массового поражения в Беринговом проливе советскими военными, разоблачая шпиона в своем племени, но и убивает копьём белого медведя...



Рис. 36. Кадр из фильма «Стальной шлем»

старался ослабить, — это границы классовые, так как именно они были в центре идеологического противостояния. В то время как в советской символической политике холодная война была представлена как конфликт, в основе которого лежит классовая борьба, для символической политики США было важно показать, что рабочие в США в той же мере являются противниками коммунистических планов переустройства мира, что и бизнесмены. Фильм «Ты нужен мне» (I want you, реж. М. Робсон, 1951) создает картину мобилизации американцев, отправляющихся на Корейскую войну; среди них — и рабочие, и бизнесмены [Young, 2010: 123]. Примером того, как американская пропаганда репрезентировала классовый мир в США, может служить анимационный фильм «Познакомьтесь с королем Джо» (см. подробнее в главе 11), в котором нерушимый союз рабочих, капитала и менеджеров представлен как основа экономического процветания страны. Соответственно, пролетариат живет в США лучше, чем в других странах мира; любые попытки поменять американский образ жизни на советский, как это показано в других анимационных фильмах Хардинг-колледжа, приведет лишь к нарушению прав рабочих (см. главы 3 и 11). Один из редких случаев, когда в игровых фильмах ведется полемика с коммунистическими идеями, — сцена из «Вторжения, США», в которой высказывается убежденность в том, что идеи К. Маркса не подходят американскому обществу, поскольку в США описанного им капитализма давно нет [о создании и продвижении кон-

цепции «нового капитализма» как оружия в «борьбе за сердца и умы» в 1950-е гг. см.: Бонцевич, 2018].

Отчего же все-таки случаются классовые конфликты в США? Ответ на этот вопрос предлагает фильм «Я был коммунистом для ФБР», где показано, как коммунисты внедряют своих людей в кадровые службы Питтсбургской сталелитейной компании, чтобы те трудоустроили членов партии, обрекая остальных на безработицу. Именно «красные» организуют забастовки и волнения среди рабочих. При этом сами коммунисты относятся к пролетариату с глубоким презрением; когда Светич задает партийным боссам, поднимающим бокалы с шампанским «За товарища Сталина», вопрос, будут ли рабочие жить лучше после захвата коммунистами власти в США, то в ответ слышит упрек в излишнем фанатизме — рабочие должны остаться рабочими.

Любопытно, что преданность Америке, понимаемая как борьба с коммунизмом, ставится выше и семейных уз: настоящий американец должен предпочесть благо страны благу ближайших родственников. В фильме «Большой Джим Маклейн» семья Лексетеров, узнав, что их сын стал работать на «красных», решила выдать его властям.

Наконец, обращает на себя внимание еще один прием иерархизации идентичностей. Протагонистами в нескольких фильмах являются криминальные элементы. Так, Джо Виктор («Пуля для Джо») — это гангстер, на совести которого немало человеческих жизней; в итоге, однако, он, выполняя патриотический долг, отказывается помогать «красным» и погибает в схватке с ними; аналогичный моральный выбор делают представители преступного мира в «Происшествии на Саут-стрит». Даже уголовники ближе к идеалу американца, чем коммунисты.

Политика американской идентичности должна была убедить аудиторию в том, что быть коммунистом — это крайне нетипично для американцев. Этот прием — показывать коммунизм как идеологию, абсолютно чуждую американским ценностям и традициям, — был популярен еще во времена так называемой Первой красной угрозы после Октябрьской революции. В брошюре «Прокаженный в доме» (1920), изданной Лигой национальной безопасности, утверждалось, что «большевизм... это болезнь, которая, как грипп и холера, приходит из-за рубежа и которой, скорее всего, не заболел бы ни один уроженец Америки, если бы в нем не было чего-то врожденно ненормального» [Campbell, 1992: 143].

В фильме «Вор» физик Алан Филдс, завербованный «красными» для кражи ядерных секретов, случайно убивает агента ФБР; это приводит его к эмоциональному кризису и решению не отдавать микрофильм советским шпионам, а сдать властям — лучше понести суровую, но

заслуженную кару от своего государства, чем сотрудничать с коммунистами. Сюжетная линия, когда симпатизирующий левым идеям американец, распознав истинную сущность Компартии США, разочаровался в химерах коммунизма (за что бывшие товарищи по партии начинают на него охоту), играла важную роль в «борьбе за сердца и умы»; в частности, эта тема занимает заметное место в фильмах «Красная опасность», «Мой сын Джон», «Я был коммунистом для ФБР».

Фильмы призывали неравнодушных граждан обращаться к представителям властей, чтобы сообщить о происках внутреннего врага. Маклейн подчеркивает, что рядовые американцы, информирующие власть о предполагаемых сторонниках коммунистического заговора, оказывают значительную помощь против мирового зла. Нарратор в фильме «Идите на восток по Бикон» напоминает, что те, кто сотрудничает с «красными», могут быть разоблачены лишь с помощью американских патриотов, которые поддержат девиз ФБР: «Верность, Смелость, Честность» (Fidelity, Bravery, Integrity) [Shaw, 2007: 60]. Оскароносный фильм «В порту» (On the Waterfront, реж. Э. Казан, 1954), по оценке Т. Шоу, также внес вклад в создание образа нового героя – информатора [Shaw, 2007: 106].

Вместе с тем идеальная модель американца, создаваемая Голливудом, – это *Cold Warrior*, который должен принимать активное участие в борьбе с «красными», не полагаясь лишь на государственные институты. Более того, в некоторых фильмах проводится идея о том, что именно в стремлении ограничить всевластие государства заключается особенность американскости, позволяющая ей выступать главным препятствием на пути распространения коммунистической системы. Среди общественных организаций, наиболее бескомпромиссно боровшихся с коммунистами, был «Американский легион». Дэн Джефферсон («Мой сын Джон»), готовя речь для собрания местного отделения «Американского легиона», считает важным подчеркнуть, что легионеры должны бороться за то, чтобы власть осталась у народа Америки, а не у государства («Если мы отдадим государству власть даровать нам свободу, то у него будет и власть отобрать ее»). Иными словами, борьба с коммунизмом не должна чрезмерно укреплять государственную машину в США, поскольку это может нанести удар по главной ценности Америки – свободе.

Соответственно, внутренними «чужими» оказываются не только коммунисты, но и те американцы, которые не понимают важности всеобщей борьбы с этим злом. Среди них и Донован из «Красного кошмара» – законопослушный американец, не вполне, однако, осознающий, что ответственность за сохранение свободы в Америке лежит на всех

гражданах США и никто не имеет права оставаться в стороне. За это создатели фильма насылают на него кошмарный сон, в котором Америка оказывается под пятой коммунизма. Возмущенный Донован пытается бороться с новой властью и приговаривается к расстрелу. Проснувшись, наш герой, естественно, становится совершенно другим человеком.

Еще одна группа американцев, которых относят к внутренним «чужим», — это так называемые розовые (*pinko*), то есть те, кто, хотя и не состоит в Компартии США, но сочувствует левым идеям. Кстати, особенно подозрительными в этом отношении выглядели представители американской интеллигенции. Коммунистическая угроза связывалась, прежде всего, с высоколбой либеральной общественностью; коммунизм выдает себя за либерализм и укрывается в университетах¹. Кроме того, как с горечью замечает Дэн Джефферсон, университет учит высокомерному отношению к обычным людям, в том числе и к родителям. Между тем, как было отмечено в главе 7, именно простые американцы и представлены в качестве опоры Америки в ее противостоянии коммунизму — и это было важным приемом политики идентичности. Так, во время работы над сценарием фильма «Идите на восток по Бикон» ФБР предложило продюсеру Л. де Рошмону полнее показать обычную жизнь простых людей и ввести в сценарий персонажей, с которыми массовый зритель мог бы себя идентифицировать и тем самым воспринимать подрывную деятельность «красных» как направленную против него / нее лично [Shaw, 2007: 58].

До сих пор речь шла о гегемонном дискурсе американского кинематографа; между тем он был не единственным. Так, достаточно устоявшейся, хотя и не единственной у исследователей является точка зрения, что фильм «Ровно в полдень» (*High Noon*, реж. Ф. Циннеман, 1952) в аллегорической манере критиковал моральный климат общества периода маккартизма и содержал протест против конформизма, который представлял опасность для краеугольного камня американскости — свободы [Frankel, 2017].

Первым же фильмом, в котором четко и недвусмысленно критиковалась маккартистская интерпретация того, что значит быть американцем, стал «Центр бури» (*Storm Center*, реж. Д. Тарадаш, 1956)². «В нашей

¹ Коммунистическим заговором, который был разоблачен бравым Джимом Маклейном, руководят представители науки и высшей школы. Именно университет в фильме «Мой сын Джон» промаркирован как место, где советские агенты вербуют себе сторонников.

² В основе сценария фильма лежат подлинные события, которые произошли в 1950 г. в штате Оклахома [Robbins, 1998; Kerslake, O'Brien, 1999].

стране мы придаем слишком большое значение конформизму», – сетует главная героиня Алисия Халл, библиотекарь в американском городке. Городской совет, поддерживаемый общественностью, требует от нее убрать из библиотеки книгу «Коммунистическая мечта». Миссис Халл ни в коей мере не симпатизирует коммунизму, но отказывается это сделать, поясняя свою позицию так: оставив эту книгу в библиотеке, мы тем самым атакуем коммунистическую мечту, говоря коммунистам, что не боимся их и того, что они могут сказать. Они же боятся нас, боятся правды, ведь в русских библиотеках нет книг, которые бы прославляли демократию. Показательно, что она ссылается при этом на Т. Джефферсона, то есть пытается показать, что ее точка зрения является самой что ни на есть американской. Тем не менее городской совет ее увольняет, а обыватели подвергают остракизму. Ее главный оппонент в совете, беспринципный карьерист Пол Дункан, оправдывает это следующим образом: сейчас идет война, и мы должны победить в ней – «холодная она, горячая или тепленькая». Неизбежно, что некоторые невинные люди при этом пострадают. Однако ему резко возражает другой член совета, судья Роберт Эллерби, говоря: «Меня не пугают ни коммунисты, ни их книги в наших библиотеках. Но меня пугают подобные разговоры, потому что это коммунистические разговоры, это именно коммунисты так рассуждают и поступают: “Плевать, если невинные пострадают вместе с виноватыми; главное – это добиться цели”».

Судья признает, намекая, очевидно, на дни маккартистской «охоты на ведьм», что «было время, когда я забыл, в какой стране я живу», но клянется, что больше этого никогда не повторится, определяя ценность личности, ее неповторимости, свободы и безопасности как важнейшую черту американского образа жизни. Победа его точки зрения и полная реабилитация Алисии стали голливудским хеппи-эндом этой истории, торжеством справедливости и подлинного американизма. Этот фильм стал ярким примером того, как американскость определялась при помощи противопоставления «врагу номер один». Кроме того, он маркировал маккартизм в качестве чуждого подлинной американскости феномена, полагая, что тот во многом схож с коммунизмом.

Та же идея опасности маккартизма для самих США становится центральной в одном из наиболее известных фильмов кинематографической холодной войны – вышедшем в 1962 г. «Маньчжурском кандидате». Фильм рассказывает о том, как захваченные в плен во время войны в Корее американские военные были превращены советскими спецслужбами в зомби; один из них, сержант Раймонд Шоу, становится частью заговора, цель которого – помочь его отчиму, сенатору Джону Айсли-

ну, стать президентом США. Айслин находится под полным контролем матери Раймонда, Элеоноры, которая и является агентом Кремля. Таким образом, сенатор Айслин, образ которого представляет собой явную карикатуру на сенатора Дж. Маккарти, репрезентируется как орудие в руках коммунистов (рис. 37). Однако дело не только в этом – антиамериканской объявляется сама разжигаемая крайне правыми паранойя, ведущая к ограничению демократических свобод американцев. Маккартисты показаны как худшие враги Америки; крайне правые и крайне левые фактически выступают союзниками друг друга [Rogin, 1987; Cuordileone, 2005: 80]. Среди персонажей фильма есть и оппоненты Айслина – представители политических сил, для которых свойственно другое понимание Америки. Так, сенатор Джордан характеризует прием у Айслинов как «сборище фашистов».

К концу «долгих пятидесятих» образ СССР почти не меняется: противостояние коммунизму и защита свободы во всем мире по-прежнему обозначены в качестве основной внешнеполитической миссии США, а подрывная деятельность коммунистов – как главная внутривнутриполитическая угроза. Однако символическая борьба за понимание того, что значит быть американцем, становится более острой.



Рис. 37. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»

Кинообразы «врага номер один» в политике советской идентичности

Как уже было подчеркнуто в главе 3, негативная идентичность играла важную роль в формировании советскости. «Капиталистическое окружение» обозначало инаковость не только в географическом и политическом смыслах, но и во временном: Октябрьская революция рассматривалась как начало новой эры всемирной истории. Показательна сцена из фильма «Алитет уходит в горы»: когда на берегу Берингова пролива, разделяющего СССР и США, молодой большевик Андрей Жуков говорит: «Новый и Старый Свет», то Никита Лось, уполномоченный Камчатского ревкома, поправляет его: «Нет, Андрюша. Старый и новый мир». Оппозиция старого и нового, прошлого и будущего усиливала бинарность картины мира, свойственную культуре холодной войны. На этом контрасте была построена пропаганда, постоянно использовавшая противопоставление двух миров.

Политика макрополитической идентичности в СССР основывалась на приоритете классового принципа над национальным: классовая принадлежность выступала основным дифференцирующим признаком. С середины 1930-х гг. помимо классовой солидарности и пролетарского интернационализма все большее значение приобретала советская идентичность. О появлении советского народа как новой исторической общности заявил Н. Хрущев на XXII съезде КПСС в 1961 г.¹ Политика советской идентичности не преследовала цели достижения полной культурной гомогенности политического целого, однако сохраняемые при этом национальные идентичности не должны были вступать в конфликт с идентичностью советской. При этом равенство представителей всех национальностей страны дополнялось приоритетом русского народа на символическом уровне (что было особенно заметным во время Великой Отечественной войны и в послевоенные годы [Синицын, 2018; Brandenberger, 2002]). Наконец, специфической чертой советской идентичности была определенная открытость внешних символических границ между «своими» и «чужими»; в отличие от нации, в которой граница, отделяющая «своих» от внешних «чужих», – это достаточно незыблемый элемент данного сообщества [Anderson, 1983], в советской идентичности подобная незыблемость границ не предполагалась; расширяться могли не только политические границы СССР, но и символические границы совет-

¹ На XXIV съезде (1971) Л. Брежневым была представлена концепция «советского народа», вошедшая в Конституцию СССР 1977 г.

скости: в число «своих», советских людей, могли быть включены и граждане других государств [Рябов, 2020б].

Кинематограф как актер символической политики внес выдающийся вклад в конструирование советской идентичности, создавая образы Советской Родины и советского народа, формируя представления об общих для представителей всех национальностей СССР героического прошлого и светлого будущего, о нерушимой дружбе народов, о нормах и ценностях советского образа жизни, об успехах в науке, культуре и спорте, о солидарности с трудящимися всей планеты, о счастливом детстве.

Одной из задач, которые стояли перед политикой макрополитической идентичности в СССР, было дальнейшее укрепление солидарности внутри общества и ослабление символических границ между социальными, профессиональными, региональными, возрастными, гендерными группами – то, что обозначалось как «морально-политическое единство советского общества». В исследуемый период теме межнационального согласия, единства народов СССР в борьбе с «врагом номер один» уделялось особое внимание. Показательно, что помимо многочисленных книг, озаглавленных «Американские империалисты – злейшие враги советского народа» [Гулыга, 1951; Американско-английские империалисты, 1951; Буханов, 1952], издаются и брошюры под таким, например, названием, как «Англо-американские империалисты – злейшие враги казахского народа» [Федюкин, 1953]. Кинематограф создавал картины участия всех советских народов в холодной войне. Кинематографисты национальных республик были весьма активны в конструировании образов врага; достаточно вспомнить фильмы, снятые на таких киностудиях, как Киевская / Киностудия им. А. Довженко («В мирные дни», «Голубая стрела» (реж. Л. Эстрин, 1958), «Юнга со шхуны “Колумб”»), Одесская («Тень у пирса», 1955), Узбекская («Сестры Рахмановы»), Ереванская («Призраки покидают вершины», 1955), Бакинская («Тени ползут», реж. И. Эфендиев, Ш. Шейхов, 1958), Молдавская («Армагеддон»), Таджикфильм («Операция “Кобра”», реж. Д. Васильев, 1960), «Таллифильм» («Незванные гости», реж. И. Ельцов, 1959, «Яхты в море», реж. М. Егоров, 1955), «Туркменфильм» («Десять шагов к востоку», реж. Х. Агаханов, В. Зак, 1960), «Грузия-фильм» («Генерал и маргаритки»). В кинематографическую холодную войну добавлялся национальный колорит. Подобно тому, как политика советской идентичности периода Великой Отечественной войны требовала включать в киноленты образы представителей всех народов СССР [Барабан, 2008; Рябов, 2020б], в фильмах исследуемого периода зритель мог видеть, как с «врагом номер один» ведут борьбу латышка Смайда («У них есть Родина»), грузин Джава-

хия («ЧП. Чрезвычайное происшествие»), татарин Кафнутдинов («Голубая стрела»), украинец Марченко («Застава в горах»), таджик Джураев («Операция “Кобра”») и представители многих других национальностей. Дружба народов — это великое преимущество социалистического строя и одно из его ключевых отличий от эксплуататорского общества. О том, как относятся к национальным меньшинствам эксплуататорские классы, зритель мог судить по образу Бельского — командира вражеской подлодки, принимающей участие в шпионской операции, созданному в «Голубой стреле» И. Переверзевым. Аристократ, у отца которого было «650 десятин русской земли», он с барским высокомерием относится к своему помощнику эстонцу Янсену, а на вопрос советского летчика Карпенко, не знаком ли тому случайно украинский язык, покровительственно отвечает: «Ну как же, как же. Моя кормилица была украинкой». Услышав же нелюбезное в свой адрес, Бельский кричит Карпенко: «Руку мою будешь лизать, хохлацкое отродье»¹. Очевидно, образ Бельского призван олицетворять великодержавный шовинизм. Впрочем, как показано в фильме, спасение России для него — это лишь лозунг, которым он прикрывает истинную цель работы на вражеские спецслужбы; как он сам признается, «его отчество — это чековая книжка». Такие детали его образа, как гавайская рубашка, привычка пить виски и держать ноги на столе, призваны показать, что, прислуживая американским хозяевам, он давно перестал быть русским. Именно такой тип людей использует «враг номер один»; он стремится разрушить единство советского народа, в том числе поддерживая национализмы бывших окраин Российской империи (что показано, например, в фильмах «Под “Золотым орлом”» и «Сестры Рахмановы»).

Таким образом, параллели с политикой макрополитической идентичности, проводимой Голливудом, достаточно очевидны. Более того, подобно рассмотренным выше примерам из «Пули для Джои» и «Присшествия на Саут-стрит», работа на «врага номер один» репрезентиро-

¹ Любопытно, что именно после этих слов еще один член экипажа шпионской подлодки, Остапчук, который жил в Киеве и после войны был вынужден бежать на Запад, убивает Бельского и спасает Карпенко, с которым перед этим имел задуманную беседу об Украине и о Тарасе Шевченко. Показательно, что в одноименной повести (1956) В. Черносвитова, который выступил автором сценария фильма, украинская тема отсутствует; командир вражеской подлодки носит фамилию Османов, советский летчик — Петров, а электрик с подлодки — Иволгин, который объясняет желание спасти Петрова так: «Я буду счастлив уберечь русского человека от издевательств этих тварей...»

валась как преступление, совершить которое брезгают даже представители криминального мира. Конечно, уголовник не мог быть союзником советских людей; заслуживает внимания, однако, образ Павла Обручева, созданный М. Бернесом в фильме «Ночной патруль». Обручев, известный вор-«медвежатник» по кличке Огонек, во время войны попал в плен, затем в лагерь для перемещенных лиц, оказался в эмиграции, в том числе по причинам идеологическим («на чужбине свободу искал»), стал Майклом Рестоном — по всей вероятности, гражданином США. Но, как следует из его рассказа, несмотря на уголовное прошлое и очевидное отсутствие симпатий к советской власти, он не соглашается принять настойчивые предложения представителя спецслужб, мистера Биггля, стать шпионом, предпочитая работу на урановых рудниках. Все годы эмиграции он жил с мечтой вернуться на Родину и, оказавшись в Советском Союзе, решает покончить с уголовным прошлым¹.

Что касается укрепления внешних символических границ, то противопоставление капиталистическому Западу было заложено в самой идее советскости. Вместе с тем в условиях холодной войны требовалось внести коррективы в образ «мы», связанные, в первую очередь, с изменением позиций страны на международной арене. Прежде всего, это победа в Великой Отечественной войне, роль страны в спасении всего человечества от нацизма. Далее, это мировое лидерство в антивоенном движении. Наконец, это статус одной из двух сверхдержав; СССР возглавляет лагерь социализма, коммунистическое и рабочее движение и борьбу с колониализмом во всем мире. Подчеркнем, что для создания этого нового образа СССР кинематограф активно привлекал образы Америки. Так, на экран переносились сформированные к 1948 г. концептуальные оценки роли западных союзников во Второй мировой войне. Приумножение их вклада в разгром нацизма нашло выражение в таких фильмах, как «Встреча на Эльбе», «Прощай, Америка!», «Секретная миссия», «Ночь

¹ В комедии Л. Гайдая «Бриллиантовая рука» (1968) эта тема также затрагивается, пусть и не во вполне серьезном ключе. Главный герой Семен Горбунков, которого играет Ю. Никулин, — человек мягкий и добрый, он любит свою жену и всегда и во всем с ней соглашается. Однако, когда та, пытаясь найти объяснение, почему муж вернулся из зарубежного круиза с большой суммой денег, пистолетом, да еще и с переломом руки, высказывает предположение, что за границей его пытали и он согласился стать агентом западных спецслужб, предателем Родины. Горбунков преображается и кричит на нее: «О, горе мне! Как ты, жена моя, мать моих детей могла подумать такое?!» И в ответ на ее попытку оправдания «А что я должна была думать?» отрезает: «Все что угодно — только не это!»

без милосердия» и др. (см. подробнее в главе 9)¹. В то же время отдавалась дань уважения тем солдатам и офицерам союзнических армий, которые принимали участие в войне с гитлеровской Германией, включая персонажей из «Русского вопроса», «Серебристой пыли», «Секретной миссии», «Встречи на Эльбе». Они, как правило, относились ко «Второй Америке», выказывали восхищение героизмом советских солдат и стойкостью всего советского народа и подчеркивали решающую роль СССР в разгроме общего врага; тем самым данные образы также вносили вклад в формирование советской идентичности.

Значительное внимание в политике советской идентичности, в том числе кинематографом, уделялось борьбе за мир, возглавляемой СССР. «Знаменосец мира» – так называет советское государство Ганна Лихта в «Заговоре обреченных». Приведем цитату из опубликованной в 1950 г. статьи «Советское кино в борьбе за мир», которая, на наш взгляд, вполне репрезентативна для пропагандистского дискурса позднего сталинизма. «Народы земного шара не просят мира, они требуют его. Они видят гарантию мира в том, что это священное дело защищает могучий Советский Союз. Во главе лагеря мира и демократии стоит спаситель человечества от фашистской чумы – страна социализма, являющаяся оплотом мира во всем мире, надеждой человечества. Народы верят: мир победит войну! Ибо дело мира защищает гений человечества – великий Сталин» [Розен, 1950: 11]. Образы представителей реакционных кругов США как «поджигателей войны» были знакомы советской аудитории по таким фильмам, как «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Серебристая пыль», «Генерал и маргаритки», «Суд сумасшедших», «Ночь без милосердия».

Наконец, фильмы показывали, что борьба за мир неотделима от борьбы за справедливость в планетарном масштабе. Здесь примечателен «Заговор обреченных», который обосновывал легитимность народно-демократических революций и разоблачал лицемерие «плана Маршалла»,

¹ О том, что американцы не были подлинными союзниками СССР, киноаудитория могла сделать вывод, например, из сцены в «Ночи без милосердия»: капитан Френч рассказывает своим сослуживцам, что был узником нацистского концлагеря для военнопленных, в котором немцы относились к ним, американцам, по-джентльменски, а к русским – «так, как они этого заслуживают». Когда же советские военнопленные подготовили побег, Френч проинформировал об этом руководство концлагеря, выдав, таким образом, союзников на расправу. Показательно, что почти все сослуживцы вполне одобряют этот поступок Френча, а один из американских вояк, говоря о советских людях, провозглашает: «С ними может быть один разговор – бомба».

который в действительности преследует цель закабалить Европу и превратить ее в плацдарм для развязывания новой войны. В этом фильме именно американский посол стоит во главе заговора сил реакции, направленного против народной власти. СССР выступает не только в качестве бескорыстного друга трудящихся, но и гаранта того, что воля народа будет реализована.

Как подчеркивает автор цитируемой выше статьи, советские фильмы помимо «империалистических хищников, жаждущих войны» показывают и тех советских граждан, которые вольно или невольно помогают им [Розен, 1950: 11]. Рассмотрим, как советскость создается при помощи противопоставления американскости — как внешней, так и внутренней (то есть той, носителями которой были советские граждане) в фильмах позднего сталинизма о борьбе с «космополитами» и с «низкопоклонством перед Западом».

Фильм «Суд чести» вызвал большой интерес и у зрителей (в 1949 г. картина заняла в прокате третье место, ее посмотрели 15 млн 200 тыс. человек), и у властей (был удостоен Сталинской премии I степени), и у критиков. По сюжету биохимик Сергей Лосев опубликовал в США статью о результатах проведенных коллективом ученых исследований, которые связаны с вопросами военной безопасности, а также передал рукопись монографии для публикации в американское издательство. Его начальник и соавтор Алексей Добротворский проявил политическую близорукость, первоначально не разглядев «низкопоклонства» Лосева. Лишь благодаря усилиям коммунистов Института экспериментальной медицины, поддержанных академиком Верейским, зло было наказано: Лосев и Добротворский предстали перед судом чести.

Фильм «Великая сила» посвящен схожему конфликту между сторонниками западной науки, в частности генетики, которых возглавляет директор НИИ Тимофей Милягин, и приверженцами мичуринской теории, прежде всего, профессором Павлом Лавровым. Хотя дискуссии ведутся о проблемах яйценоскости новой породы кур, опасность для дела коммунизма едва ли менее значительная, поскольку эти дискуссии связаны с мировоззренческим вопросом о соотношении биологического и социального. К тому же в отличие от «Суда чести» в этом фильме «низкопоклонство» показано как достаточно распространенное явление в научной среде. Среди персонажей «Великой силы» американцев нет, однако тема Америки и ее пагубного влияния на советских людей весьма заметна.

Анализируя эти фильмы, остановимся на таких вопросах, как критика проявлений «низкопоклонства перед Западом» (прежде всего, сим-

патий к Америке) и «космополитизма»; демонстрация опасности «низкопоклонства»; определение причин этой девиации, то есть тех качеств характера, которые приводят к тому, что индивид перестает быть в полной мере советским человеком; репрезентации черт Америки и американскости, представленных как в характеристиках советских персонажей, так и в образах самих американцев. Уже в первых кадрах «Суда чести» зритель видит напечатанную в журнале «Лайф» фотографию Лосева, которую с возмущением рассматривает академик Верейский. В журнале рассказывается об открытии советскими учеными обезболивающего лекарства и утверждается, что наука не имеет границ. Лосев облачен в смокинг и бабочку, да и сам журнал – символ враждебного мира (едва ли случайно на его обложку помещен узнаваемый советской аудиторией знак американскости – реклама кока-колы) (рис. 38).

В «Великой силе» персонаж, олицетворяющий «низкопоклонство», директор НИИ Милягин, внешне выглядит вполне по-советски, что, однако, в каком-то смысле еще опаснее. Ожидая прихода гостей, он сокрушается по поводу того, что не может найти «коробочку из Америки, с индейцами», чтобы произвести на них впечатление. Однако профессор Лавров по поводу таких эстетических пристрастий Милягина замечает: «Страшен не коктейль на американский манер, черт с ним, страшен плен, в который идет душа!»

Этот плен включает в себя и преклонение перед западной наукой. Уж если в Америке не смогли решить научную проблему, то советские



Рис. 38. Кадр из фильма «Суд чести»

ученые и подавно не могут ее решить — так рассуждают отрицательные персонажи в «Великой силе». В фильме проводится мысль о том, что признание среди западных коллег получают лишь те советские ученые, которые следуют западным идеологическим постулатам. Например, именно по этой причине академик Рублев авторитетен на Западе, и его персонально пригласили на биологический конгресс для обсуждения проблемы евгеники, доказывающей, что войны необходимы для улучшения человеческой породы. Империализм использует в качестве оружия космополитизм, адепты которого, в частности, утверждают, что наука не имеет границ. Это особенно опасно в тех вопросах, которые связаны с открытиями, имеющими оборонное значение, или же с фундаментальными мировоззренческими проблемами. Тот же Лосев фактически выдает военные секреты, и его после суда чести ожидает уголовное преследование.

Что же привело Лосева к измене Родине? Его образ наделяется теми чертами, которые в советском дискурсе холодной войны связываются с американским образом жизни. Прежде всего, он, по выражению одного из кинокритиков, «отравлен ядом буржуазного индивидуализма» [Грачев, 1950: 31], что проявляется в неумеренном честолюбии, жажде славы, стремлении присвоить себе результат деятельности коллектива ученых. Не удивительно, что у него, по словам его жены Нины, «нужных знакомых много, а друзей — ни одного»¹.

Важным индикатором несоветскости Лосева являются отношения в семье; один из кинокритиков трактует фильм как разоблачение буржуазной семейной морали [Розен, 1950: 12]. Лосев объявляется ответственным за то, что его жена Нина превратилась в «пустую и ленивую, без любви и жизненной цели женщину, глубоко опустившуюся в тину мещанского бытия...» [Розен, 1950: 14], в «жалкое, ничтожное, опустошенное существо» [Кремлев, 1949: 7]. Она обрекла себя на безделье и об-

¹ Кстати, и профессор Лавров не вполне понимает значение коллективизма, на что ему указывает партийный руководитель, подчеркивая: нужно было обращаться к коллективу, а не в одиночку бороться с врагами советской науки. «Великая сила» — это сила народа, сила коллектива. Разоблачение индивидуализма — тема, присутствующая во многих фильмах исследуемого периода, которые тем самым вносили свой вклад в кинематографическую холодную войну. Так, в «Аттестате зрелости» (реж. Т. Лукашевич, 1954) главный герой, осознав свои ошибки, говорит: «Коллектив — это великая сила. Она поддерживает мужество человека в самые тяжелые минуты. Коллектив — это земля, которая давала силу Антею. Оторвется человек от коллектива — и станет жалким, беспомощным».

служивание бытовых потребностей мужа, которого устраивает рабское положение жены [Розен, 1950: 14]. О взглядах Лосева на равноправие полов можно судить по следующим словам Нины: «он считает, что, если разговор серьезный, мы, жены, должны быть в сторонке»¹. Нина признается, что всю жизнь боялась потерять мужа: «Он самое главное в моей жизни. Что я без него?». Такого рода зависимость женщины от мужчины, ее несубъектность, расценивается как отклонение от советскости. Круг интересов Нины заставляет зрителя вспомнить советские образы американских женщин, например чрезмерный интерес к моде. Комично с точки зрения советской идеологии звучит ее фраза, обращенная к Татьяне, жене Алексея Добротворского: «Я пришла к тебе как женщина к женщине». Противопоставление этих героинь имеет важное значение для репрезентаций эталонной советскости, равно как и отклонений от нее, коррелирующих с «низкопоклонством», с последствиями тлетворного влияния Америки. Татьяна в фильме олицетворяет образцовую советскую женственность: она хороший врач и любящая жена. Показателен контраст внешности двух главных героинь в сцене их диалога: на Татьяне рабочая одежда, подчеркивающая ее профессиональный статус, на Нине — неуместный светский наряд.

Именно Татьяна помогает осознать ошибки Алексею Добротворскому, чей образ значим для понимания политики советской идентичности. Добротворский — выдающийся ученый, верный товарищ, любящий муж, патриот Советской Родины. Именно в силу своего благородства он не способен подозревать в низости коллег. При этом, однако, он также не чужд тщеславия и гордыни, первоначально отказываясь признать свои ошибки («Я не стану на колени!»), и, как и Лосев, считает, что у науки нет границ. Так или иначе, Добротворский несет ответственность за преступление Лосева; образцовый советский человек обязан проявлять бдительность.

Наконец, обратимся к репрезентациям «внешней Америки». В «Суде чести» зритель видит трех американских персонажей: крупного ученого Картера, а также Уилби и Вуда, которые выдают себя за представителей науки, но являются сотрудниками спецслужб США. Конечно же, американцы все меряют на деньги: Вуд при первом удобном случае сообщает Добротворскому, что тот стал бы миллионером, если бы жил в Америке (что, кстати, не производит никакого впечатления на советского ученого). Показателен образ Картера, который представляет скорее «Вторую

¹ Сходных воззрений на статус женщины придерживается Милягин, упрекая свою жену: «Ну зачем тебе, Дуня, вмешиваться в мужские дела?!»

Америку». Он не лишен благородства – в ответ на то, что советские коллеги поделились с ним информацией о научном открытии, он и сам готов рассказать о собственном изобретении; однако потом Картер вспоминает, что правами на него обладает не он, а его босс, владелец фирмы. Данный эпизод служит иллюстрацией важного тезиса советской пропаганды о том, что в странах капитала результаты труда не принадлежат наемному работнику; только в СССР «человек проходит как хозяин / Необъятной Родины своей».

Отрицательное в целом отношение к американской науке, которая объявляется прислужницей «поджигателей войны», также становится частью использования негативной идентичности в создании советскости. В «Суде чести» один из ученых решительно возражает против идеи единой мировой науки: советские ученые «борются за жизнь», между тем как заокеанские «готовят смерть в своих лабораториях»; в «Великой силе» Лавров говорит Милягину: «Что же ты, не видишь, что мировая наука враждебна нам? Что она готовит не только атомную бомбу, но она старается разоружить наших людей, поработить их своей психологией, своим бытом?»

Таким образом, репрезентации Америки и американскости, внешней и внутренней, доказывали преимущества социалистической системы и помогали легитимации канона советского человека, акцентируя в советском этосе такие ценности, как коллективизм, преданность делу коммунизма, любовь к Советской Родине, товарищество, равноправие мужчин и женщин.

Изменения, происходящие в политике советской идентичности, позволяет выявить фильм «Русский сувенир» (1960), который относится уже к окончанию исследуемой эпохи; в нем рассказывается о том, как группа западных туристов, оказавшихся в Сибири, знакомится с успехами СССР в деле построения коммунизма. Съёмкам предшествовала публикация Г. Александрова в «Искусстве кино» в 1957 г., в которой режиссер дал характеристики персонажам фильма и обозначил его основную цель – показать возможность мирного сосуществования государств с различным строем [Александров, 1957: 55]. Это, однако, не помешало режиссеру привлечь стандартный набор негативных характеристик американского образа жизни, что выступает еще одним случаем использования репрезентаций американскости в конструировании советской идентичности. Образцовую советскость воплощает главная героиня Варвара Комарова, роль которой исполняет Л. Орлова. Образ Варвары может служить иллюстрацией к мифу о русской женщине [Рябов, 2000] – умной, женственной, заботливой, красивой и к тому же сме-

лой и сильной. Варвара воплощает и черты новой советской женщины: то, что ее профессия — инженер, поражает воображение представителей буржуазного мира.

В нее влюбляются оба американских туриста: миллионер Эдлай Скотт и его секретарь Гомер Джонс, помогающий боссу писать книгу о России. Г. Александров в комментариях к задуманному фильму так охарактеризовал основное правило Скотта: «На деньги можно купить все: честь, совесть, невинность, любовь — дело только в цене» [Александров, 1957: 54]. Поэтому не удивляет обращенная к Варваре фраза Скотта (по которой можно судить и об ограниченности его мировоззрения, и о девиантности гендерных отношений в американском обществе): «Вам не имеет смысла иметь дело с Гомером. У него нет денег. Он не сможет сделать вас счастливой».

Контраст двух образов жизни получает визуальное воплощение в сцене на озере, когда Скотт и Варвара, восхищаясь красотой природы, говорят о том, как следует развивать этот регион. Скотт заявляет, что если бы озеро было в США, то он купил бы его и построил на его берегах комфортабельный курорт с казино и варьете. Варвара же говорит об обреченности капитализма и о том, что здесь будут построены дворец культуры и стадион — то, что направлено на развитие человека и приносит благо всем (рис. 39, 40).

Любопытна сцена, когда, услышав *Ol' Man River*, Скотт приказывает секретарю записать одно из своих наблюдений о загадочной России: «Гомер, пишите: “Русские песни унылы и безрадостны”». То есть Скотт, представитель «Первой Америки», настолько далек от «Второй Америки», что даже не знает знаменитую песню трудового народа США, которую советские люди в этом фильме поют сами и с удовольствием слушают в исполнении Поля Робсона¹. Таким образом, подчеркнем, идея «двух Америк» выступает частью политики советской идентичности. Эта идея придавала особый статус Советскому Союзу, позволяя позиционировать его не только как великую державу, отстаивающую собственные

¹ Еще более впечатляет сцена из «Операции “Кобра”» — другого оттепельного фильма, в котором симпатии к музыкальной культуре «Второй Америки» демонстрируют советские воины-пограничники. Картина сделана по всем канонам шпионского детектива, в котором пограничники разоблачают происки «врага номер один», но при этом содержит сцену, когда солдаты собираются в Ленинской комнате для коллективного прослушивания привезенной по их заявкам грампластинки с записью Первого концерта П. Чайковского в исполнении Вана Клиберна.



Рис. 39, 40. Кадры из фильма «Русский сувенир»

интересы, но именно как надежду всех «людей доброй воли», включая и «хороших американцев».

Познакомившись с советским образом жизни, Скотт, однако, меняется: он видит выдающиеся достижения СССР во всех сферах и признает, что коммунизм побеждает капитализм в историческом соревновании. Оставаясь «акулой капитализма», он оказывается при этом вполне симпатичным и дружелюбным человеком. Ну а сцена, когда Скотт, будучи приглашенным на новоселье к советскому рабочему, пьет с ним водку и закусывает пельменями на кухне хрущевки, должна была убедить советских зрителей, что американские миллионеры — такие же люди, как и они¹.

Режиссер, очевидно, стремился показать, что часть представителей правящих кругов США теперь готова к конструктивному взаимодействию с СССР во имя мира. При этом, заметим, в результате этого контакта двух миров советские персонажи, в отличие от заокеанских гостей, своих взглядов не поменяли. Они уверены, что правда целиком и полностью на их стороне, и на протяжении действия картины относятся к американцам как взрослые к детям, ожидая, когда же те все-таки поумнеют, прозреют и признают очевидное: обреченность капитализма и необходимость мирного сосуществования с СССР. Еще сильнее очеловечить идею сосуществования двух сверхдержав призвана тема романтических отношений. В ответ на ухаживания Гомера Варвара говорит, что их совместное счастье вполне возможно, но только если политики сумеют договориться о том, чтобы на земле был мир.

¹ Заметим, что скорость и необоснованность, с которой происходит это прозрение Скотта, вызывала удивление и у современников — см., например, разгромную рецензию на «Русский сувенир» в «Крокодиле» [Блуждающий-Маскин, 1960].

Не затрагивая вопроса о художественных достоинствах «Русского сувенира», получившего изрядную долю критических замечаний, можно заключить, что фильм, отражая атмосферу оттепельного оптимизма, выступил своеобразным манифестом мирного сосуществования. Таким образом, кинематограф СССР в исследуемый период использовал «воображаемую Америку» как для конституирования советской идентичности, противопоставленной Западу, так и для трансформации ее в сторону своеобразной всечеловечности.

* * * * *

Подводя итоги, отметим, что и советский, и американский кинематографы привлекали образы «врага номер один» для укрепления макрополитической идентичности страны; СССР и США выступали друг для друга в роли конституирующего «другого».

В политике макрополитической идентичности, проводимой обеими кинематографиями, различимы ряд взаимосвязанных направлений. Образы «своих» (с такими основными ценностями, как коммунизм, Родина, мир в СССР и свобода, американизм, личность в США) конструировались при помощи противопоставления «врагу номер один». Для формирования и советской, и американской идентичности было характерно постулирование всемирной миссии своей страны, и этот мессианизм создавался также при помощи образа сверхдержавы-соперника.

Репрезентации коммунистического «другого» помогали созданию канона «стопроцентного американца», показывая, какие черты характера и поведения он не должен был допускать у себя. Аналогичным образом определение советскости, формирование образа настоящего советского человека происходили на фоне конструирования «плохих американцев».

Кроме укрепления позитивной идентичности, создания привлекательного образа сообщества «своих» и формирования чувства гордости за принадлежность к нему политика идентичности предполагала и усиление единства общества, что требовало ослабления внутренних символических границ: социальных, этнических, расовых, региональных. Внутренние конфликты показаны как результат поисков внешнего врага; в свою очередь, те, кто ослабляет единство, вольно или невольно льют воду на его мельницу.

Мобилизация общества требовала создания такого канона образцового представителя «своих», который бы не просто демонстрировал лояльность, но и принимал активное участие в противостоянии холодной войны. Те же, кто проявлял равнодушие, а также отсутствие бдительности

сти, были промаркированы в качестве внутренних «чужих», обозначая границы нормативной советскости или американскости.

Противопоставление американскости и советскости создается с помощью таких символических маркеров, как музыка, спорт, пища, одежда, — и здесь также заметную роль играет негативная идентичность. Джаз активно использовался для маркировки внутренних «чужих» в советском кино [Рябов, 2018]¹; что же касается привлечения музыкальных символов Голливудом, то можно привести пример фильма «Красная угроза», действие которого начинается под звуки «Интернационала» на фоне коммунистического спрута (см. рис. 8) и заканчивается исполнением «Звездно-полосатого знамени» на фоне статуи Свободы (о роли музыки в создании кинообразов «врага номер один» см.: [Юдин, 2021]). В качестве маркера «стопроцентного американца» используется бейсбол; любопытна сцена из фильма «Я был коммунистом для ФБР», когда главный герой пытается объяснить соседскому мальчику технику игры, но встречается с агрессивной реакцией его отца, считающего Светича «красным»: «Бейсбол — это игра для американцев»². Ну а шампанское, как показано в этом фильме, американские коммунисты закусывают, конечно же, икрой. Икрой угощают на приеме у супругов Айслинов. Правда, икра сервирована в форме национального флага США, а сам хозяин успокаивает гостей, говоря: «Все в порядке, это польская икра»; однако сцена, в которой «Маньчжурский кандидат» Айслин разрезает такой «икорно-звездно-полосатый» флаг, выглядит весьма символично (рис. 41).

Наконец, в качестве символических пограничников между советскостью и американскостью используется одежда (о роли одежды в политике коллективной идентичности см.: [Maxwell, 2019]). Уилби и Вуд, первые американские шпионы кинематографической холодной войны, носят

¹ В таких, например, картинах, как «Секрет красоты» (реж. В. Ордынский, 1955), «Дело "пестрых"», «Повесть о первой любви» (реж. В. Левин, 1957). К концу же исследуемого периода в качестве музыкального маркера «внутренней Америки» начинает привлекаться рок-н-ролл — в киноновелле «Иностранцы» (реж. Э. Змойро, 1961).

² Спорт используется в проведении символической границы между американским и неамериканским и в фильме «Мой сын Джон», главный герой которого никогда не интересовался американским футболом, в то время как два других сына в семье Джефферсонов, Бен и Чак, в школьные годы активно занимались этой игрой (рис. 42). Сравнительный анализ советских и американских репрезентаций спорта в кинематографической холодной войне см.: [Shaw, Youngblood, 2017].



Рис. 41. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»



Рис. 42. Кадр из фильма «Мой сын Джон»

галстуки немислимо ярких расцветок, а в фильме «Прощай, Америка!» подобные галстуки — у всех сотрудников посольства США в Москве. Между тем в советском кинематографе (и визуальной культуре в целом) именно такие галстуки, получившие название «пожар в джунглях», служили узнаваемым маркером стиляг (например, в фильмах «Аттестат зрелости», «Дело “пестрых”», «Путешествие в молодость» (реж. В. Крайниченко, Г. Липшиц, 1956), «Ход конем» (реж. Т. Лукашевич, 1962).

Что касается различий в политике макрополитической идентичности, проводимой кинематографиями СССР и США, то важнейшее из них

состояло в использовании советской символической политикой классового подхода: «враг номер один», в противопоставлении к которому конструируется советскость, включал в себя только «плохих американцев», между тем как «хорошие американцы», представители «Второй Америки», во многом были похожи на советских людей.

Наконец, отметим те изменения, которые происходят в репрезентациях «своих» и «чужих» в конце исследуемой эпохи. В американском кино образ СССР не становится менее зловещим, но внутренние символические границы изменяются, канон американскости, установленный в фильмах периода маккартизма, перестает быть единственно возможным. В оттепельном кино СССР советскость становится более сложной и многогранной, в ней подчеркивается гуманистическая составляющая; исторический оптимизм эпохи оттепели отразился в надеждах на мир без ядерной катастрофы, поскольку это отвечает интересам и советского, и американского народа — хотя абсолютное превосходство одной системы и обреченность другой под сомнение не ставились.

ГЛАВА 9

Кинообразы врага в политике памяти

ОДНОЙ из форм символической политики является политика памяти (или мемориальная политика), которая представляет собой совокупность интеракций, призванных определять модели поведения, самоидентификации и восприятия информации членами определенной макросоциальной группы посредством формирования представлений о коллективном прошлом через использование дискурсивных и ритуальных практик, выстроенных на основе обращения к эмоционально насыщенной символике и мифологии. Под мифом в данном случае понимается упрощенная, лишенная противоречий и доступная для массового восприятия описательная модель, используемая для отображения реальных событий [Малинова, 2013: 5; Гигаури, 2015: 61; Столяров, 2015: 111].

Политика памяти выступает в роли инструмента, *во-первых*, формирования, поддержания, трансформации и разрушения коллективной идентичности, *во-вторых*, детерминирования восприятия различных общественных корпораций, *в-третьих*, легитимации политического и социально-экономического строя, сокрытия или акцентирования изъянов либо преимуществ конкретной системы организации власти или хозяйственной жизни. Кроме того, мемориальные практики являются неотъемлемой частью процесса социализации широких слоев населения [Васютин, Панова, 2016: 105].

Актеры мемориальной политики (или мнемонические актеры) ориентированы на решение задач по коррекции коллективной памяти населения о событиях недавнего прошлого, очевидцами которых являются некоторые их современники, на формирование представлений о событиях, лежащих вне поля ближайшей исторической ретроспективы. Условная граница между двумя сегментами социальной памяти проводится большинством экспертов по линии ретроспективы в 80 лет, но возможны и более краткосрочные пороги. Память, носителями которой выступают живые очевидцы происходившего (либо их младшие современники), принято обозначать как коллективную. Воспоминания

о событиях более раннего периода, конструируемые исключительно специалистами в соответствующих областях (историками, публицистами, педагогами, деятелями искусства и т.д.), относятся к сфере так называемой культурной памяти [Миллер, 2008: 118].

Необходимость формирования мемориальной политики обусловлена тем, что общая память, как было отмечено Э. Дюркгеймом, выступает в качестве регулятора поведения членов любой макросоциальной общности. Она формирует и легитимирует (посредством сакрализации символического ряда) общие нормы морали и поведения, вырабатывает чувство солидарности (за счет осознания исторической преемственности по отношению к предкам) у членов корпорации, объединяя их в единое целое, минимизируя масштабы распространения аномийных практик и предоставляя элитам инструменты управления действиями рядовых представителей коллектива [Хальбвакс, 2007: 53; Дюркгейм, 1991: 70; Дюркгейм, Мосс, 1996: 31–35].

При этом существование общей системы представлений о прошлом требует от членов корпорации принципа «мемориального конформизма»: они обязаны помнить и забывать одни и те же исторические события в рамках единой концепции. С целью реализации этой задачи конструируется миф о «сакральном прошлом», в котором нельзя публично усомниться без риска быть подвергнутым негативным санкциям (преимущественно неформального характера) со стороны окружающих [Дюркгейм, 1991: 72–75].

Как отметил М. Хальбвакс, ключевую роль в обеспечении единообразного восприятия прошлого членами сообщества играет механизм мемориальных рамок. Последние на базовом уровне находят свое выражение в дискурсивных практиках и формируемом ими историческом нарративе [Хальбвакс, 2007: 212–215, 321].

Помимо мемориальных рамок особое значение в формировании коллективной памяти имеют фигуры памяти — образы деятелей прошлого и тех событий, для которых характерны хронологическая и топографическая локализация, а также такое свойство, как привязка к конкретным персоналиям. На практике основным проявлением существования фигур памяти служит календарный цикл праздников и мемориальных дат [Хальбвакс, 2005].

Целью данной главы является исследование использования кинематографиями СССР и США исторического дискурса в формировании образов «врага номер один»; мы остановимся на анализе таких вопросов, как причины привлечения кинообразов прошлого в символическую политику холодной войны; основные исторические сюжеты, вокруг кото-

рых кинематографисты обеих стран выстраивали образы «врага номер один»; общие и различные черты конструирования данных образов советским и американским историческим кинематографом.

Политика памяти в СССР и США: основные тенденции

Вначале кратко охарактеризуем основные тенденции советской и американской политики памяти в рассматриваемый период. В США политика памяти фокусировалась преимущественно на ключевых событиях собственной истории, отображающих в символической форме декларацию парадигмальных ценностей американского общества либо затрагивающих периоды «коллективной травмы». В первом случае речь идет о Войне за независимость, покорении Дикого Запада и освоении Аляски, во втором — о Гражданской войне 1861–1865 гг. и Великой депрессии. Эта специфика, вероятнее всего, обуславливалась отсутствием в американском обществе послевоенного периода «травматического шока», порождаемого опытом ведения войны на собственной территории. Свою роль, очевидно, сыграло и то, что Вторая мировая война и первые послевоенные годы в восприятии большинства американцев не ассоциировались с упадком экономики и существенным снижением уровня жизни [Сургуладзе, 2018: 201; Дюков, 2010: 135; Юдин, 2019а: 454; Small, 1980: 4].

Тема Второй мировой войны продвигалась в массовой культуре в том числе в рамках обоснования преимуществ политической, социальной и экономической модели Соединенных Штатов как лидера «свободного мира». Однако полноценной эксплуатации данного ресурса длительное время препятствовали необходимость скорейшего примирения с ФРГ (основным военным партнером США в Западной Европе) и достаточно небольшая глубина исторической ретроспективы [Sherman, 2011: 55; Смирнов, 2020: 117].

Встраивание образа советского врага в американскую политику памяти затрудняло и сравнительно небольшое количество сюжетов совместной истории. Вне контекста национальной исторической традиции (и, в первую очередь, ее сакральной составляющей) прошлое СССР и России в целом мало интересовало большинство американцев [Shaw, 2010: 17]. Советская история обретала значимость, прежде всего, в контексте образа «красной угрозы», конструируемой пропагандистами. Обращение к теме прошлого СССР позволяло продемонстрировать американскому зрителю «генезис тоталитарной системы» с целью максимально негативного позиционирования «врага номер один».

Одновременно этот ресурс помогал выстроить ассоциативный ряд между традиционным образом исторического врага (в лице европейских тиранов и аристократов) и основным геополитическим противником на текущий момент. В данном случае необходимо отметить определенное противоречие в модели позиционирования советского прошлого в политике памяти США [Robin, 2001: 78]. С одной стороны, события революций 1917 г. и Гражданской войны описывались в сугубо негативном ключе, с другой — монархия Романовых также была представлена как антидемократический режим, существование которого зиждилось на нарушении прав человека и использовании репрессивного аппарата. Таким образом, Российская империя и Советский Союз противопоставлялись, но в целом обе модели социально-политического и экономического устройства страны репрезентировались как антипод американской демократии [Федоров, 2017: 15].

Советская политика памяти выстраивалась вокруг двух ключевых событий, тесно связанных между собой: Октябрьской революции и Великой Отечественной войны. Борьба с германским нацизмом и японским милитаризмом позиционировалась во многом как продолжение конфликта с интервентами и белогвардейцами, пытавшимися ликвидировать советский строй в период Гражданской войны. Участвовавшим в интервенции странам приписывались планы территориального разделения и экономического разграбления России, лишения ее политической субъектности. Равным образом акцентировалась тема взаимодействия значительной части белых офицеров с Третьим рейхом [Тихонов, 2017: 673]. При этом Соединенные Штаты обозначались как одна из основных держав, активно поддерживавших белогвардейцев и участвовавших в интервенции. Кроме того, Америка обвинялась в попытках заключения сепаратного мира с Германией и активном сотрудничестве с нацистскими военными преступниками после 1945 г. Все это позволяло выстроить ассоциативный ряд между США, нацистской Германией и иностранными интервентами в период Гражданской войны, придавая Америке образ исторического врага Советского Союза [Колесникова, 2011: 32, 33].

«Враг номер один» в политике памяти кинематографа СССР

В начальный период холодной войны (в последние годы пребывания у власти И. Сталина) исторический кинематограф широко использовался с целью конструирования образа американского врага; важнейшей причиной этого являлось то, что историческое кино стало неотъемлемой ча-

стью формирования у советских граждан образа внешнего мира. Специфической чертой выпускаемых в данный период кинолент был широкий охват хронологии исторических сюжетов. Освещение Октябрьской революции как сакрального прошлого дополняло обращение к событиям предшествующих периодов, в том числе за счет выстраивания ассоциаций между США и хорошо знакомым историческим врагом в лице Великобритании. Равным образом проводились параллели между Соединенными Штатами и нацистской Германией, прежде всего, при помощи обращения к тематике колониальных захватов, работорговли и расизма.

Основу мемориальных рамок, как и прежде, определяла тема Октябрьской революции – что было вполне естественно, так как соответствующая историческая мифология формировала каркас сакрального прошлого страны. Необходимо помнить о том, что даже Великая Отечественная война на тот период позиционировалась как до некоторой степени продолжение борьбы с иностранной интервенцией периода Гражданской войны, а нацизм и фашизм в целом – как плод естественной эволюции империализма и в то же время политический проект, результат сговора международных финансово-промышленных групп, конечной целью которого являлось уничтожение СССР.

При этом Соединенным Штатам приписывалась одна из ведущих ролей в организации данного заговора. В кинофильме «Незабываемый 1919-й» (реж. М. Чиаурели, 1951) американский президент В. Вильсон показан, наряду с лидерами Великобритании и Франции, одним из наиболее последовательных противников Советской России. «Большевизм – единственный враг союзных держав на международной арене», – заявляет он в ходе Версальской конференции, выступая в поддержку начала интервенции и организации помощи белогвардейцам (которые представлены в фильме как прокси-структура, подконтрольная зарубежным правительствам). Тем самым утверждалось, что правящие круги США проводили враждебную политику в отношении Страны Советов с самых первых лет ее существования. Одновременно в ленте высказывалась мысль о том, что враждебность Запада к СССР имеет в своей основе не только классовые или идеологические мотивы, но и национальные. Акцентировалась тема предательства западных держав по отношению к России как таковой; лидеры держав-победительниц отказываются допустить на Версальскую конференцию представителей признанного ими правительства А. Колчака, подчеркивая, что мироустройство после окончания Гражданской войны будет определяться «без участия русских».

Схожим образом политика США представлена в фильме «Вихри враждебные» (реж. М. Калатозов, 1953). В центре сюжета находится про-

тивостояние одной из ключевых фигур в советской политике памяти — основателя ВЧК Ф. Дзержинского — с группой послов западных стран, пытавшихся организовать мятеж в Москве. При этом дискурс классовой борьбы переплетается с темой патриотизма: от имени своего правительства посол США сначала намекает о претензиях на ряд российских территорий, а затем прямо заявляет, что после свержения большевиков организовавшие мятеж державы начнут делить Россию [Dobrenko, 2008: 112].

Восприятие американцами России как колонии стало одной из центральных тем кинофильма «Алитет уходит в горы». Бизнес по торговле пушниной, который американец Чарльз Томсон и его сын Фрэнк наладили с жителями Чукотки, был построен на постоянном обмане местных жителей. Когда в регионе появились представители советской власти, Томсон-старший сначала отказывался признавать их право регулировать цены на мех, ссылаясь на то, что он является гражданином США. Когда представители власти указывают ему на то, что он находится на территории РСФСР, торговец пытается договориться с ними, демонстрируя пренебрежение к местным жителям в форме неприкрытой ксенофобии. «Мы среди дикарей, не будем ссориться», — заявляет он. Выполнение обязательств перед советской стороной приносит Томпсону прибыль, но, желая обеспечить себе прежний уровень доходов, он пытается организовать на Чукотке голод (рис. 43). Томпсон-младший при этом воплощает другую сторону американского капитализма: систематический обман чукчей дает ему возможность вести респектабельный образ жизни на территории США. Таким образом, тема заговора транслируется с макро-



Рис. 43. Кадр из фильма «Алитет уходит в горы»

уровня на локальный кейс, закрепляя в структуре образа врага те же характеристики: вероломство, беспринципность, алчность и взгляд на Россию как на источник ресурсов [Tsvetkova, Tsvetkov, Barber, 2018: 8].

Отметим, что идея заговора капиталистических держав также фигурировала в кинофильмах, которые на момент появления в прокате не относились к инструментам политики памяти. Например, в вышедшем в 1950 г. фильме «Секретная миссия» сюжет построен вокруг визита в нацистскую Германию в январе 1945 г. американского сенатора, связанного с немецкими концернами. От имени властей США он предлагает руководству рейха пойти на секретную капитуляцию, чтобы не допустить распространения социализма в Германии и Восточной Европе. При этом сенатор подчеркивает, что союзники рассматривают рейх как часть западной цивилизации и их позиции по многим вопросам по существу не расходятся с мнением германского руководства [Kähönen, 2008: 130].

Одновременно предпринимались попытки закрепить образ правящих кругов Америки как «извечного врага» при помощи обращения к материалу более ранних эпох. В качестве фигур памяти использовались образы выдающихся военачальников и ученых XIX–XX вв., основными противниками которых, их научными и идейными оппонентами показаны либо непосредственно представители США, либо британцы (ассоциируемые с американцами). В киноленте «Адмирал Нахимов» российским морякам еще до начала Крымской войны приходится столкнуться с британскими офицерами на поле боя: Слейв и Эванс выступают в роли военных советников при турецком командовании. В сцене беседы П. Нахимова с пленным турецким адмиралом советский зритель мог узнать, что конфликт между Россией и Турцией фактически инспирирован извне, силами западных держав [Davies, 2004: 55; Tsvetkova, Tsvetkov, Barber, 2018: 5].

Негативный образ «англосакса» мы можем наблюдать и в фильме «Миклухо-Маклай» (реж. А. Разумный, 1947). Совместно с германскими империалистами, которые показаны как предшественники гитлеризма, англосаксы активно участвуют в колонизации Океании, легитимируя свои действия посредством расистских теорий. Наглядным воплощением этих теорий на практике становится помещение захваченных в плен папуасов в зоопарк в качестве животных [Tsvetkova, Tsvetkov, Barber, 2018: 9]. В контексте нашего исследования особенно примечательно, что, хотя среди действующих персонажей представителей США нет, в одной из сцен главный герой, защищающий местное население от произвола колонизаторов, говорит, что в 1844 г. министр Соединенных Штатов воспользовался трудами американского антрополога, чтобы доказать, что

«нормы гуманности неприменимы к неграм, поскольку негры происходят от другого предка и коренным образом отличаются от белых». Заметим, что тем самым обвиняется не только правящая элита США, но и американская наука (причем еще до того, как подобные обвинения попали в такие известные фильмы, как «Суд чести» и «Великая сила»; см. подробнее в главе 8).

В связи с этим важно отметить, что тема расизма «врага номер один», в целом активно эксплуатировавшаяся советской пропагандой (см. в главе 3), нашла развитие и в другом историческом фильме – кинокартине «Максимка». В этом фильме гуманистический посыл «Миклухо-Макляя» был усилен за счет обращения к теме защиты особо опекаемой обществом группы – детей. Образы американских работорговцев XIX в., созданные в «Максимке» (рис. 44), позволяли приписывать «врагу номер один» отсутствие сопереживания по отношению к ребенку, заложное в человеке на уровне инстинктов [Brandenberger, Platt, 2007: 9].

Иногда эти козни носили более персональный характер; например, в фильм «Борец и клоун», посвященный жизненному пути борца И. Поддубного и дрессировщика А. Дурова, был введен такой персонаж, как мистер Фиш – предположительно, американец или англичанин. Он первоначально пытается подкупить Поддубного, вынуждая того отказаться от победы в схватке за звание чемпиона, а затем нанимает прекрасную парижанку, чтобы та накануне решающего поединка завлекла борца в увеселительные заведения и тем самым помешала ему одолеть соперника.

Кинолента «Академик Иван Павлов» показывает, что двойственное отношение к науке в Америке имеет глубокие исторические корни:



Рис. 44. Кадр из фильма «Максимка»

США — это не только центр мировой науки, представители которой приветствуют великого физиолога и признают значение его открытий, но и оплот религиозного мракобесия. При этом эмиграция российских ученых в США в период революции недвусмысленно расценивается как предательство Родины [Blahova, 2010: 350].

Для создания образа «врага номер один» активно привлекаются экранизации американской литературной классики. Очевидно, обращение к литературным произведениям было призвано придавать большую достоверность кинорепрезентациям США — своеобразными свидетелями в этом случае выступали сами американцы. Демонтаж сакрального для культурной памяти США образа «пионера фронта» советский зритель мог видеть в экранизации повести Дж. Лондона «Белый клык» (реж. А. Згуриди), вышедшей на экраны в самом начале холодной войны, в 1946 г. Золотоискатели с Аляски в фильме представлены как склонные к нарушению закона, немотивированному насилию, садизму, алкоголизму.

Другое произведение Дж. Лондона, рассказ «Мексиканец», легло в основу одноименного фильма (реж. В. Каплуновский, 1955), который рассказывает о том, как группа мексиканских эмигрантов в Лос-Анджелесе готовит революцию в родной стране. В контексте нашего исследования особого внимания заслуживает изображение такой черты американского образа жизни, как этническая дискриминация: «гринго» относятся к мексиканцам как к людям второго сорта, и «мексиканской собакой» главного героя, революционера Фелипе Риверу, обзывают многие, включая боксера Дэнни Уорда. Однако в ключевой сцене фильма — боксерском поединке — Ривера одерживает победу над Уордом, несмотря на использование последним нечестных приемов — враг должен быть показан не только опасным и аморальным, но и уязвимым (рис. 45).

«Деловые люди», снятые по мотивам произведений О. Генри, показывали преступность в США, а «Монета» (реж. А. Алов, В. Наумов, 1962) первоосновой которой выступили рассказы А. Мальца, — обнищание американцев во времена Великой депрессии [Ball, 2003: 58]. Последний фильм изображает США как страну сильнейшего имущественного неравенства и острых социальных противоречий; в нем представлены «Две Америки». Образы «хороших американцев» присутствуют и в других исторических фильмах, например в «Мексиканце» или «Секретной миссии». В кинокартине «Человек меняет кожу» зритель мог увидеть, что в то время как одни американцы пытались помешать советской индустриализации 1930-х гг., другие вносили значительный вклад в превращение СССР в промышленную державу и становились убежденными сторонниками коммунизма. Среди положительных пер-

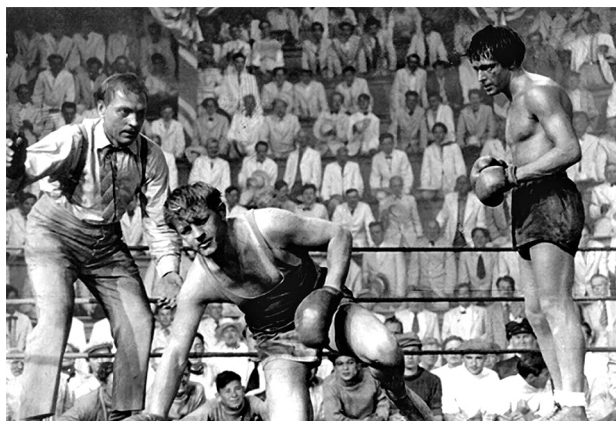


Рис. 45. Кадр из фильма «Мексиканец»



Рис. 46. Кадр из фильма «Сталинградская битва»

сонажей истории США в советских фильмах (например, в «Русском вопросе» и «Встрече на Эльбе») — А. Линкольн, Т. Эдисон, М. Твен, У. Уитмен, Ф. Рузвельт. Позитивное отношение к Ф. Рузвельту особенно примечательно; в частности, в фильме «Сталинградская битва», где его роль исполняет Н. Черкасов, президент США демонстрирует искреннее сочувствие советскому народу и вопреки противодействию У. Чер-

чилля пытается сделать все возможное для открытия второго фронта (рис. 46).

Образы «врага номер один» в политике памяти кинематографа США

К моменту начала холодной войны советское государство существовало всего несколько десятилетий, что затрудняло для американских кинематографистов дискредитацию его образа за счет обращения к истории. Однако выход был найден в обращении к истории предшественника СССР – Российской империи [Шахляев, Шляхов, 2016: 30]. Данный подход в сочетании с критическим изображением «сакрального прошлого» СССР и знаковых фигур памяти (как «отцов-основателей» советского государства, так и деятелей дореволюционной истории России) позволял укрепить в сознании целевой аудитории образ «врага с Востока» как деспотии, существование которой построено на отрицании декларируемых американским обществом ценностей.

Дореволюционная Россия в сознании жителей Соединенных Штатов ассоциировалась, прежде всего, с царизмом, представленным в качестве деспотического режима, защищавшего интересы аристократии и жестоко подавлявшего любые попытки народа бороться во имя обретения политических и социальных прав. Этому способствовала этноконфессиональная специфика структуры эмиграции из России. Этнические евреи, поляки и украинцы, а также русские, представители религиозных меньшинств, сохраняли на уровне семейной памяти негативные представления о социально-экономическом и политическом устройстве дореволюционной России. Свою роль играли также и последствия прежних информационных конфликтов между Петербургом и Вашингтоном (в 1903–1905 гг. в американской прессе впервые была проведена полномасштабная пропагандистская кампания, направленная против монархии Романовых) [Журавлева, 2021: 35, 36].

Культурная память любой макросоциальной группы всегда основана на системе представлений об определенном периоде прошлого, сакрализованном потомками. Ее можно рассматривать в качестве ретроспективной формы политического мифа; для него между тем характерны упрощение событий прошлого и устранение фактов, которые могли бы породить противоречия в восприятии какого-либо события или исторического деятеля. За счет этого исторический нарратив преобразуется в повествование о «культурных героях», в символическом виде воплощающих собой базовые ценности данной макросоциальной группы. В слу-

чае Соединенных Штатов речь идет, в первую очередь, о периоде Войны за независимость, «отцах-основателях», пионерах Дикого Запада [Жемчугова, 2016: 87]. Сложившаяся вокруг их фигур историческая мифология абсолютизирует демократические ценности и в то же время изображает в резко негативном ключе социально-политический строй Европы. При этом дореволюционная Россия во многом благодаря влиянию европейских публицистов XIX в. в глазах их современников-американцев представлялась едва ли не воплощением всех пороков европейской монархии [Ashplant, Dawson, Roper, 2000: 3; Goldstein, 2001: 112; Armstrong, 1988: 78].

Один из первых случаев обращения к исторической тематике в контексте кинематографической холодной войны – фильм 1952 г. «Мир в его руках». Он примечателен тем, что рассказывает о соперничестве Российской империи и Соединенных Штатов в Аляске в XIX в. При этом критика направлена скорее на социально-политическую модель страны, чем на этнических русских как таковых. Главный герой, капитан Джонатан Кларк, первоначально отказывается помочь доставить на Аляску российскую графиню, мотивируя свой отказ тем, что «ненавидит русских». Тем же вечером Кларк направляется в русский ресторан и приветливо общается с его персоналом, состоящим из этнических русских. Это вызывает недоумение у спутницы Кларка, в ответ на что капитан заявляет, что персонал ресторана – «нормальные янки». Иными словами, переехав в США, русские могут стать американцами, даже сохраняя свою русскость. При этом Кларк неоднократно подчеркивает, что его неприязнь адресована преимущественно представителям власти и высших кругов Российской империи. Причины этой неприязни зритель мог легко понять, например, из сцены, когда, объясняя свой отказ помочь графине ее представителю Павлу Суханову, капитан знакомит его с Малу – жителем Аляски, которому российские власти отрубили руку за то, что он не сумел сдать губернатору требуемое число тюленьих шкур (рис. 47).

Таким образом, в фильме дореволюционная Россия показана как империалистическое государство, которое обвиняется не только в стремлении владеть территориями на американском континенте, но и в установлении своих варварских порядков и в безжалостной эксплуатации местного населения [Bluestone, 1957: 14]. Теме соперничества с Российской империей в XIX в. посвящены и другие фильмы [Shaw, 2007: 51]¹.

¹ В 1959 г. вышла картина «Джон Пол Джонс» (John Paul Jones, реж. Дж. Фэрроу) – биографический фильм об одном из создателей Военно-морского флота США, в котором есть эпизод сотрудничества России и Америки: главный герой посту-



Рис. 47. Кадр из фильма «Мир в его руках»

О том, что вражда России и Америки имеет глубокие исторические корни, рассказывает вестерн «Колокола Коронадо» (Bells of Coronado, реж. У. Уитни, 1950). В нем отсутствует четкая привязка к конкретным событиям прошлого, однако сюжет в целом разворачивается в антураже Дикого Запада — несмотря на то, что иностранные шпионы, в которых зритель по ряду косвенных признаков мог увидеть именно «русских», пытаются похитить урановую руду. Очевидно, учитывая год выхода киноленты, мы можем интерпретировать этот сюжет как отсылку к трактовке американскими элитами обстоятельств создания советского ядерного оружия¹.

«Завоевание Калифорнии» (California Conquest, реж. Л. Ландерс, 1952) призвано убедить зрителя в том, что Калифорния вошла в состав США в соответствии с пожеланиями местных жителей и даже во многом во-

пает на службу к российской императрице и проявляет себя выдающимся флотоводцем в войне с Турцией. При этом, однако, аудитория фильма узнает, что армия и флот России находятся в плачевном состоянии, что не удивительно, учитывая, что многие военачальники делают карьеру через будуар императрицы Екатерины Великой...

¹ Русские шпионы действуют и в экранизации романа Р. Киплинга «Ким» (Kim, реж. В. Сэвилл, 1950), хотя на этот раз их активность направлена против англичан в Британской Индии в конце XIX в. Столкновение интересов России и Великобритании показано еще в одном фильме, снятом в Голливуде, — «Атаке улан» (Charge of the lancer, реж. У. Касл, 1954), посвященном событиям Крымской войны. В нем помимо военной слабости России демонстрируются варварские нравы, царящие в российском обществе, что проявляется, в частности, в пытках, которым подвергаются военнопленные.

преки воле официального Вашингтона. Однако интеграция едва не была сорвана в результате действий вооруженных банд, действовавших при прямой поддержке российского правительства. Русские войска вступают в прямые боестолкновения с калифорнийцами; при этом в роли эмиссара российского императора, согласно сюжету фильма, выступала его племянница.

Исторические предпосылки советского деспотизма показаны в другом фильме, действие которого разворачивается в Калифорнии, в Форте Росс, — картине «Северо-западный форпост» (*Northwest Outpost*, реж. А. Дуон, 1947)¹. Безжалостное отношение власти к населению собственной страны разоблачалось в экранизации «Войны и мира»: когда российские военачальники обращают внимание М. Кутузова на то, что его тактика отступления приводит к разорению мирного населения («хлеб гниет, солдаты грабят, города горят»), тот флегматично отвечает: «Лес рубят, щепки летят». Аристократы ведут подчеркнуто расточительный образ жизни; забота же Пьера Безухова об устройстве школ и больниц для народа превращает его в изгоя среди представителей истеблишмента.

В фильме «Буря» (*Tempest*, реж. А. Латгуада, 1958), снятом *Paramount* совместно с кинематографистами нескольких западноевропейских стран по мотивам произведений А. Пушкина, не только красочно изображен пресловутый русский бунт, но и предложено объяснение его причин. Пугачев говорит Петру Гриневу, что в основе успехов его войска лежит ненависть, которую бунтовщики испытывают по отношению к власти и представителям привилегированных классов: они люди, а вы к ним относились как к животным на протяжении столетий.

В «Братьях Карамазовых» (*The Brothers Karamazov*, реж. Р. Брукс, 1958) зритель видит как тиражирование привычных стереотипов о повседневной жизни россиян (квинтэссенцией этого может служить танец с пьяным медведем), так и приписывание российской культуре мистицизма и иррациональности [Burry, 2011: 49]².

¹ Фильм примечателен также в качестве очередного примера сюжета о том, как американская мужественность покоряет сердца русских женщин: княгиня Наталья Аланова влюбляется в капитана Джима Лоуренса.

² Заслуживают упоминания еще две экранизации русской классической литературы, хотя тема России в них отсутствует. Место действия в «Генеральном инспекторе» (*The Inspector General*, реж. Г. Костнер, 1949), французской версии гоголевского «Ревизора», было перенесено из России в наполеоновскую Францию. Экранизация другого произведения Н. Гоголя — «Тарас Бульба» (*Taras Bulba*, реж. Дж. Кер-

Однако и история сменившего Российскую империю советского государства в голливудском кино была представлена в крайне негативном свете — как свидетельство варварства и деспотизма «врага номер один». В «Анастасии» (Anastasia, реж. А. Литвак, 1956) события, связанные с Октябрьской революцией и Гражданской войной в России, репрезентируются как торжество анархии. Поскольку речь шла о рождении советского строя, то это обуславливало негативное позиционирование и самой общественно-политической модели СССР как таковой [Belmonte, 2008: 42; Burry, Frederick, 2016 88]. В отрицательном ключе были показаны и основные персонажи «пантеона героев» революции, и, в первую очередь, В. Ленин. Голливудские кинематографисты приписали советскому вождю, в частности, склонность к насилию и использованию террористических методов, неразборчивость в средствах, а также параноидальные наклонности [Hendershot, 2003: 77, 78].

Тема Второй мировой войны занимала не столь заметное место; национализация советского врага осуществлялась скорее через акцентирование внешнего сходства с прежним врагом, чем при помощи приписывания тайных связей с нацистами [Clark, 2000: 37]. При этом нужно подчеркнуть, что образ «красного врага» был сформирован в массовом сознании американцев намного раньше представлений о нацистах. Тема «большевистской угрозы» широко освещалась СМИ Соединенных Штатов как на завершающем этапе Первой мировой войны, так и в 1920-х гг., в период так называемых рейдов Палмера [Левин, Буранок, 2020: 429].

* * * * *

Исторический дискурс активно привлекался советской и американской кинематографией в создание образов США и СССР соответственно; всего за исследуемый период было выпущено более 40 игровых фильмов, посвященных репрезентациям истории «врага номер один».

Использование образов прошлого в символической политике кинематографа было призвано, *во-первых*, обеспечить узнаваемость врага. Историческое кино было направлено на то, чтобы выработать у аудитории устойчивую ассоциативную связь между хорошо знакомым историческим противником и новым малоизвестным врагом — за счет приписывания и тем и другим кооперации, идейной близости или сходства в социально-политическом устройстве и образе жизни. Это проявлялось в постулировании сходства «врага номер один» с нацистами (а иногда

тис, 1962) — сфокусирована на противостоянии украинцев и поляков, а Россия и русские в ней не упоминаются.

и сотрудничества с ними), используемом обеими кинематографиями. Кроме того, частью политики памяти стало обращение к образам противника более ранних исторических периодов. В фильмах США негативный образ СССР во многих аспектах конструировался за счет приемов, использовавшихся ранее для позиционирования европейских абсолютистских монархий. Последнее давало возможность провести параллели между образом «советской деспотии» и привычными для американского общества представлениями о негативных сторонах жизни государств Старого Света – прежде всего, в лице британца-«красномундирника» [Федоров, 2017: 29; O'Connor, 1988: 70; Small, 1980: 5; Sorlin, 2001: 31], а также царизма (что предполагало обращение к коллективной памяти американцев – иммигрантов из Российской империи).

Советский кинематограф (особенно в период до 1953 г.) для создания образа «врага номер один» эксплуатировал традиции антизападных настроений. Примечательным было ассоциирование США с другой англосаксонской страной – Великобританией как историческим противником России в XIX в. [Колесникова, 2015: 81; Рукавишников, 2005: 24; Фатеев, 1999: 62]. Особенностью использования кинообразов прошлого в советских фильмах было то, что противостояние с Америкой и Западом в целом было показано сквозь призму жизненного пути крупных исторических деятелей (военачальников, политиков, деятелей науки и культуры), выступающих в качестве фигур памяти. Иначе говоря, как советские, так и американские кинематографисты активно использовали метод отождествления с целью придания новому врагу сходства с историческими противниками.

Во-вторых, создание образа врага предполагает эссенциализацию вражды, демонстрацию ее длительного характера. Исторический кинематограф холодной войны позволял сформировать представления об имманентном характере враждебности или чуждости, демонстрируя длящийся, постоянный характер текущего противостояния и отсутствие иных возможностей завершения конфликта, помимо полной победы над противоположной стороной. Для советской политики памяти особенно значимым было освещение негативной роли США в репрезентациях «сакрального прошлого» СССР: Октябрьской революции и Гражданской войны. Аналогичным образом Голливуд искал корни враждебности СССР к Америке в событиях далекого прошлого.

В-третьих, кинематограф использовал исторический дискурс для демонстрации того, что пороки образа жизни «врага номер один» имели глубокие исторические корни. Так, американские фильмы были нацелены на деконструкцию «сакрального прошлого» СССР; голливудские вер-

сии первых лет советской истории, равно как и образы «отцов-основателей» советского государства, были призваны продемонстрировать, что с самого своего появления «новый мир» представлял собой опасность для западной цивилизации, отрицая те ценности, на которых та основана (о том, какое внимание уделялось возникновению «красной опасности» в неигровом кино, см. подробнее в главе 12).

Обращает на себя внимание большое количество экранизаций литературных произведений, созданных задолго до холодной войны; при этом обеими кинематографиями содержание первоисточников существенным образом искажалось в соответствии с текущей политической конъюнктурой.

Таким образом, приемы, которые применялись в советских и американских фильмах для формирования такого взгляда на прошлое, который бы помогал задачам «борьбы за сердца и умы», были во многом сходными. Что же касается различий, то наиболее примечательным было использованием кинематографом СССР идеи «двух Америк»: советский зритель мог убедиться в правильности классового подхода, поскольку положительные американские персонажи были представлены и в исторических фильмах. При этом «советские» и «русские» персонажи в американских кинолентах были показаны более одномерно: в большинстве случаев они выступали в качестве стереотипных злодеев, лишенных весомой мотивации и иных признаков, которые могли бы гуманизировать их образ. Равным образом американские кинематографисты зачастую отказывались от изображения «других русских», отторгающих царизм либо советский строй и ориентированных на западные ценности.

ГЛАВА 10

Кинообразы советского и американского врага в политике пространства

В ЭТОЙ главе речь пойдет о том, как в конструировании кинообразов «врага номер один» используется пространственный дискурс. Мы рассмотрим эту проблему во фрейме политики пространства, под которой понимается, с одной стороны, деятельность по его организации (будь то планирование улицы, обустройство городского парка или проведение государственной границы), а также перемещение индивидов и социальных групп в пространстве (например, организация миграции) [см. подробнее: Clewer, Elsey, Certomà, 2012: 1].

С другой — политика пространства предполагает наделение его элементов определенными значениями и оценками. Место на карте города или страны может стать национальным символом (как, например, Волга) или символом престижа (как, скажем, переполненные офисами высотные здания в деловой части американских мегаполисов) [Appleby, 1979: 144–147].

Образ пространства как политический символ

В рамках воображаемой географии, возникшей на основании идей Э. Саида, было обращено внимание на то, что пространство создается посредством определенных образов, текстов и дискурсов¹. В основе современных исследований политики пространства лежит понима-

1 Пространство и территорию можно рассматривать как сформированные разными путями конструкторы, тесно связанные с конкретными социальными и политическими процессами [Clewer, Elsey, Certomà, 2012: 1; Massey, 1999: 27–42]. Представления о пространстве и о механизмах их формирования изучаются в рамках нескольких научных субдисциплин: воображаемой географии и гуманистической географии (в России — в рамках когнитивной географии, являющейся частью российской культурной географии; см. о когнитивной географии: [Замятина, 2005]).

ние пространства как социального конструкта. Образы пространства играют важную роль в наделении социальной реальности значениями и оценками. Для нашего исследования принципиальным является то обстоятельство, что пространственным феноменам (территории и ее границам, коммуникациям, природе, личному пространству человека, окружающей среде) приписываются политические смыслы. Это обусловлено тем, что организация пространства связана с установлением и поддержанием властных отношений. Здания, монументы, элементы городского ландшафта можно интерпретировать в качестве символических текстов, в которых отражается, как политические акторы устанавливают власть, как ее поддерживают, а также как оказывают ей сопротивление (например, через планировку, масштаб, эстетический вид) [Diener, Hagen, 2013; Appleyard, 1979: 144; Замятин, 2004]. По оценке О. Малиновой, «практические схемы конкретных пространств опираются на социально разделяемые представления о них, что создает предпосылки для их превращения в предметы символической политики» [Малинова, 2016: 8]. Как организация пространства, так и его воображение тем самым становятся частью целенаправленной политики [Forsberg, 2003: 16–18].

Политика пространства подразумевает не только борьбу за организацию пространства, которую ведут политические акторы, но и конкуренцию за его интерпретацию [см. об этом, напр.: Jones, Fowler, 2007: 334–335]. Прежде всего, это касается наделения определенными значениями территории, на которой проживает то или иное сообщество. Особенно это характерно для национализма, в котором неразрывная связь сообщества с территорией становится одной из составляющих политической мифологии. Э. Смит показал, что интерпретация пространства является компонентом национального строительства [см. об этом: Paasi, 1995: 45, 59; об осмыслении отношения человека с нацией с помощью пространственных символов см. также: Cohen, 1985; Jones, Fowler, 2007: 333]. В политике пространства используется такой прием, как антропоморфизация элементов ландшафта. Например, Волга становится «матушкой»; при этом применение в отношении реки материнской метафоры используется в легитимации внешних границ российского государства и обосновании единства его народа: этносы, по территории проживания которых она протекает, объявляются связанными естественными природными факторами [Riabov, 2016]. Происходит сакрализация отдельных фрагментов пространства, и особое значение придается местам памяти. Политические границы дополняются символическими; границы объявляются священными, и их на-

рушение рассматривается как несущее опасность для национального тела, заключенного в них. При этом само наличие границ означает, что необходимым элементом воображения пространства «своих» является воображение чужого пространства; представления о девиантности пространства «чужих» служат легитимации представлений о нормальности, эталонности своей территории, своего пространства [Forsberg, 2003: 20]. Способам воображения пространства «чужих» особое внимание уделяют в популярной геополитике [Dittmer, 2010: 21; Saunders, 2017; Szostek, 2017; Suslov, 2014]). Согласно Дж. Диттмеру, приписывание определенной ценности тому или иному пространству конструирует иерархии народов, на них проживающих; одни пространства рассматриваются как более важные, чем другие; одни – как имеющие значение, а другие – как не имеющие [Dittmer, 2010: XVIII].

Без пространственного дискурса невозможно представить символическую политику холодной войны. Собственно, именно с образов пространства началась риторика холодной войны; «железный занавес» из Фултонской речи – это и есть решающий шаг к созданию образа мира, разделенного на две противоположные и при том неравноценные части. «38-я параллель», «Берлинская стена», «Фульдский коридор» – эти и другие пространственные образы привлекались для создания символической системы «борьбы за сердца и умы». Пространственный дискурс широко использовался в политике американской идентичности, как показано в работе Дж. Шарп [Sharp, 2000]¹. Вклад кинематографа в создание образов чужого пространства в период холодной войны сложно переоценить; фильмы этого периода были тесно связаны с формированием нового географического воображения [Power, Crampton, 2005: 194].

В дальнейшем мы рассмотрим, как советская и американская кинематографии использовали пространственный дискурс в конструировании «врага номер один», стараясь прояснить следующие вопросы. Какими чертами наделяли образы пространства «чужих» и какие функции эти образы выполняли? Как данные образы отражали постулаты советской и американской идеологии и как они коррелировали с другими маркерами «врага номер один»?

¹ Пространственный дискурс в артикуляции американскости рассматривался и в других исследованиях; в частности, на примере материалов журнала *Post* и телеканала *National Geography* показано, как современная американская идентичность формируется при помощи репрезентаций пространства развивающихся стран [Appleton, 2002: 429].

Пространство «врага номер один» в советском кинематографе

Для географического воображения Америки советским кинематографом характерна концентрация на образе небоскреба, который стал, пожалуй, самым значимым пространственным маркером США [Riabov, Riabova, 2021]. В самих США этот образ символизировал основные ценности американского образа жизни [Flowers, 2009; Domosh, 1988: 3, 320–345; Graham, 2016]; его появление в конце XIX в. было обусловлено в том числе ростом американского национализма [King, 2004: 11]. В период холодной войны он превращается в важнейший знак американскости, наряду, скажем, с таким, как бейсбол, кока-кола или ковбой с рекламы «Мальборо» [King, 2004: 12]. Размер, стоимость, техническое совершенство – эти и другие характеристики небоскребов должны были свидетельствовать о торжестве американизма, демонстрировать мощь Америки и служить обоснованию ее претензии на превосходство [см. об этом подробнее в: Appleyard, 1979: 143–153, 148]. В качестве проекции силы и маскулинности небоскреба репрезентировались в американском кинематографе [Schleier, 2009]. Образ небоскреба использовался как политический символ и в других странах, где нередко включался в политику национальной идентичности, при этом значения, приписываемые образу небоскреба американским гегемонным дискурсом, оспаривались. Особенно это было заметно тогда, когда значимым фактором формирования национальной идентичности являлся антиамериканизм. Так было и в советской символической политике периода холодной войны. Образ американского пространства складывался под влиянием ряда факторов; одним из них были традиции репрезентаций США в русской и советской литературе и визуальной культуре. Влиятельные советские поэты и писатели, в числе которых были С. Есенин и В. Маяковский, М. Горький и Б. Полевой, делились своими впечатлениями о поездках в США, и эти рассказы часто начинались с описания городов с их небоскребами. Образ небоскреба, появившись в России в первой половине XX в. как символ прогресса, устремленности в будущее, веры в разум и силы человека, постепенно становится олицетворением алчности и бесчеловечности Америки, ее империализма, социального неравенства [об амбивалентности советского образа Нью-Йорка в качестве и привлекательных, и отталкивающих черт Америки см.: Набилкина, 2014; Magnúsdóttir, 2019: 7]. Особую роль в создании этого образа занимает очерк М. Горького «Город Желтого дьявола», написанный в начале XX в. во время пребывания писателя в США. М. Горький рисует отталкивающий образ Нью-Йорка

как города, который подчинен только одному – деланию денег [Кирева, 2013: 383]. На важность этого очерка указывает тот факт, что он был рекомендован к широкому использованию «Планом мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» (1949); в частности, Министерству кинематографии предписывалось создать киноочерк по мотивам «Города Желтого дьявола» [«План мероприятий», 2005: 322]. Характеристики, данные М. Горьким, стали матрицей для репрезентаций Нью-Йорка в советской культуре холодной войны.

Данная традиция изображения небоскребов превалировала во всех формах пропаганды, в том числе в публицистике и визуальной культуре; как знак американскости со всеми ее пороками небоскребы фигурировали на картинах (например, «Он потерял надежду найти работу» Б. Пророкова (1947), плакатах («Свобода по-американски» Б. Ефимова и Н. Долгорукова (1950), карикатурах («Новый Свет и его тень» Л. Бродаты (1947), «Собственность Уолл-стрит» Ю. Ганфа (1951), книжных иллюстрациях (обложка книги «Дети горчичного рая» А. Кальма (1960), иллюстрации к роману Н. Носова «Незнайка на Луне» Г. Валька (1955) и др.).

Образ небоскребов выступал элементом репрезентаций США и в кинематографе: как игровом, так и документальном. Использовать эти образы в репрезентациях Америки в игровом кино было довольно сложно, поскольку режиссеры не имели возможности ни снимать фильмы в США, ни найти аналогичный ландшафт в СССР (как, например, это происходило с кинематографической «Германией», образ которой часто создавался на съемках в Прибалтике). Поэтому приходилось прибегать к другим приемам; например, в игровые фильмы включались соответствующие документальные кадры: так, «Русский вопрос» начинается с панорамы Манхэттена с небоскребами и завершается видом на Эмпайр-стейт-билдинг. Другим приемом было использование комбинированных съемок; небоскребы видны в таких фильмах, как «Прощай, Америка!», «Последний дюйм» (рис. 48), «Суд сумасшедших», «Монета», «Деловые люди».

Еще одним широко используемым способом было изображение небоскребов на киноафишах. На большинстве афиш советских фильмов 1940–1960 х гг., в которых заметное место занимала тема США, были нарисованы небоскребы (например, «Русский вопрос», «Суд чести», «Серебристая пыль») [Хазановский и др., 1948; Зеленский, 1949; Хазановский, 1953]. Любопытно, что тема небоскребов сохраняется на тех афишах советских фильмов, которые были выпущены в странах социалистического содружества (например, небоскреб фигурирует на румынской киноафише к «Серебристой пыли» и на восточногерманской – к «Суду чести») [Pulbere Arginti, 1953; Enren Geright, 1948].



Рис. 48. Кадр из фильма «Последний дюйм»

Роль небоскреба как символа американскости становится особенно заметной, когда визуальный дискурс используется для противопоставления СССР и США. На киноафише к фильму «Суд чести» контрастирование добра и зла осуществляется при помощи противопоставления образов двух городов: при этом на фоне Кремля нарисованы положительные герои, а на фоне нью-йоркских небоскребов – отрицательный герой, советский ученый Лосев (см. подробнее в главе 8) (рис. 49). В самом фильме, действие которого разворачивается в Москве, небоскребы не показаны. Однако их упоминает академик Верейский в речи на суде чести: обвиняя Лосева, он требует бороться с попытками американских шпионов выкрасть секреты советской науки. «Пусть сидят у себя в небоскребах», – говорит он, превращая тем самым исследуемый образ в зловещий символ опасности для СССР.

Пространственный дискурс не только помогает зрителю идентифицировать пространство как свое или чужое, но и проводит границы между ними, наделяя их соответствующими значениями. Абрис американского города в советском кинематографе, состоящий из небоскребов, столь непохожий на профиль советского города, позволяя обозначить различия в организации пространства «у нас» и «у них». Символизируя Америку, этот образ вбирал в себя большинство негативных характеристик «врага номер один»; ему приписывали те значения, которые помогали репрезентировать США как отличное от СССР и низшее по сравнению с ним. Образ небоскребов привлекается для



Рис. 49. Киноафиша фильма «Суд чести»

того, чтобы обозначить все пороки американского общества: в экономической сфере это эксплуатация человека человеком, нищета трудящихся, в социальной – неравенство, расизм, в политической – империализм и бесправие народных масс, в сфере культуры – бездуховность и культ денег.

Например, в фильме «Монета» на фоне огромных зданий, коробок со светящимися окнами, показана нищета, в том числе духовная, американцев: детей, стариков. «Русский вопрос» начинается с документальных кадров, которые демонстрируют бедность, безработицу, расизм в американском обществе; эти сюжеты сопровождаются крупными планами небоскребов. Символом бесчеловечности капитализма они становятся в новелле «Дороги, которые мы выбираем» («Деловые люди»), где сначала вид на небоскреб из окна, а затем документальные кадры с изображением нью-йоркских высоток завершают финальную сцену фильма, в которой «акула капитализма» обрекает делового партнера на самоубийство.

В условиях сложности организации натурных съемок в США наиболее эффективной формой привлечения образов пространства «врага номер один» в кинематограф стало анимационное кино. Анимация была серьезным оружием «борьбы за сердца и умы». Искажение реальности в мультфильме воспринимается аудиторией как вполне уважаемое следование законам жанра – в отличие от игрового кино, где такое искажение расценивается в основном как пропаганда [Рябов, 2018]. Использование

мультипликации существенно расширяло возможности кинематографа в создании образа «врага номер один» (см. подробнее в главе 11).

В анализируемый период появляется несколько анимационных фильмов, в которых центральными становятся репрезентации американского образа жизни; образы небоскреба играют важную роль во всех этих фильмах, помогая конструировать «врага номер один» («Мистер Уолк», «Заокеанский репортер», «Акционеры», «Мистер Твистер», «Миллионер»). Кроме того, заслуживают упоминания и случаи использования мультипликации для показа Америки в художественных фильмах — «Небо зовет» (реж. А. Козырь, М. Карюков, 1959) и «Русский сувенир».

Непомерное богатство и власть одних и бесправие и нищета других — важнейшая идея, которая эксплицируется при помощи этих образов небоскребов. В небоскребах живут те, кто владеет Америкой. На вершине небоскреба сидит мистер Кук, глава туристического агентства, которое организует путешествие Мистера Твистера в СССР. В небоскребе живет пес-миллионер. В «Акционерах» образы небоскребов появляются при рассказе о всех проблемах Майкла, каждое из которых репрезентируется как социальная проблема США. Небоскребы тревожно мигают, когда он теряет работу. Бездомный Майкл спит на лавке в дождь, холод и темноту — и неприветливые небоскребы выстроились рядом. Согбенный от несчастий, обрушившихся на его голову, Майкл бредет мимо небоскребов, создающих своим механическим и бесчувственным блеском ощущение безнадежности. В минуту отчаяния Майкла, крушения всех его жизненных надежд зритель также видит рядом небоскреб — сверкающий и бездушный. Голодный, безработный и одинокий человек беспомощен против огромного жестокого монстра. В «Мистере Твистере» образы небоскребов помогают раскрыть тему расизма в Америке. Именно на них размещены надписи «только для белых», и именно в их двери стучатся темнокожие, откуда их вышвыривают белые. В «Миллионере» образ небоскребов привлекается авторами при демонстрации нелепых ситуаций, связанных с всевластием денег, тем самым закрепляя представление о девиантности социальной системы США. Так, небоскребы видны в окнах роскошной столовой, где слуги подают обед бульдогу, вальяжно восседающему за столом. Пса выбрали в Конгресс — в обществе чистогана возможно и такое, — и зрители видят, как он едет в дорогой машине на фоне небоскребов. В мультфильме «Мистер Уолк» за те секунды, в течение которых авторы хотят обозначить, что дело происходит в США, зритель видит изображение небоскребов — махин с желтыми глазницами. Небоскреб — страшный, перекошенный, склонившийся почти до земли —

видит в своем ночном кошмаре Мистер Твистер. Наконец, еще один способ негативной маркировки исследуемого символа используется в «Заокеанском репортере». Небоскреб является пушкой, из которой корпорация «Стрикороба Корпорэйшн» выстреливает репортером Бобом Скетчем, чтобы тот смог попасть в Москву для выполнения своей неприглядной миссии. Небоскреб, таким образом, показан как орудие агрессии против СССР.

Для оценки роли пространственных символов в репрезентациях геополитического противника особое значение играют кинопроизведения, в которых авторы использовали контрастные изображения пространства «своих» и «чужих». Чтобы убедить аудиторию в обреченности американского образа жизни, создатели фильмов рисовали картины счастливой жизни в СССР. «Мистер Твистер» построен на оппозиции двух образов жизни, включая контрастирование городского пространства: Нью-Йорка и Ленинграда. При создании образа американского города авторы прибегают к использованию таких художественных средств, как цвет, свет и музыка. Нью-Йорк зритель видит глубокой ночью. Небоскребы – асимметричные уродливые прямоугольники – напозают друг на друга. На их стенах агрессивно мигает, ослепляя ярким желтым светом, реклама (рис. 50). Джазовая мелодия звучит резко и агрессивно. Ленинград, куда приезжает Мистер Твистер, предстает совершенно другим городом: красивым, спокойным, просторным, светлым, с соразмерной человеку архитектурой (рис. 51). Корабль плавно движется солнечным днем по Неве мимо легко узнаваемых зданий, и перед ним приветливо разводятся мосты.



Рис. 50, 51. Кадры из фильма «Мистер Твистер»

Противопоставление своего и чужого пространства укрепляется и другими оппозициями: день и ночь, свет и тьма, красота и безобразность, какофония звуков и гармония музыки. Аудитории понятна не только иерархия, заложенная в этих оппозициях, но и то, кто воплощает добро, а кто — зло; органичность советского городского пространства дополняет и подтверждает органичность всего социального порядка, в котором не может быть пороков, например, расизма, о котором идет речь в мультфильме. Таким образом, противопоставление Нью-Йорка и Ленинграда становится важным компонентом контрастирования двух социальных систем.

Еще одно измерение роли пространственного дискурса в создании образа «врага номер один» связано с использованием механистической и анималистической метафоры. В известной типологии образов города П. Лангера живому городу-организму противопоставляется бездушный и безличный город-машина, а основанному на разнообразии городу-базару, дающему новые возможности, — хаотичный «город-джунгли», предполагающий жестокую конкуренцию [Langer, 1984].

В главе 1 было отмечено, что уподобление «чужих» машине является одной из форм дегуманизации как важнейшего приема создания образа врага. В пространственном дискурсе советского кинематографа этот прием, следуя традиции, заложенной еще М. Горьким, привлекался, прежде всего, в создании образа Нью-Йорка как бездушной машины, враждебной человеку.

В «Мистере Твистере» Нью-Йорк, в отличие от Ленинграда, показан как город, в котором нет ни деревьев, ни реки как неких символов живого — в нем только гигантские здания. Часто небоскребы изображают одинаковыми, притом что деиндивидуализация «чужих», как уже упоминалось, является одним из приемов механицистской дегуманизации. Более того, они лишают индивидуальности и тех людей, которые в них находятся. Так, в одной из сцен «Мистера Твистера» небоскреб показан в разрезе, и там в каждой из многочисленных комнат сидят совершенно одинаковые секретарши.

Другой формой дегуманизации является сравнение врага с животным, наделение его образа такими чертами, как нецивилизованность, отсутствие морали, недостаток интеллектуальных способностей и образованности, грубость, неспособность к самоконтролю. В советском кинематографе наиболее примечательную репрезентацию врага в облике животного мы видим в анимационном фильме «Миллионер». Картины отдыха бульдога-миллионера в клубе призваны показать пороки, которые пропаганда приписывала американцам: разврат, алчность, убоже-



Рис. 52. Кадр из фильма «Миллионер»

ство культуры. Интересно, что анималистская метафора используется в репрезентации городской среды. Узкие и уродливые тени людей, танцующие «под вопли саксофона», постепенно трансформируются: сначала они лишь напоминают небоскребы, однако по мере того, как люди полностью теряют человеческое достоинство и опускаются на четвереньки, небоскребы из теней превращаются в ухмыляющихся чудовищ (рис. 52). Эти монстры пляшут в страшном танце, изгибаясь, создавая ощущение пространственного хаоса, отсылая к главной метафоре, призванной показать антигуманный характер американского города, — метафоре «каменных джунглей», которая чаще всего использовалась по отношению к Нью-Йорку. Небоскреб возникает на заднем плане и в сцене, когда бульдог, полностью утратив человеческий облик, «расчеловечивается», задирая ногу на полицейского, который при этом еще и подобострастно отдает честь псу-миллионеру.

Еще одним приемом дегуманизации, связанным с привлечением исследуемого символа, является изображение на небоскребах рекламных щитов, пропагандирующих секс и насилие, то есть низменные животные инстинкты. Наконец, визуальный портрет американского города с его небоскребами, как правило, дополняется музыкальным сопровождением в виде джаза; принципиально, что джаз, «музыка духовной нищеты», в пропаганде также связывается с деградацией человечности, животным началом [Городинский, 1950; см. о репрезентациях джаза в контексте дегуманизации: Рябов, 2018].

Пространство «врага номер один» в американском кинематографе

Аналогичную цель создания кинообраза «врага номер один» как полностью отличного от «своих» преследовало привлечение пространственного дискурса американским кинематографом. Узнаваемость СССР, в первую очередь, обеспечивали маркеры, отсылающие не столько к советской, сколько к дореволюционной России: религии, культуре, быту.

Среди таких маркеров следует отметить образы православных храмов, которые присутствуют во многих картинах (например, «Не отпускай меня», «Шелковые чулки», «День, когда остановилась Земля» (The Day the Earth Stood Still, реж. Р. Уайз, 1951), «Двадцать седьмой день»). В «Красной планете Марс» небольшая часовня становится символом возрождения для бедных крестьян, восставших против безбожного советского режима [см. об этом фильме подробнее: Shaw, 2002]. Поскольку у кинематографистов США были схожие проблемы с организацией съемок в СССР, то они также использовали комбинированные съемки (или пользовались услугами художников). Такими же «русскими» маркерами советского пространства являются низкие своды помещений в современном городе, отсылающие к архитектуре древнерусских монастырей или церковных палат. В фильме «Не отпускай меня» низкие своды появляются не только в комнате, где проводят вечеринку военные, но и в современном городском театре, где идет балетный спектакль. В этот же ряд символов, отсылающих к образу дореволюционных времен, можно поместить и сельскую избу, которая, если верить голливудским фильмам, является типичным жилищем советских людей.

Другими популярными пространственными маркерами городско-киноландшафта выступают Красная площадь, кремлевские стены и собор Василия Блаженного. Мы можем видеть их крупные планы в фильме «День, когда остановилась Земля»; видеоряд здесь важен потому, что кадры апокалипсиса в разных столицах, вызванного отключением инопланетянином Клаату электричества по всему миру, были призваны обеспечить мгновенную идентификацию городов. Авторы фильма привлекли важнейшие и узнаваемые, с их точки зрения, символы городов и стран: Таймс-сквер для Нью-Йорка, здание Парламента для Лондона, Триумфальную арку для Парижа и вид на Кремль и кремлевские соборы — для Москвы. Образы Кремля используются и во многих других фильмах (в том числе «Не отпускай меня», «Красная планета Марс», «Шелковые чулки»). Кроме того, панорама центра советской столицы широко использовалась в неигровом кино

(см. подробнее в главе 12). Особо следует подчеркнуть, что для создания образа «врага номер один» привлекались документальные кадры военных парадов на Красной площади (например, в «Обманщиках», «Правде о коммунизме» – *The Truth About Communism*, 1962). Тем самым Кремль становился олицетворением агрессии, символом угрозы странам «свободного мира».

Американский кинематограф эксплуатировал пространственный дискурс с той же целью, что и советский; девиантность организации пространства «врага номер один» была призвана свидетельствовать о ненормальности его образа жизни и подчеркивать те пороки, которые приписывались советскому обществу: нищету, отсталость, деспотизм политической системы (отсутствие свободы и уважения к человеку), низкий культурный уровень. Если пользоваться уже приводившейся типологией образов городов П. Лангера, то советский город предстает в кино США как хаотичный «город-джунгли». Такими выглядят, например, Таллин во время ночной погони в фильме «Не отпускай меня», Москва в фильме «День, когда остановилась Земля» (на набережной Москвы-реки под стенами Кремля пешеходы бесстрашно передвигаются по проезжей части). О том, как стремились показать советский город, можно судить и по кадрам из «Шелковых чулок». Одна из центральных улиц Москвы, украшенная многочисленными выбоинами, выглядит похуже скорее на проселочную дорогу. Надписи на кириллице, виднеющийся в конце улицы собор Василия Блаженного, машины с открытым верхом, перевозящие советских военных, дают дополнительные свидетельства того, что это чужой, не западный мир.

Одним из важных элементов дискурса американского антикоммунизма было акцентирование тяжелых бытовых условий жизни советских людей [см. подробнее: Sharp, 2000; Рябов, 2005а]. Так, в «Шелковых чулках» зрителю дают возможность увидеть крупным планом двор московского жилого дома (рис. 53). Рядом с деревянной дверью сушится на веревке только что постиранное, судя по разлитой по двору воде, белье; стоят таз, стиральная доска, ведра, метлы, картину дополняет разваленная поленница. Невысокая каменная ограда с декоративными вазонами напоминает о былой, очевидно, еще дореволюционной, роскоши. На заднем плане зритель видит кремлевские соборы, что говорит о том, что такая нищета характерна даже для центра столицы советской империи.

Ту же функцию демонстрации бедности и, кроме того, максимально ограниченного личного пространства советского человека выполняют кинорепрезентации жилища, городского и сельского. В фильме «Не от-



Рис. 53. Кадр из фильма «Шелковые чулки»

пускай меня» советская жена британца, Светлана, живет с маленьким ребенком в крохотной квартирке-комнате в одном из московских домов; в кадре мы можем увидеть не только размер помещения, но и крайне скудную обстановку.

Другой тип советского жилища, сельская изба, показан в «Красной планете Марс». Крестьяне, недовольные тем, что советский режим запрещает им исповедовать христианскую религию, собираются на тайные сходки в большую деревянную избу — очень большое помещение-зал с несоразмерно высокими потолками. На стенах висят портреты советских руководителей, в том числе и И. Сталина, а также громадные жестяные таз и кастрюля, что, вероятно, может свидетельствовать о том, что это жилое помещение; в комнате также размещены очаг и лежанка с постельным бельем, однако тут же можно видеть и ясли с сеном. Все это вызывает ощущение крайней нищеты обитателей этого жилища. Эта нищета особенно заметна на фоне изображения дома американцев. В этом фильме счастливая американская семья, состоящая из двух ученых и их детей, живет по стандартам среднего класса: в просторном доме, который воспринимается зрителем как обычный. В нем, в отличие от советского жилища, все соразмерно и гармонично человеку — размер дома, комнат, высота потолков. Дом залит светом и наполнен теплотой; его обстановка не дорогая, но удобная и современная; в таком доме комфортно жить человеку-личности — и взрослому, и ребенку.

Организация пространства в офисе контрастируется в фильме «Не отпускай меня». Кабинет американского посла просторный и свет-

лый. Пространство разумно организовано и разделено на зоны; оно заполнено мебелью, которая, однако, не создает ощущения тесноты. Кабинет свидетельствует о достатке и высоком статусе за счет красивой отделки стен и дорогой мебели, картин на стене, хрустальной люстры и высоких декоративных ваз. Напротив, кабинет советского чиновника говорит о бедности: дешевизна обстановки, простенький стул, настольная лампа с высовывающейся из патрона лампочкой; все это дополняется архаичным самоваром. В контрастирование «своих» и «чужих» с помощью пространственного дискурса включаются и образы социальной дистанции между людьми и расположенности тел взаимодействующих персон [о проксемике см. подробнее: Крейдлин, 2002]. Коммуникация героя К. Гейбла Кларка с советским чиновником Курагиным в кабинете последнего показывает, на чьей стороне режиссер видит власть и силу. Кларк нависает над Курагиным, кладет на его стол свою папку, вторгаясь тем самым в его персональное пространство и демонстрируя позицию власти и более высокого, с точки зрения авторов фильма, статуса.

Отсутствие уважения к личному пространству в СССР — важный маркер, отражающий представления о специфике советского образа жизни и пороках коммунистической идеологии. Одним из самых заметных воплощений этой идеи были сюжеты о советских коммунальных квартирах; авторы статей в популярных журналах описывали жизнь людей в коммуналках, где несколько семей едят и спят по очереди, женщины занимаются домашним хозяйством в переполненных комнатах, готовят свой ужин в одно и то же время на одной плите, а над плитой в это время сушат белье [напр.: Gilmore, Gilmore, 1953: 28; см. подробнее: Sharp, 2000]. Поэтому обращение Голливуда к этой теме выглядит вполне логичным. Еще в «Ниночке» главная героиня живет в коммуналке и поэтому почти полностью лишена приватности¹. Коммунальная квартира в виде зала, разделенного на комнатки лишь занавесками, показана в ремейке «Ниночки» — «Шелковых чулках». Секций в этой квартире много; за каждой из занавесок скрывается небольшая кровать, столик и шкаф. В какой-то момент все занавески распахиваются, и теперь ка-

¹ Впервые оказавшись в одноместном номере парижской гостиницы, Нина Якушева спрашивает своих товарищей: «Какая часть комнаты моя?» Схожий прием используется в «Человеке на веревочке», снятом более чем 20 лет спустя. Впервые оказавшись в американском доме, советский гражданин интересуется, сколько семей живет в одной комнате.

жется, что все жители обитают в одной комнате — одним коллективом, одной большой семьей.

Тезис антикоммунистической пропаганды о подавлении личности в СССР получил кинематографическое воплощение при помощи образов, показывающих несоразмерность индивида публичному пространству. Заседание суда-тройки в советском представительстве в Лондоне, показанное в «Железной юбке» (The Iron Petticoat, реж. Р. Томас, 1956), идет в огромном помещении с высокими потолками, причем только в одном маленьком его уголке. Личный разговор двух любящих друг друга людей проходит на фоне марширующего строя советских солдат, что кажется угрожающим в громадном, темном и практически пустом пространстве аэропорта; в кадре есть лишь несколько цветowych пятен в виде советских знамен, развевающихся в темноте, и большой красной звезды на стеле. Бесчеловечность системы подчеркивается здесь при помощи репрезентаций пространства, в котором противопоставлены живые и уязвимые существа и безжалостная советская машина.

Другой формой дегуманизации при помощи политики пространства является репрезентация «врага номер один» как архаичного и нецивилизованного. Сельская изба в «Красной планете Марс», о которой шла речь выше, демонстрирует, что бытовые условия в этом обществе не меняются на протяжении десятилетий, если не столетий: отсутствие электричества, открытый очаг в доме, хлеб в жилой комнате, чай, налитый из самовара в стаканы, поставленные в блюдца, дрожащий свет свечи и темные потолки. Единственный знак современности — это радио, к которому приникли люди, пытающиеся узнать хоть какую-то информацию о внешнем мире. Примечательно, что один из фрагментов подобных посиделок в советской избе следует после кадров чаепития немецкой семьи, которая чинно восседает в небольшой уютной комнате за столом, на котором стоят высокий белый чайник, красивые кружки; у зрителя возникает ощущение чистоты, порядка, вкуса и современности.

Завершая анализ, остановимся еще на двух характеристиках пространства «врага номер один». *Во-первых*, это ощущение постоянного полумрака. На улицах СССР, в домах, городских и сельских, темно; по большей части отсутствует электричество, жизнь проходит в полумраке при дрожащем свете свечи; свечи можно увидеть даже в офисах («Не отпускай меня», «Железная юбка» и др.). Впечатление темноты усиливает контрастное изображение жизни в странах «свободного мира»: скажем, в фильме «Не отпускай меня» солнечному облику Корнуэлла и Стокгольма противопоставлен Таллин, действие в котором происходит ночью.

Сцены в сельской избе в фильме «Красная планета Марс» также сняты при мерцании свечи¹.

Во-вторых, это репрезентация России как страны холода. В статье под названием «Русская зима», опубликованной в «Ридерс дайжест», высказано мнение, что именно условия окружающей среды в конечном счете породили авторитарную систему и покорное податливое население, что характерно для коммунистической России; благодаря климату русские воспринимают внешний мир как враждебный, но в то же самое время завидуют ему; благодаря климату они чувствуют себя «не такими, как другие» [Sharp, 2000: 129]. На протяжении всего исследуемого периода Россия предстает в голливудских фильмах холодной, пасмурной, мрачной («Красная планета Марс», «Не отпускай меня», «День, когда остановилась Земля», «Шелковые чулки»).

* * * * *

Подводя итоги, отметим, что кинообразы пространства «врага номер один» становятся эффективным оружием холодной войны. Репрезентации пространства выступали важной составляющей символической политики холодной войны СССР и США. В рамках политики пространства, как и в других формах символической политики, образ жизни «врага номер один» маркировался как противоположный собственному и как девиантный; образ же жизни «своих» — как воплощение нормы.

Кинематографу принадлежала незаменимая роль в создании образов пространства «своих» и «чужих» и формировании у аудитории соответствующих представлений и оценок. Эти образы выполняли те же функции, что и образ врага в целом: они укрепляли позитивную коллективную идентичность, показывали бесчеловечность врага, иногда высмеивали его. Вместе с тем, коррелируя с другими качествами врага, характеристики пространства были призваны усилить ощущение угрозы; не случайно, как было отмечено, пространственные символы были связаны с темой агрессии основного геополитического соперника.

В советском кино универсальным знаком американскости стал небоскреб, который олицетворял «плохих американцев», символизируя такие пороки образа жизни «врага номер один», как несправедливость, неравенство, эксплуатация человека человеком, одиночество, бездуховность, культ денег, бессердечность, культ насилия, милитаризм. Карти-

¹ Подобный прием использовался и в дальнейшем. Так, например, в «Больших гонках» (The Great Race, реж. Б. Эдварс, 1965) встреча американцев жителями Тобольска происходит ночью при свете факелов.

ны «каменных джунглей» выступали воплощением тезиса советской пропаганды о том, что жизнь в капиталистическом обществе основана на принципе «человек человеку волк». В кино США для идентификации пространства СССР привлекались традиционные образы: Кремль, Красная площадь, собор Василия Блаженного, купола православных храмов; активно использовались ориенталистские практики, которые подчеркивали отсталость, нищету, тяжелые условия жизни в советском обществе. Вместе с тем репрезентации пространства были призваны демонстрировать и пороки коммунистического строя: отсутствие свободы, подавление личности, отсутствие уважения к ней, игнорирование права на частную жизнь, тотальный контроль.

РАЗДЕЛ IV

ГЛАВА 11

Образы врага в анимационном кино

СЕГОДНЯ интерес к анимации холодной войны отмечается в научных рефлексиях не только о СССР и США [Бородин, 2005; Kordas, 2013; Holt, 2014; Рябов, 2018; Riabov, Riabova, 2021 и др.], но и о странах Центральной и Восточной Европы [Balina, Beumers, 2015; Propaganda, Ideology, Animation, 2019]. Искусствоведение и культурология выработали эффективный и надежный инструментарий для анализа идеологического дискурса в кинематографе, однако особенности репрезентации образа врага в анимации двух стран компаративно до сих пор не исследовались. Цель данной главы – привлекая новейшие архивные данные, изучить механизмы конструирования американского и советского врага в мультипликации холодной войны. Базовые эстетические модели идеологического противостояния в анимации СССР и США начали формироваться задолго до исследуемого в монографии периода, поэтому анализ образов «врага номер один» в данной главе предваряется экскурсом в историю развития ключевых концептов анимационной пропаганды в 1920–1940-х гг. Развитие художественных стратегий в культурном и социополитическом контексте 1940–1950-х гг. и формирование новых дискурсов интерпретации врага в конце 1950-х – начале 1960-х гг. определили логику изложения материала и структуру главы.

Формирование эстетических моделей образов врага в 1920–1940-е гг.

Графическая анимация в довоенном СССР развивалась в тесном соприкосновении с художественными практиками документального и экспериментального кино. В 1924 г. была выпущена брошюра А. Бушкина

«Трюки и мультипликация» под редакцией Л. Кулешова, в которой анимация предстает еще как вспомогательная, но значимая, ожидающая развития область кинопроцесса (основное внимание автора было сосредоточено на описании опыта трюковой съемки, комбинации изображения в игровом и документальном кино [Бушкин, 1926]). Стратегии гиперболизации в этот период формировались на базе стереотипных элементов, разработанных в комиксовой и карикатурно-плакатной традиции в 1920-х гг. Поэтому зачатки идеологической конфронтации России и США можно обнаружить уже в первых опытах молодой советской кинематографии: в критикующем ценности буржуазного мира рисованном агитфильме «Советские игрушки» (реж. Д. Вертов, 1924), в острой сатире «Таинственное кольцо, или Роковая тайна. 48 серий» (реж. А. Бушкин, 1924), высмеивающей серийные приключения ковбоев, в комедии о кошмарном сне поклонницы голливудских кинозвезд «Одна из многих» (реж. Н. Ходатаев, 1927).

Ряд фильмов критиковал внешнюю политику США. Теме расхищения национальных богатств Китая западными державами, и, прежде всего, Штатами, посвящен «Китай в огне» (реж. З. Комисаренко, Ю. Меркулов, Н. Ходатаев, 1925); сцены депортации китайских детей из Северной Америки становятся кульминацией в знаменитой агитке «Приключения китайчат» (реж. М. Бендерская, 1928). Наиболее цельным с художественной точки зрения фильмом, появление которого, по мнению исследователей, ознаменовало рождение самобытной советской анимации [Бородин, 2005; Волков, 1974; Страницы истории, 2006], стал «Блэк энд уайт» (реж. И. Иванов-Вано, Л. Амальрик, 1932), созданный по мотивам стихотворения В. Маяковского, в котором повествуется об угнетении темнокожих в США.

В конце 1930-х гг. заметно увеличивается спрос на оборонную тематику и в версиях животных сказок. Пожалуй, в полной мере на запрос ответил только «Незванный гость» (1937) П. Сазонова, который повествовал о явлении на птичий двор Лиса. Маркером североамериканского мира служил джаз. Н. Адуев, автор сценария фильма «Шумное плавание» (реж. В. Сутеев, 1937), отстаивая появление в кадре джазменов, писал, что «матросы-мышата Сутеева ведут себя иначе, чем мыши Диснея: протестуя против грубого окрика ежа-боцмана, они радостно берутся за трудную работу под бодрую песню виртуоза-лягушонка». Он заключает: «Если тема картины “Шумное плавание” — помощь искусства коллективному труду, [то] нечего обвинять художника в отвлеченности» [РГА-ЛИ. Ф. 1847. Оп. 1. Ед. хр. 17]. Однако руководство студии с большей симпатией отнеслось к фильму «Любимец публики» (реж. А. Иванов, 1937),

который выстроен на противостоянии джаза и русского народного искусства. Апогея оборонная анимация достигает в 1939 г., когда выходят такие фильмы, как «Боевые страницы», «Воинственные бобры» Д. Бабиченко и «Дед Иван» А. Иванова.

Во время Великой Отечественной войны яркими примерами антигитлеровской пропаганды стали экранизации басен и сказок «Бармалей» (реж. Л. Амальрик, В. Полковников, 1941), «Стервятники» и «Слон и Моська» (реж. П. Сазонов, обе — 1941), «Киноцирк» (реж. Л. Амальрик, О. Ходатаева, 1942), а также анимационные плакаты «Журнал политсатиры» (реж. В. и З. Брумберг, А. Иванов, И. Иванов-Вано, О. Ходатаева, 1941)¹. Всеобщая мобилизация, явленная в фильмах «Синица» (реж. М. Пащенко, А. Иванов, 1944; об изгнании синицы, грозившей поджечь море) и «Теремок» (реж. О. Ходатаева, 1945; о неудачной попытке захвата теремка хищниками), сменяется предчувствием весны; «Весенние мелодии» (реж. Д. Бабиченко, 1944) и «Песенка радости» (реж. М. Пащенко, 1946), безусловно, испытали влияние «Фантазии» (1940) У. Диснея.

Пропагандистскую анимацию США времен Второй мировой войны, как и советскую, отличает стиль — упрощенный комиковый рисунок, узнаваемость персонажей-масок, предсказуемость сюжетных схем и водевильные сюжеты. Нельзя забывать и о серьезном опыте, который американская анимация накопила до Второй мировой войны. В этой связи стратегии выстраивания истории вокруг уже знакомых массовой аудитории персонажей использовались значительно эффективнее, чем в советской кинематографии, которая так и не организовала до войны слаженное конвейерное производство и не создала системы анимационных звезд. Наиболее показательными в этом отношении можно считать «перезагрузки» диснеевских хитов «Семь мудрых гномов» (1941), «Дональд-призывник» (1942), «Армейский талисман», «Лицо фюрера», «Дактаторы» (1942), «Рядовой Плуто» и «Дональд Дак: Дух 43» (1943). К образцам военной пропаганды относится «Блиц Волк» (1942) студии MGM и кукольный «Похороним Ось» (1943) от *Paramount*.

Одиннадцатый эпизод «Тома и Джерри» «Мышонок-стратег» (1943), в котором домашние апартаменты были превращены в настоящее поле боя для кота и мыши, был призван поднять патриотический дух; в 1944 г. эта серия была отмечена «Оскаром». Решительное противо-

¹ В этот киносборник вошли сюжеты «Чего Гитлер хочет», «Бей фашистских пиратов», «Бей врага на фронте и в тылу», а также фильм о союзничестве СССР и Англии «Крепкое рукопожатие».

стояние нацизму явлено в действиях персонажа Даффи Дака в серии фильмов от *Warner Brothers* (в частности, в «Бойце Даффи Дак», 1943) и в фильмах с морячком Попаем от *Paramount*. Приемы обобщения, которые использовались в довоенной американской анимации (например, в цикле с Бетти Буп¹), позволили оперативно ввести новых персонажей масок, включая рядового Снафу – шута, простака, наследника европейской культуры. Типажи антагонистов и нарративные схемы были отработаны, в частности, в сегменте антияпонской анимационной пропаганды. Кроме того, в 1941 г. студия *Paramount* запустила анимационный цикл по мотивам комиксов «Супермен» в исполнении братьев Флейшер.

Disney быстро и гибко реагировала на запросы времени: эмблемы героев студии украшали боевую технику США и послужили источником сюжета для «Армейского талисмана» (1942) – истории противостояния Плуто и козла Гантера, талисмана воздушной дивизии. Широкую известность в годы Второй мировой войны приобрел фильм студии У. Диснея «Победа с помощью воздушных сил» (1943), в основе которого лежал труд А. Прокофьева-Северского – летчика, конструктора и теоретика боевого применения стратегической авиации. В нем была апробирована популярная в годы холодной войны модель повествования: «доступно изложить доктрину и добиться эмоционального вовлечения аудитории» [Казючиц, 2020].

В СССР производство фильмов в годы войны было осложнено необходимостью эвакуации в Среднюю Азию крупнейших студий, включая «Союзмультфильм». «Синдбад-мореход», «Сказка о царе Салтане» (реж. В. и З. Брумберг) и «Маленький Мук» (реж. О. Ходатаева), выпущенные в 1944 г., откликаются на проблему социального неравенства, используя мотивы восточной сказки, которая станет одним из важных элементов в противостоянии эстетик и типов нарратива во времена холодной войны. Эти работы являются ярким подтверждением серьезного влияния североамериканской анимации на художественный процесс в СССР. Нельзя не вспомнить об оценке советскими кинематографистами метода У. Диснея, в том числе и в период активной борьбы с формализмом в советском кино: «...образ Микки-Мауса, американского молодого человека, легкомысленного, веселого. Этот образ является сложившимся художественным образом, и Дисней работает над тем, чтобы очистить его от всяких наростов. Этот образ

¹ В 1939 г. выходит последний фильм с Бетти Буп, поскольку в новых цензурных условиях, с появлением Кодекса Хейса, персонаж не нашел развития.



Рис. 54. Кадр из фильма «Русская рапсодия»

жизнен и интересен даже сегодня» [РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 355. Л. 96], – уверял А. Птушко, защищая принципы работы американского мультипликатора.

С началом Второй мировой войны в англоязычный авиационный фольклор вошли маленькие гномы – гремлины: неполадки с техникой приписывались их проискам. Особого внимания заслуживает созданная на *Warner Brothers* «Русская рапсодия» (реж. Р. Клампетт, 1944). Этот медиатекст вписался в сформированный к тому времени канон изображения СССР в американском кино и послужил эстетическим ориентиром для дальнейших пропагандистских экзерсисов в период холодной войны. Гремлины¹ – стихийная, неуправляемая сила, способная расстроить планы нацистов, повредив дорогостоящее оборудование; она противостоит рассудочному сознанию и прогрессу. В этом фильме гремлины опознаются как представители СССР через маркеры, характерные для мужских персонажей таких американских фильмов, как «Ниночка» (1939) и «Товарищ Икс» (1940), а также за счет упоминания Кремля (рис. 54).

¹ Впервые зритель увидел гремлинов в антифашистском фильме Warner Brothers «Падающий кролик» (1943). Изначально появление гремлинов в анимации планировалось на студии Disney на базе проекта Р. Даля. В 1943 г. в Великобритании выходит работа Р. Даля о гремлинах – маленьких человечках с рожками на голове в ботинках с присосками, которые позволяли им удерживаться на крыле самолета при высокой скорости [Conant, 2008].

Образы «врага номер один» в послевоенной анимации

Анимация США 1940–1950-х гг. становится одним из важных секторов культуры, вовлеченной в реалии холодной войны. Нарастающая эскалация конфликта с СССР привела к неизбежной поляризации в обществе. Изобличение коммунистической деятельности трансформируется в один из надежных инструментов управления общественным мнением.

«Охота на ведьм» не обошла стороной и мир анимационного кино. Так, в октябре 1947 г. в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности для дачи показаний был вызван У. Дисней. Как следует из свидетельских показаний, он противопоставлял коммунистов «сто процентным американцам», «твердым американцам», тем, кто верит в «хорошие американские права» [Wojcik-Andrews, 2000: 80]. В этом контексте имеет смысл вспомнить и о фактах сотрудничества создателя грандиозной студии с ФБР, обнародованных лишь после крушения СССР и изложенных в скандально знаменитой книге «Уолт Дисней – черный принц Голливуда» [Eliot, 1993].

Ключевой фигурой в области пропагандистской анимации США в послевоенный период был скорее Дж. Сазерленд, под руководством которого были созданы известные анимационные фильмы в рамках финансируемой *General Motors* программы Хардинг-колледжа по производству пропагандистской продукции [Hogan, 2017: 118–122]. Однако идеология студии Диснея также подверглась серьезной критике в 1950-х, после окончания эры маккартизма. Одним из главных оппонентов эстетики гиганта анимационного производства стала пионер академических исследований детской литературы в США Ф. Сэйерс, работы которой заложили основу для развития детской и феминистской кинокритики. Этапным стало выступление «Память и изобилие», сделанное исследовательницей на встрече Калифорнийской библиотечной ассоциации в 1956 г.; в нем особой критике была подвергнута стратегия адаптации студией детской литературы, в частности «Алисы в Стране чудес» [Sayers, Blinn, 1965].

В СССР критика эстетики У. Диснея началась значительно раньше, в ходе т.н. борьбы против диснеевщины (см. подробнее в главе 4). 1946 г. был ознаменован громким скандалом и разгромом сценарного портфеля главной анимационной студии страны, «Союзмультфильма». В 1949 г. был запрещен к показу фильм по сценарию А. Медведкина «Скорая помощь» (реж. Л. Бредис, 1949). В основе картины лежало осмеяние американского «плана Маршалла». Штаты были представлены в образе бизнесмена Удава Смита, явившегося в страну зайцев на танке, в шляпе,



Рис. 55. Кадр из фильма «Скорая помощь»

с сигарой (рис. 55). Он обещает растерянным обитателям леса поддержку от лучших портных на улице Удав-стрит, морковную тушенку, а также на время присмиряет волков, которым не терпится пожить зайчатиной. Мудрые ежи не верили скорой помощи и оказались правы: все зайцы ободраны, выдача шкур отменяется, но циничный Удав распространяет среди обманутых животных молитву об отрастании новой шкуры взамен ранее пожертвованной ему, а затем просит сообщить об отгрузке зайцам сигарет¹.

Первым же советским залпом анимационной холодной войны следует считать, вероятно, фильм «Машенькин концерт» (реж. М. Пащенко, 1949), посвященный критике расизма. Маленькой девочке Маше мама подарила темнокожую куклу по имени Том. Том не улыбается, и Маша вспоминает, что мама рассказывала ей, как «неграм тяжело живется». После концертного представления, которое для Тома устраивают Машины игрушки, на его лице появляется улыбка — он рад тому, что в Советской стране все дети счастливы вне зависимости от расовой принадлежности (рис. 56). В заключительных кадрах фильма Том вместе с Машей и ее мамой показан на фоне Кремля — даже

¹ Г. Бородин предполагает, что инициатива разгрома картины исходила не от министра кинематографии И. Большакова, а от лиц из более высоких инстанций, и не исключает, что именно «трагическая судьба “Скорой помощи” и повлияла на исчезновение жанра политсатиры из тематических планов “Союзмультфильма”» [Бородин, 2006].



Рис. 56. Кадр из фильма «Машенькин концерт»

дети должны понимать, кому они должны быть благодарны за свое счастливое детство. США прямо не называются в фильме, но, вероятно, само имя куклы должно было навеять ассоциации с романом Г. Бичер-Стоу, который был хорошо известен в Советском Союзе. Обвинения в расизме в этот период стали одним из основных пунктов критики США, в том числе в детской литературе, например в таких произведениях, как «Дети Горчичного рая» (1950) Н. Кальма, «Снежок» (1948) В. Любимовой, «Черный новичок» (1964) А. Барто, стихотворениях С. Михалкова [Hellman, 2013; Фатеев, 2007].

Другим мультфильмом, разоблачающим «врага номер один», стал «Мистер Уолк» (1949). Он показывает, что алчность является основой американского образа жизни. Седовласый миллионер Уолк решил удалиться от дел; ему не нравятся военные приготовления в мире, поэтому он оставляет свой бизнес и едет с семьей на уединенный остров Мира. Его семья томится от скуки вдали от дома: им нужны биржа, скачки, катастрофы. Сам Уолк спокоен, но лишь до тех пор, пока конкуренты не пытаются захватить его землю, на которой обнаружена нефть. И вот снова Уолк берется за оружие, чтобы уничтожить конкурентов. Волчья натура капитализма не поддается исправлению.

Кроме того, необходимо упомянуть сценарий не поставленного в итоге музыкального фильма «Назад к горилле», написанный Н. Адуевым в 1947 г. [РГАЛИ. Ф. 1847. Оп. 1. Ед. хр. 17. Лл. 165–192]; он особенно примечателен тем, что показывает, как приемы конструирования американского врага заимствовались из оборонной и военной анимации:

так, в его основе лежал одноименный антифашистский памфлет 1938 г. [РГАЛИ. Ф. 1847. Оп. 1. Ед. хр. 17. Лл. 53–54].

В конце 1940-х гг. наметилась тенденция высказываться на злободневные социально-политические темы, прибегая к аллегории с использованием стилизаций под аутентичный фольклор; расцветает жанр басни. Индивидуализм и зазнайство осуждались в «Кукушке и скворце» (реж. Л. Амальрик, В. Полковников, 1949), «низкопоклонство перед Западом» и пренебрежение отечественной музыкальной традицией – в фильмах И. Иванова-Вано «Чужой голос» (1949) и «Лесной концерт» (1953)¹.

Следует подчеркнуть, что образ зверинца в «борьбе за сердца и умы» использовался активно обеими кинематографиями. В СССР предпочтение отдавалось образу леса, в который вторгался чужак со своим уставом, впоследствии разоблаченный и изгнанный; в США же для репрезентаций «врага номер один» привлекались образы зоопарка, муравейника или скотного двора, как в случае с фильмом «Звероферма» (реж. Дж. Халас, Дж. Батчелор, 1954; об участии ЦРУ в экранизации произведений Дж. Оруэлла см.: [Saunders, 1999; Propaganda, Ideology, Animation, 2019: 43]; см. также в главе 4).

При помощи уподобления тоталитарного общества муравейнику создается образ коммунистической диктатуры в мультягитке «Альберт в Бландерленде» («Быть муравьем»), созданной в 1950 г. в рамках программы Хардинг-колледжа. Автомеханик Альберт позволяет убедить себя агенту пропаганды – насекомому во фраке и в очках, весьма похожему на вредителей советской кинопропаганды 1930–1940-х гг., – в том, что государство-фабрика Антролия является настоящим раем для рабочих. Доверчивый американец отправляется туда и с удивлением обнаруживает у входа в Бюро рабочих статуи гигантских муравьев зеленого цвета. У него изымают карточку профсоюза, промывают мозги фильмами и беседами и поручают работать на заводе среди муравьев, похожих друг на друга как две капли воды. Конвейерный труд

¹ Любопытно, что на стене квартиры Крысы, которая символизирует в «Лесном концерте» пресловутое низкопоклонство, висит портрет диснеевского Микки-Мауса. Сам режиссер в статье, опубликованной в 1947 г., критиковал тех, кто видит в Микки-Маусе высшее достижение мировой мультипликации, порицая «диснеизацию» отечественного анимационного кино и призывая отказаться от следования американским образцам: «Мы не должны никому подражать! Мультипликация должна быть русской, советской, мы не должны забывать, что первым мультипликатором был наш русский художник Старевич» [Вано, 1947: 25; см. об этом: Рябов, 2018].

сопровождает задорная музыка, ритм которой все убыстряется, и герой становится винтиком в системе производства. Безобидная, на первый взгляд, иллюстрация советской оптимизации труда превращается в жесткую критику коммунистической системы. Попытка протестовать против столь беспощадной эксплуатации заканчивается для главного героя плачевно — он был расстрелян гигантскими муравьями-палачами. Проснувшись, Альберт торопится предупредить своих приятелей об опасности коммунистической пропаганды. Зритель мог видеть различные касты муравьев, которые должны были проиллюстрировать ему устройство тоталитарного общества: одна, наделенная властью, заведует финансами, другая штампует документы, третья — обезличенные исхудавшие насекомые — стоит в очередях, четвертая — трудится у станка или мерно сопит в кинотеатре под кинопропаганду. Наконец, такая социальная система невозможна без еще одной касты — огромных муравьев-надзирателей в масках, безжалостных и лишенных каких-либо индивидуальных черт (рис. 57).

Другой фильм Хардинг-колледжа, «Я выбираю свободу» (1948), стал каноническим для антикоммунистической пропаганды¹. В начале фильма показаны благостные картины социальной гармонии в США: добропорядочная семья в церкви, фермер в своих владениях,

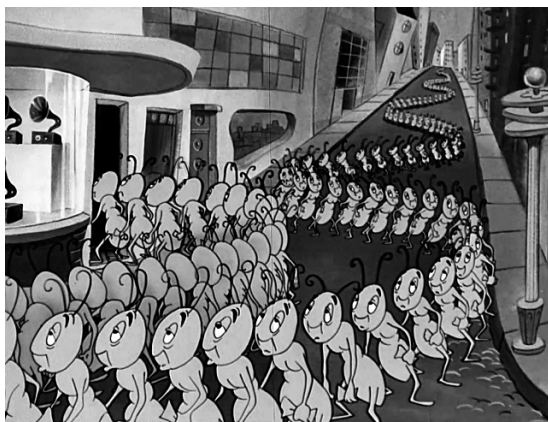


Рис. 57. Кадр из фильма «Альберт в Бландерленде»

¹ Анимационный фильм был выпущен Дж. Сазерлендом в режиссуре Дж. Барберы и У. Ханны — авторов, известных по циклу «Том и Джерри».



Рис. 58. Кадр из фильма «Пригнись и накройся»

бизнесмены на Уолл-стрит — каждый в Америке может реализовать себя. Затем мы видим, как представители четырех классов (фабрикант, рабочий, фермер и политик) спорят в городском парке. В разгар напряженной дискуссии появляется еще один персонаж, агитатор — сочетание стереотипного торговца «чудодейственным лекарством» и Мефистофеля, — который рекламирует свой волшебный эликсир под названием «Изм». Этот эликсир способен одарить каждого и организовать общество единое и справедливое. Но есть одно условие: чтобы получить «Изм», граждане США должны подписать договор, согласно которому некто завладевает их свободой и свободой их потомков. Простодушные американцы вот-вот подпишут контракт. К счастью для них, вся эта ситуация была замечена скептически настроенным наблюдателем, который представился как Джон К. Паблик¹; он показывает, что, утратив свободу, американцы потеряют все те блага, которые кажутся им само собой разумеющимися.

Акцент на превосходстве свободного рынка над плановой, централизованной экономикой является одной из ключевых характеристик американской мультипликационной пропаганды времен холодной войны. Помимо фильмов Национальной образовательной программы Хардинг-колледжа (поставленных под руководством Дж. Сазерленда), таких как «Зачем играть в чехарду» (1949) о соревновании валют на рынке и «Познакомьтесь с королем Джо» (1949), в котором объясняются преимущества жизни в США, где уважают права каждого и чтут традиции

¹ Имя, используемое для обозначения обычного американца, «человека с улицы».

отцов и дедов¹, необходимо отметить и другие мультфильмы, прославляющие капитализм, — «По слову мыши» (1954), «Наследник-кондиционер» (1955), «Янки сделали это» (1956) Ф. Фрилинга.

Отдельного упоминания заслуживает «Пригнись и накройся» — учебный документальный фильм с анимационными врезками, вышедший в 1952 г. Этот фильм спонсировался Федеральным управлением гражданской обороны США в рамках одноименной программы; создатели фильма исходили из того, что СССР может атаковать Америку в любой момент и американцы должны быть готовы к ядерной войне. Черепаха Берт из этого фильма стала одним из знаковых образов анимации США периода холодной войны (рис. 58).

Образы противостояния в анимации 1955–1963 гг.: атом, космос и маленький человек

К теме космических путешествий анимация обеих стран обратилась еще на заре космической гонки сверхдержав, так же как и игровое кино. Анимация приходила на помощь игровому и документальному кино СССР и США, в котором нашла развитие тема противостояния держав в космосе (например, «Космические пути» — *Spaceways*, реж. Т. Фишер, 1952, «Проект “Лунная база”» — *Project Moonbase*, реж. Р. Тэлмедж, 1953, «Шпион в небе!» — *Spy in the Sky!*, реж. В. Ли Уайлдер, 1958, «Двенадцать на Луне» — *12 to the Moon*, реж. Д. Брэдли, 1960, «Небо зовет». Первый фильм холодной войны, посвященный освоению космоса, «Место назначения: Луна» (*Destination Moon*, реж. И. Пичел, 1950), начинался с эпизода, в котором неудачу запуска американского космического корабля объясняют саботажем, организованным иностранной державой. Программными выглядят заявления одного из персонажей фильма, генерала Тейера: «Если какая-либо страна покорит космос раньше нас, больше не будет Соединенных Штатов Америки»; «Не существует ни единого способа остановить ракетную атаку из космического пространства. Та страна, которая первой установит ракеты на Луне, будет контролировать и Землю! Это, джентльмены, самый значимый военный фактор текущего столетия!»

В фильмах СССР также разоблачались происки «врага номер один» в космической сфере; при этом подчеркивалось, что если советский под-

¹ Еще один фильм Хардинг-колледжа, который рассказывает о преимуществах рыночной экономики, — это «Место назначения — Земля», вышедший в 1956 г. (см. подробнее в главе 3).

ход к освоению космоса предполагает сотрудничество всех стран, направленное на благо человечества, то американский построен на соперничестве и ставит целью служить интересам в лучшем случае крупному бизнесу, в худшем — «поджигателям войны». Вместе с тем в соответствии с идеей «двух Америк» среди американских космонавтов были и положительные персонажи — бесстрашные исследователи и надежные товарищи (например, Роберт Кларк в фильме «Небо зовет»).

В анимации СССР репрезентации достижений в области космоса реализуются через мотив колонизации других планет, превращения их в маленькие копии социалистических миров, а путешествия в космос имеют, в первую очередь, воспитательную функцию [Beumers, *Sputnitskaya*, 2019: 187]. Фильм «Полет на Луну» (реж. В. Брумберг и З. Брумберг, 1953) — своеобразный ремейк экспериментального «Полета на Луну» (реж. В. Журавлев, 1935). В. Журавлев, с одной стороны, зафиксировал ключевые элементы эстетики сталинского барокко (в частности, он дает зрителю возможность увидеть неосуществленный грандиозный проект Дворца Советов посреди Москвы), с другой — предугадывает новые веяния, которые станут заметными в кинематографе оттепели. В центре действия фильма В. и З. Брумберг оказывается международная детская команда, одним из полноправных членов которой становится темнокожий мальчик Сэнди Робинсон — по всей вероятности, афроамериканец.

Другую интерпретацию полета ребенка в космос можно увидеть в фильме, вышедшем после полета Ю. Гагарина, в 1961 г. «Отть в космосе» Э. Туганова, созданный на студии «Таллинфильм», заставляет задуматься о том, что космические путешествия — это уже не мечта, а серьезное испытание и в некотором смысле — наказание. Эстонский мальчик Отть отправляется на ракете в космос и попадает на Марс. Его обитатель, военный-мутант, чья атрибутика вызывает у зрителя ассоциации с США, чуть было не уничтожил мальчика. Однако тот дает отпор, и враг становится жертвой собственной агрессии: запущенная им вслед ракеты Оття атомная бомба, срикошетив, возвращается на Красную планету и взрывает ее вместе с «поджигателем войны».

Рассказ о научных открытиях и техническом прогрессе середины XX в. в анимационном кино США также был связан с пропагандой холодной войны. Так, научно-популярный фильм «Наш друг атом» (реж. Х. Ласки, 1957) был частью пропагандистской кампании, последовавшей за речью Д. Эйзенхауэра «Атомы за мир» на Генеральной Ассамблее ООН в декабре 1953 г. Образ всемогущего человечества репрезентируется в известном цикле студии *Disney*, в котором дискурсивные стратегии по-

вестования и изобразительные приемы авангарда противопоставляются нарративному пропагандистскому кинематографу СССР. Совмещение фактур игрового кино, документального кино, включение кинохроники, инфографики, комиксового рисунка особенно показательно в фильме «Человек в космосе» (реж. У. Кимбалл, 1955), номинированном на лучший короткометражный документальный фильм.

На рубеже десятилетий *Disney* делает акцент на образовательный контент и предлагает вниманию зрителей серию документально-просветительских фильмов с полюбившимися анимационными персонажами (например, таких, как «Дональд в «Матемагии» — Donald in Mathmagic Land, 1959). Анимационная пропаганда же перемещается в графический роман, серийные издания, телевизионные шоу.

Карикатурный образ «врага номер один» дислоцируется в комиксе, где, по сути, достигает вершины своего развития: укрепляется представление о коммунизме как суперсиле, стихийной и неуправляемой, используются фольклорные мотивы и идея мутации. Образцы антикоммунистической пропаганды предлагает компания Marvel в 1960-х гг. Например, превратившиеся в Коллективного человека пятеро братьев [см. подробнее: Американские комиксы, 2020]; Колосс, облаченный в красный комбинезон с серпом, молотом и портретом Ленина; молодой обеспеченный американец Дэдшот, вступивший в Компартию и выучивший русский язык назло своему отцу, богатому промышленнику; Сергей Кравинов¹; «Фантастическая четверка», в которой американский ученый запускал свой корабль в поток космических лучей, чтобы раньше русских высадиться на Луну, ибо ему противостояли соперники из советской космической программы (космонавт с тремя гориллами, наделенными сверхспособностями). Комиксы определили изобразительные каноны телевизионной анимации, но в отличие от телепродукции графические романы чаще всего строились на агрессивной антисоветской пропаганде, закрепляли идею анимационной повестки прошлых лет, подвергая при этом врага дегуманизации: человек, созданный коммунистами, — это робот, механоид, существо, лишенное субъектности.

С наступлением эры телевидения начинает расти спрос на персонажей комиксов. В комиксах развлекательная составляющая преобладала над дидактической; высмеивались штампы массовой культуры и истерия холодной войны, в частности космическая гонка и создание

¹ Крейвен-охотник (Kraven the Hunter) — суперзлодей Marvel Comics, противник Человека-паука, сын русских аристократов, многолетний отец.

ядерного оружия. В 1961 г. студия UPA запускает под эгидой героя комиксов 1930-х гг. телесериал «Шоу Дика Трейси», в котором прославленный герой предыдущих десятилетий – полицейский, военный, в совершенстве владеющий русским, со всей серьезностью дает ценные указания и комментирует шутовское действо – расследования преступлений в непредсказуемых, освобождающихся от оков цензуры США начала 1960-х гг. Нарративы пропаганды подвергаются деконструкции в телевизионной анимации.

Через комический перевертыш трактуется образ исследователя и взаимоотношения человека с его домашними питомцами в одной из главных сюжетных линий телевизионного анимационного сериала «Рокки и Булльвинкль» (1959–1964): преуспевающий ученый, пес Мистер Пиади, усыновляет и воспитывает сироту, мальчика Шермана. В этом сериале постоянными персонажами стали советские шпионы Борис Бедунов и Наташа Фаталь; их образы высмеивают кинематографические клише русских разведчиков. Наташа – высокая брюнетка с ярким макияжем в стиле вамп, сложной укладкой волос, в обуви на высоких каблуках. Борис – коротышка в шляпе, его маркеры: усы, очки, беглый взгляд; он мечтает захватить Луну, установить там свое телевидение и заполнить его коммунистической пропагандой (рис. 59). Разведчики охотятся за секретным топливом летающей белки Рокки и лося Булльвинкля. Белка и лось – уроженцы Миннесоты. Призванные олицетворять обычных граждан США, добродушных и уравновешен-



Рис. 59. Персонажи телевизионного анимационного сериала «Рокки и Булльвинкль»

ных, которые оказываются то в космосе, то под прицелами телекамер; они вынуждены общаться с сильными мира сего, противостоять шпионажу и инопланетянам и принимать участие в решении проблем, которые находятся в компетенции Госдепартамента. Однако главным героям чужда паника, они невозмутимы и преданы своему замкнутому миру — миру ценностей простых американцев. Отдельного внимания заслуживает серия, когда белка и лось попадают в коммунистический штат и вынуждены сами переодеться в шпионов. Оказавшись в тюрьме, как и другие американские туристы, они вскоре выясняют через своего адвоката Кларенса Даренова, что из заточения можно выбраться лишь с помощью взятки. Деконструкция формульных персонажей по «методологии», описанной Дж. Кавелти, — через добавления к стереотипному набору неких значимых черт, усложняющих характер [Кавелти, 1996], — позволила авторам проекта создать продукт, который не только был хорошо принят аудиторией своего времени (1959–1964), но и перезапустился в последующие десятилетия.

В СССР в условиях потепления советско-американских отношений и интенсификации культурных связей в конце 1950-х гг. появляются анимационные фильмы, которые пропагандируют высказанные руководством КПСС идеи о необходимости мирного сосуществования двух сверхдержав. Путешествие советских пионеров в Нью-Йорк с миссией дружбы занимает центральное место в экранизации стихотворения В. Маяковского (1927) «Прочти и катая в Париж и Китай» (реж. Т. Бунимович, А. Каранович, 1960) — хотя миролюбивый настрой фильма сочетается с острой критикой расовой дискриминации в США.

Дружелюбие и готовность к сотрудничеству демонстрирует по отношению к некогда враждебному миру американских финансов советская Копейка в мультплакате «Дорогая копейка» (1961), посвященном денежной реформе; она предстает в образе симпатичной девочки, которая, путешествуя по городу, оказывается в плену копилки, а затем — на ринге с тяжеловесом мистером Центом. Но недолго над смелой трудовой копейкой потешались западные дензнаки: благодаря Госбанку она обретает вес и преобразуется, ничуть не утратив молодости и азарта.

Особого внимания заслуживает образ американца из первого выпуска сатирического журнала «Мультипликационный Крокодил» (реж. В. Попов, Л. Позднеев, В. Пекарь, 1960). Корн Гибрид — это маис родом из Айовы (что отсылает зрителей к истории визита Н. Хрущева в США в сентябре 1959 г.), который приехал в гости к советской Кукурузе. Мистер Корн — бизнесмен, и его внешний облик также подчеркнут



Рис. 60. Кадр из фильма «Мультипликационный Крокодил»

то несоветский (рис. 60). Однако это не мешает авторам изображать его с симпатией. Надежды на мирное сосуществование в фильме выражены при помощи частушек: «Он пожаловал в наш дом / С чистым сердцем и добром, / С чувствами открытыми, / С мирными визитами»¹. Корну в этом выпуске противопоставлен Г. Пауэрс, чей самолет был сбит советской ракетой 1 мая 1960 г. (см. рис. 13). Как известно, с этого инцидента начинается охлаждение двусторонних отношений, которое нашло отражение и в истории советской анимации.

Один из фильмов начала 1960-х, в которых антиамериканская риторика была весьма заметна, — «Миллионер». Богатая американка попадает в автокатастрофу и оставляет наследство не многочисленным племянникам, а любимому бульдогу. Пес, облачившись во фрак и цилиндр, начинает вкушать прелести праздной жизни: ходит на приемы, курит сигары — это атрибуты «плохого американца» в советской анимации. Показательно, что бульдог-миллионер, ставший еще и политиком, усваивает не только внешние атрибуты «врага номер один», но и его ненависть к СССР (рис. 61).

Фильм «Акционеры» (1963) разоблачал идею «народного капитализма» и представляет своего рода энциклопедию изобразительных штампов. Так, акцентируется физиогномическое сходство потомственного угнетателя мистера Пирсона с питекантропом. Майкл Чейз, рабочий на

¹ О роли образа кукурузы в культурной дипломатии этого периода см.: [Журавлева, 2013].



Рис. 61. Кадр из фильма «Миллионер»

фабрике Пирсона, олицетворяет трудовую Америку, которая освобождается из плена буржуазной пропаганды¹.

В «Заокеанском репортере» (1961) рассказывается, как создается негативный образ СССР, — американские медиамагнаты нанимают для этого журналистов, которые, подобно главному герою Бобу Скетчу, очень честолюбивы, не очень способны и совершенно бессовестны. В журнале «Искусство кино» впечатления от мультфильма сформулированы следующим образом: «Сколько их, этих “заокеанских репортеров”, еще посещают нашу страну, пользуясь нашим гостеприимством. Они, как шедудивые псы, рыщут на задворках нашего строительства, в стороне от большой дороги, вынюхивая и выискивая, чем бы им поживиться» [Каранович, 1962: 143; см. также: Рябов, 2018: 94].

¹ Среди других представителей «Второй Америки», Америки честных людей, в анимационном кино этого периода — прогрессивные американцы, выступающие против поджигателей войны с Уолл-стрит, и ряд фильмов показывает многочленные демонстрации сторонников мира. В мультфильме «Слова и буквы» (1962) из 4-го выпуска сатирического киножурнала «Фитиль», появившегося в период Карибского кризиса, утверждается: «Но в США живет народ, / Что не войны, а мира ждет. / И это надо бы учесть / Всем, позабывшим стыд и честь» [Рябов, 2018].

В этом фильме, как и в «Мистере Твистере» (1963), экранизации средствами объемной анимации стихотворения С. Маршака, авторы опираются на сатирико-критический опыт кукольной эстрады и эстетику конструктивизма. Мистер Твистер — миллионер и бывший министр, «владелец заводов, газет, пароходов», решая исполнить каприз своей дочери, отправляется в турпоездку в Ленинград. Фильм высмеивает расистские предрассудки «врага номер один» и позиционирует СССР как общество, свободное от расизма.

Наконец, частью анимационной холодной войны стали многие выпускаемые в СССР фильмы, которые утверждали коммунистическую идеологию, пропагандировали ценности советского образа жизни и бичевали пороки. Например, образ коллектива изолированной коммуны, жестко дифференцированной, автономной и закрытой по отношению к внешнему миру, сохраняет свою востребованность в анимации СССР 1960-х гг. В фильме «Муравьишка-хвастунишка» (1961) такой закрытой системой является муравейник, вне которого индивид обречен; культивируется страх оказаться за границами своего сообщества.

* * * * *

Собирательный образ врага в анимации обеих стран складывался в русле традиционных способов репрезентации — карикатурного изображения с гипертрофией отдельных черт и иносказательных форм (образы животных из басен).

В анимации США репрезентации врага с помощью метафор и ассоциаций с животным миром, апробированные в годы Второй мировой войны, оказываются для фильмов холодной войны чрезвычайно продуктивными; при этом постепенно образ анималистический вытесняется образом карикатурным. Образы СССР связаны с демонстрацией иконических изображений (Спасская башня, Кремль, красные звезды, телогрейки, кирзовые сапоги). Широко используются представления о русских как стихийной, неуправляемой силе, склонной к вандализму, лишенной интеллекта и субъектности. В репрезентациях жителей СССР часто использовался мотив зомби и клонов; «красные» были наделены признаками принадлежности инопланетным цивилизациям или представлены в виде насекомых, увеличенных в размерах. Различные мутации показаны как результаты бесчеловечных социальных и биологических экспериментов.

В советской анимации образы США были связаны с использованием иконических знаков классовой принадлежности (например, у мужчин — сигарета, цилиндр, пенсне или монокль; у женщин — обтягивающие

платья, манто, длинные перчатки) и богатства (сигара, автомобиль, самолет, особняк, прислуга, деньги, драгоценности). Существенный вклад в создание образов врага вносили также признаки локаций, таких как бары, казино, биржи, офисные помещения и городской ландшафт: шоссе, многолюдные улицы, небоскребы; чаще всего события локализуются в Нью-Йорке. К началу 1950-х гг. репрезентации врага осуществляются через иносказание, ключевое место в жанровой палитре занимает басня. Враг показан в виде рептилий, крупных хищников, экзотических животных и хищных птиц. Анимационные образы «врага номер один» в целом включали в себя набор негативных характеристик, типичный для советских кинорепрезентаций США. Особое место в анимации СССР с первых дней ее существования занимала проблема расовой дискриминации в Америке; в период холодной войны эта проблема изображалась во многом на основе приемов, апробированных в годы Великой Отечественной войны в антифашистских фильмах.

Что касается пропаганды собственных ценностей, то в анимации СССР утверждается идеальная модель коллектива (лесное царство, оркестр); поступки персонажей жестко подчинены его интересам (колонизация, создание новых вооружений, объединение против общего врага и так далее); личное выносятся за скобки. Критика американского образа жизни нередко сопровождается репрезентациями СССР как оплота традиционной и классической культуры.

В анимации США образ «своих», в том числе в культурно-просветительских проектах 1940–1950-х гг., связан с милитаризацией культуры и общества. Активно пропагандируется рыночная экономика как основа не только материального благополучия, но также свободы, демократии и как залог победы над СССР в холодной войне. В этот же период возрастает просветительская функция экранных искусств. Персонажи анимации, выступающие в качестве «ведущих» или «контрагентов» телезрителей, играют значительную роль в популяризации научных концепций 1950–1960-х гг. К 1960-м гг. в условиях развития телевизионного сектора усиливается комедийная составляющая анимационных фильмов: в них высмеиваются штампы массовой культуры и истерия холодной войны, в частности космическая гонка и создание ядерного оружия.

ГЛАВА 12

Образы врага в неигровом кино

СЛОВСОЧЕТАНИЕ «документальное кино»¹ как будто подразумевает особую природу кинематографической репрезентации. Понятие документа, лежащее в основе этого термина, неизменно наделяется коннотациями объективности или хотя бы фактичности, связанной с самой ситуацией съемки, понимаемой как фиксация действительности: без актеров, без сценария, на локации. Различение между образом и фактом, поэтическим и документальным кажется базовым для теории неигрового кино, однако и история неигрового кино, и эволюция дискурса об этом способе репрезентации говорят об обратном².

Созданные по заказу правительства или вооруженных сил, нередко нацеленные на конкретную аудиторию (например, на солдат или учащихся) и имеющие определенную функцию (например, научить или информировать), откровенно идеологически заряженные, документальные кинокартины эпохи холодной войны могут показаться слишком простыми, а их анализ — необязательной очевидностью. Возможно, именно этим продиктован сравнительно слабый интерес к неигровым фильмам

¹ Иногда используется и словосочетание «художественный фильм» в оппозиции к фильму документальному. Такое именование, ставя во главу угла только одну, и далеко не всегда очевидную, характеристику, представляется некорректным, поскольку лишает неигровое кино статуса художественности, а игровые фильмы — коннотаций документальности или объективности. В англоязычной традиции используется оппозиция *fiction / nonfiction*; в русскоязычном дискурсе представляется наиболее релевантным говорить об игровом и неигровом кинематографе.

² См., например, тексты М. Ренова, Н. Кэрролла, К. Плантинги, а также главного идеолога базовой документальной конвенции Дж. Грирсона и знаменитого режиссера и теоретика Д. Вертова: все эти авторы пытаются решить вопрос о том, как образ и факт могут сосуществовать на киноэкране. Л. Малькова, автор монографии «Современность как история: реализация мифа в документальном кино», справедливо замечает: «Вне образа нет факта. Образно наше восприятие мира, архаические, не вполне осознаваемые структуры накладывают свой отпечаток на наши представления» [Малькова, 2001: 7].

в исследованиях кинематографа холодной войны¹. Однако эволюция неигрового кино в меньшей степени представляет собой историю развития специфических форм киноязыка или смены различных тенденций и конвенций (что вполне справедливо для истории игрового кино) и в гораздо большей степени является эволюцией представлений о том, что такое правда и каким образом возможно ее объективное запечатление и трансляция [Прожиго, 2004; Davydova, 2020]. Поэтому документальные фильмы оказываются яркими иллюстрациями к идеологическим конструкциям обеих держав, демонстрируют ходы политической риторики, представляют примеры создания образа инаковости.

В самой идее документального кино содержится неустранимое внутреннее противоречие. С одной стороны, неигровые картины восходят к ранним хроникальным формам кино и заимствуют у них знаменитую коннотацию достоверности и объективности. С другой — уже в 1930-х гг. в теоретическом дискурсе о документальном кино осознается его идеологический потенциал. В частности, в это понятие включают обработку материала, его распределение и перераспределение, интерпретацию, обязательное взаимодействие с отснятым материалом². Объектом документации оказывается не само событие (как это было бы в хронике), но представление о нем, его место и роль в историографии. Важной становится его оценка в ретроспективном взгляде, направленном в прошлое,

¹ В исследованиях кинематографической холодной войны игровые кинокартины получают больше внимания, чем документальные. Например, в работе Т. Шоу и Д. Янгблад называется только один неигровой фильм — «Обманщики» [Shaw, Youngblood, 2010]. Упоминания документального кинематографа холодной войны можно найти в источниках по истории неигрового кино [Barsam, 1992; Barnouin, 1993]. Неигровое кино также появляется в ряде исследований по истории холодной войны или США в целом [Cold War Propaganda..., 1999; Cull, 2008]. Важным материалом представляются статьи журналистов, ученых и сотрудников различных организаций, связанных с созданием неигрового кино в годы холодной войны [Bluem, 1965; Dunne, 1946; Pryor, 1979]. Отечественные исследования образа врага в кинематографе холодной войны также уделяют больше внимания игровому кино [Федоров, 2017; Фатеев, 1999]. Среди монографий по истории советской документалистики, в которых затрагивается проблематика холодной войны, можно выделить следующие: [Джулай, 2005; Малькова, 2001; Прожиго, 2004].

² Британский режиссер, автор термина *documentary* применительно к кинематографу и один из первых теоретиков неигрового кино Дж. Грирсон считает документальным вовсе не любой фильм, снятый на локации, без актеров и сценария. В частности, он исключает из группы документальных фильмов, например, учебное кино, трэвелог и этнографические картины.

где событие существует как уже сложившийся факт, из настоящего, где работа происходит не с фактичностью как таковой, но с ее значением¹.

Само слово *documentary* этимологически отсылает как к понятию свидетельства (то есть достоверности), так и к процессам научения и предостережения [Rosen, 1993: 65–66]. Неигровое кино, будучи частью идеи «документальности» в целом, переплетает в себе две интенции. С одной стороны, оно копирует действительность, подтверждая ее, с другой – манипулирует зрителем, убеждая его. Именно от этой двойственности, которая истолковывается в том числе как заведомо ангажированная и намеренная иллюзия подлинности, отталкивается критика неигрового кино, осуществляемая кинематографистами и теоретиками-постструктуралистами [см. напр.: Renov, 1993; Trinh, 1993]. В таком случае объектом документации в неигровом фильме являются дискурсивные сдвиги, механизмы доказательства и структуры легитимации тех или иных идей. Но из-за неизбежной коннотации достоверности зритель может принимать неигровые кинообразы за подлинные, принадлежащие миру действительности, а не миру фильма. При этом происходит своеобразная подмена: предъявленное внутри фильма свидетельство является таковым только потому, что оно названо таковым в фильме, однако сама идея свидетельствования всегда представлена как объективная и не принадлежащая какому бы то ни было дискурсу [Nichols, 1981; 2016]. Документальный фильм функционирует как замкнутая структура, один из ключевых механизмов которой связан с постоянным «овнешнением» структур аргументации и с попыткой скрыть фиктивность знаковой структуры по отношению к действительности [см. подробнее: Давыдова, 2019]. Стало быть, ключевым моментом становится сам акт приписывания фильму статуса документального. Этот жест сродни социальному акту, зависящему от того, что именно нуждается в легитимации и подтверждении в рамках конкретного дискурса [Plantinga, 1996: 311].

При этом связь между словом и картинкой может быть совершенно условной. Ставя в начальный титр фильма слово «документальный», режиссер апеллирует к обыденному сознанию и производимым им коннотациям, связанным со словом «документ». Документ понимается как инстанция истины, не подлежащая сомнению и имеющая прямую индексальную связь с действительностью, где в структуре знака между означаемым и означающим нет никакого зазора. В конвенциональной

¹ См. в качестве примера разбор фильма об убийстве Дж. Кеннеди, предложенный П. Росеном [Rosen, 1993].

документалистике эта прямая связь между означаемым и означающим, приписываемая, прежде всего, хронике, переносится на весь кинообраз, состоящий из хроникального кадра и сопряженного с ним речевого высказывания. Таким образом, хроника оказывается особенно удобным для любого рода манипуляций материалом.

Итак, предстоит осуществить сравнительный анализ образа врага в конкретных кинокартинах, обращая не к тематическому содержанию и анализу сюжетов фильмов (или, по меньшей мере, не только и не столько к ним), но к риторическим структурам, которые управляют значением; к соотношению между визуальным и вербальным в конкретных эпизодах и в фильме в целом; к использованию игровых вставок и к нарративным фигурам внутри них, а также к распределению смыслов между игровыми или анимационными и неигровыми фрагментами документального фильма. Наша цель — предложить читателю некоторые основания для сравнительного анализа и сформулировать вопросы, приглашающие к дальнейшей дискуссии и осмыслению этого очень интересного киноматериала¹.

Первые неигровые фильмы холодной войны: поиск оснований для будущего образа врага

Выделяя содержательные и формальные элементы неигровых фильмов СССР и США, можно обратить внимание на ряд повторяющихся сюжетов, мотивов, дискурсивных стратегий, служащих основанием для создания образов врага в обеих кинематографиях. Среди основных таких стратегий следует выделить критику внешней политики; разоблачение лживости как самого врага, так и его идеологии; критику внутренней политики и образа жизни.

Самый напряженный, насыщенный противостоянием, взаимообличающим пафосом и нападками период в документалистике холодной войны — это 1950-е гг. (с небольшим потеплением во второй половине десятилетия) и начало 1960-х гг.² В конце 1940-х гг., когда дискурс холодной войны только формировался, требовалось какое-то основа-

¹ Также стоит оговорить, что киноматериал, который может быть использован в такого рода исследовании, огромен. Мы не ставим своей целью провести исчерпывающий анализ всех сюжетов (киножурналов, фильмов, хроники, образовательных программ, телефильмов), связанных с образами врага.

² Подробнее об институциональной истории неигрового кино холодной войны в США см., в т. ч.: [Давыдова, 2019; Barsam, 1992; Dunne, 1946; Bluem, 1965; Griffith,

ние, легитимирующее превращение бывшего союзника во врага. На содержательном уровне таким основанием становится символическая нацификация, сопоставление с фашизмом, причем оно осуществляется обеими державами (см. подробнее в главе 3). С точки зрения СССР, перед нами — новый враг, империалист-захватчик со звериным оскалом капиталиста, который наследует фашистской Германии в своей жестокости [Колесникова, 2010; Федоров, 2017]. С точки зрения США, «красные» угрожают американским ценностям (в частности, свободе и демократии), подобно фашистам, стремятся повсюду насадить деспотизм и тоталитаризм, они глупы и жестоки [Shaw, Youngblood, 2010: 23]. Аналогия с гитлеризмом — общее место для неигровых картин холодной войны. В массовом сознании эта аналогия легитимируется и обосновывается через обращение к науке как наиболее надежной форме дискурса как в США [Robin, 2001: 4], так и в СССР [Добренко, 2020, Т.1: 575–576; Pollock, 2006]. Научность (а в случае с СССР она сплетается еще и с реализмом и документальностью) оказывается той точкой, от которой во многом отталкиваются самые ранние неигровые картины холодной войны. При этом в наших первых примерах — фильмах «Деспотизм» (Despotism, 1946) и «Атомная бомба» (1947) — не содержится прямых указаний на врага, воплощенного в конкретной державе. Скорее эти примеры можно рассматривать как обеспечивающие почву для дальнейших практик кинодискурса.

«Деспотизм», снятый США совместно с Великобританией, предлагает зрителю наукообразное обоснование того, почему и чем деспотизм опасен. Структура фильма содержит множество отсылок к академическому дискурсу. *Во-первых*, перед нами у доски, подобно преподавателю, появляется условный авторитет, исследователь соотношения деспотизма и демократии. Ему и будет принадлежать закадровый комментарий. *Во-вторых*, для иллюстрации своих идей авторы используют шкалы, измеряющие в обществе уровень уважения, власти, экономического развития и информации.

Изображение шкал (которые, кстати, расположены не горизонтально, а вертикально, что является риторической фигурой, помещающей демократию выше деспотизма) чередуется с постановочными и хроникальными кадрами, которые иллюстрируют тезисы о деспотизме и демократии. Так, иллюстрацией к низкой позиции общества на шкале власти становится изображение Гитлера (обладающее устойчивыми

1993; McCann, 1973]; о институциональной истории неигрового кино холодной войны в СССР см., напр.: [Джулай, 2005; Прожико, 2004; Малькова, 2001].

негативными коннотациями) и салютующей ему толпы. Комментарий о том, что в условиях деспотизма принадлежать к оппозиции опасно, сопровождается изображением таблички «лагерь для политических заключенных» и кадрами казни через повешение.

По сравнению со словами, в целом довольно нейтральными и озвученными бесстрастным голосом, изображения кажутся гораздо более страшными. Но без голоса¹ все они — просто визуальная мозаика; сам по себе визуальный ряд не предполагает возможности высказывания о деспотизме. Именно голос собирает визуальные образы в одно целое, формируя единую структуру и значение, а документальные изображения оказываются способами подтверждения подлинности высказываемых тезисов. Сомнений нет: деспотизм — это не просто «хуже, чем демократия»; деспотизм — это жестокость, ужас, смерть. Однако мысль эта не адресована зрителю напрямую, целиком. Напротив, зритель должен додуматься до этого вывода сам: в финале фильма нас призывают задуматься о том, в каком обществе живем мы и где на шкале «деспотизм / демократия» оно располагается. Враг здесь пока не персонифицирован и не поименован; различие «своего» и «чужого» сводится к абстрактным наименованиям политических режимов.

Советское кино сразу после войны тоже было весьма осторожным. «Атомная бомба» открывается хроникой, показывающей калифорнийских ученых за работой. Зритель видит циклотрон, заводы в г. Ок-Ридж, анимированную модель ядра атома; закадровый голос сообщает о «выдающемся открытии в истории науки». Кадры атомного взрыва сопровождаются незэмоциональным комментарием: «То, что вы видите, является результатом напряженного и лихорадочного научного труда в области изучения атомной энергии». За описанием физических явлений, характерных для взрыва, комментатор произносит: «И такая сила теперь управляется человеком». Едва ли можно подозревать этот закадровый текст и эту интонацию в иронии. Следующие кадры — из Хиросимы и Нагасаки: названо место, дата падения бомбы, а дальше камера дает панораму останков городов, не задерживаясь на деталях. Затем идет кадр с советской делегацией, которая осматривает разрушения. На экране нет ни плачущих женщин, ни искалеченных детей, ни даже траурной музыки или красноречи-

¹ Закадровый голос теоретик неигрового кино Б. Николс называет голосом Бога: он обладает тотальной властью над формированием смысла и трансформирует визуальный материал, блокируя для зрителя возможность какого бы то ни было самостоятельного суждения [Nichols, 2001: 105].

вых монтажных сопоставлений — ни тени той патетики, которая так характерна для кинопропаганды СССР. Но нет здесь и восхищения; разве что констатация значимости научного открытия. Эта эмоциональная немота — словно иллюстрация того недолгого, почти неуловимого периода перехода между образом США как союзника и образом США как врага [см. подробнее: Фатеев, 1999]. Молчаливые съемки как будто требуют комментария, который придаст им смысл: что это — величайшее открытие, подчинение законам физики, природы? Или страшное, жуткое орудие в руках агрессоров-захватчиков? Закадровое молчание приглашает зрителя самостоятельно оценить и проинтерпретировать увиденное. Вместе с тем фильм свидетельствует, сколь сильно хроника нуждается в пояснении, как зависит от закадрового комментария, как многозначна бывает. К 1949 г. в Советском Союзе появляется атомная бомба, и публичная риторика в некоторой степени трансформируется. СССР чувствует свою силу, которая зиждется теперь не только на результатах Второй мировой войны, но и на наличии атомного оружия. После появления в 1949 г. Плана мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время и возрастания значения идеи борьбы за мир в публичном дискурсе выходят фильмы с такими красноречивыми названиями, как «Мир победит войну» (реж. С. Герасимов, Е. Свилова, С. Бубрик, 1949), «За мир во всем мире» (реж. В. Беляев, 1950), «Голос народов мира» (реж. Ф. Киселев, 1953).

В США в этот период набирает обороты маккартизм, опасность коммунизма мыслится как опасность вторжения (причем скорее тайного, заговорщического, чем явного и открытого), и в массовом сознании советский враг воспринимается как приближающийся, почти присутствующий здесь и сейчас. «Коммунисты были показаны как те, кто просачивается в Соединенные Штаты со всех сторон — востока, запада, севера и юга»; «процесс Розенбергов об атомном шпионаже... для многих людей оказался доказательством того, что “красные” в самом деле были у американцев под кроватью» [Shaw, Youngblood, 2010: 23]. Одной из важных риторических фигур американской документалистики становится идея выявления врага и срыва его планов: «Коммунистическое оружие соблазна» (*The Communist Weapon of Allure*, 1950; несколько раз переснимался), «Как обнаружить коммуниста» (*How to Spot a Communist*, 1950), «Наша моральная защита» (*Our Moral Defense*, 1951). При этом в американском дискурсе враг был представлен как заведомо обреченный на поражение, ведь правда была не за ним — отсюда и такие названия, как «Большая ложь», «Обманщики».

Критика внешней политики

Сопоставление противостоящего режима с фашизмом, гитлеризмом, нацизмом — одна из важных для дискурса холодной войны риторических фигур. Образ фашистской Германии обладал стойкими негативными коннотациями, знаменитые кадры из концентрационных лагерей пробуждали мощный аффект, справедливость победы над гитлеровской коалицией была очевидной, неоспоримой и вполне устойчиво закрепленной в массовом сознании. С этим же образом, практически без изменений, коннотативно связывается фигура державы-захватчика, агрессора с империалистскими амбициями. Однако не вся Америка как таковая и не все американцы автоматически становились врагами; «поджигатели новой войны», жаждущие господства над миром — это американцы-империалисты, правящая элита, те, кто притесняет и свой собственный народ.

Идея «двух Америк» активно эксплуатируется и в неигровом кинематографе. В частности, уже в конце 1940-х гг. в фильмах показаны борцы за мир. Американцы могут быть жертвами собственного режима (таковы голодные американские граждане в фильме «Мир победит войну»), а могут быть и потенциальными союзниками. Например, в киноленте Л. Махнача «По черной тропе» (1962), посвященной разоблачению шпионов, зритель знакомится и с «хорошими» шпионами Берноном Митчеллом и Вильямом Мартином: они, теперь уже бывшие сотрудники американской разведки, решили порвать с секретной службой США и изобличают нечистоплотные приемы бывших «работодателей» на пресс-конференции в Москве.

В период оттепели можно наблюдать в кино проявление идеи мирного сосуществования — даже представители правящих кругов могут изображаться с некоторой симпатией. В этом смысле показательным является фильм «Большая надежда человечества» (реж. Л. Махнач, 1959), который документирует как раз эпизоды диалога двух держав: встречу А. Микояна и Д. Эйзенхауэра, выставку достижений Советского Союза в Нью-Йорке, посещение Н. Хрущевым и Р. Никсоном выставки достижений США в Москве. Здесь стоит упомянуть снятую в этом же году и этим же режиссером картину «Советский Союз и Америка» (реж. Л. Махнач, 1959), посвященную пресс-конференции Н. Хрущева накануне обмена официальными визитами главы правительства СССР и президента США.

Стоит также отметить, что идея «двух Америк» находит выражение и в том, как меняется риторика использования тех или иных символических маркеров американского. Так, например, если небоскребы Уолл-стрит традиционно фигурировали как символ бездушия и тотальной власти доллара в капиталистической стране (см. подробнее в главе

10), то в фильмах, посвященных визитам советских граждан в США, вместо небоскребов возникает мемориал Линкольну («Встречи в Америке!», реж. Л. Варламов, 1960; «Космонавт два в США», реж. Д. Боголепов, 1962) или площадь Джека Лондона («Советскому балету рукоплещет Америка», реж. З. Тулубьева, 1959). Обязательными персонажами таких фильмов становятся американцы, с почетом и уважением встречающие представителей Страны Советов. Жители США стоят в очереди за билетами на представления Большого театра и потом аплодируют его артистам («Советскому балету рукоплещет Америка»); приветствуют советских летчиков, совершивших перелет из СССР в США через полюс («XX век», реж. С. Гуров, 1958); задают вопросы представителям делегации советских государственных деятелей («Встречи в Америке!») — диктор комментирует: «Спасибо за правду!» Приветливые, симпатичные советским документалистам и не настроенные антагонистично американцы совершают прогулки по городам СССР. Так, в заметке о фильме «О Москве и москвичах» (реж. Р. Григорьев, И. Посельский, 1957) в журнале «Советский экран» можно прочесть: «Во время работы над фильмом немало было встреч, подчас самых неожиданных. На улице Горького, например, удалось снять американского туриста — инженера Джорджа Моргана, с которым кинохроникеры познакомились еще 20 лет назад. Тогда он принимал участие в первой стройке Московского метро» [Советский экран, 1957, № 4: 21]. В 1962 г. на Центральной студии документальных фильмов (ЦСДФ) выходит фильм о гастролях в СССР американского пианиста: «Играет Ван Клиберн». Тем самым советский дискурс транслирует определенную этическую позицию, позволяющую репрезентировать советское правительство как то, которое оказывается выше разногласий в сфере политического устройства, когда речь идет о культуре, искусстве и прочих сферах человеческих достижений. При этом документалисты настаивают: главное, чтобы эти достижения были направлены на поддержание мира (фильм «Космонавт два в США» посвящен визиту Г. Титова в США на конференцию Международного комитета по мирному использованию космоса)¹.

Вернемся к эволюции образа врага. Как и во время войны, так и сразу после нее документальное кино выполняет важнейшую мис-

¹ Стоит упомянуть и героев более поздних фильмов. Одним из частых персонажей советской документалистики ожидаемо становится М. Л. Кинг («Позор расистам США!», реж. Е. Вермишева, М. Гаврилова, 1968; «Во имя мира и справедливости!», реж. А. Воздвиженский, 1969). Позже, во второй половине холодной войны, выходят фильмы, посвященные П. Робсону, Д. Риду, А. Дэвис, сюжеты о Саманте Смит и ее визите в СССР, а также об ответном визите в США Кати Лычевой.

сию — не просто прославление подвига советских воинов, но и легитимацию деятельности Советской армии как миротворческой. В 1948 г. ЦСДФ выпускает фильм «На страже мира. 30 лет Советской армии» (реж. Р. Григорьев, М. Фиделева), посвященный истории Красной армии, ее сражениям и победам в годы Гражданской и Великой Отечественной войн; фильм удостоивается Сталинской премии. Год спустя, в 1949 г., на ЦСДФ выходит картина «Мир победит войну» с подзаголовком «Фильм о Всесоюзной конференции сторонников мира». Лента снята с участием знаменитых представителей советской культуры: среди режиссеров — С. Герасимов и Е. Свилова, один из авторов текста — К. Симонов, композитором стал Д. Шостакович. СССР представлен двумя ключевыми характеристиками: «великая социалистическая держава, непоколебимо стоящая на страже мира» и «страна, спасающая мир от угрозы фашизма» (на экране — монумент «Воин-освободитель» в Трептов-парке). Тень Второй мировой войны, которая здесь фигурирует скорее через указание на великую Победу, и потенциальное нарушение мира становятся отправной точкой для риторики фильма. На фоне названий советских газет — «Правда», «Культура и жизнь», «Труд» — звучат слова о том, что И. Сталин не раз разоблачал клевету агрессоров, будто мирное сотрудничество Советского Союза и капиталистических стран невозможно.

Названия газет акцентируют истинность высказывания («Правда») и сопоставляют его с официальными ценностями советского общества («Культура и жизнь», «Труд»). Капиталистические страны фигурируют здесь пока еще как потенциальные союзники. Словосочетание «клевета агрессоров» маркирует «агрессоров» как лживых, а любые высказывания, отличные от тех, что опубликованы в «Правде», — как агрессивные. Наконец, нам сообщают, что агрессия направлена не на СССР, а на саму ситуацию «мирного сотрудничества Советского Союза и капиталистических стран». Тридцать секунд экранного времени увязывают воедино агрессию, лживость тех, кто эту агрессию осуществляет, и неэгоистическую позицию советского государства, которое борется за мир. Сославшись на цитату «великого Сталина» о возможности сотрудничества двух разных систем в мирное время, диктор сообщает: «Но не так думают за океаном поджигатели новой войны». На экране — американские небоскребы. Так агрессор получает имя, а его намерения (начать войну) конкретизируются. Ни закадровый голос, ни визуальный ряд пока не содержат прямого указания на гитлеризм, но имплицитно уже в самом начале фильма заявлена возможность сравнения. Подобные намеки разбросаны по фильму: «план Маршалла» назван планом закабаления Европы, словосочетание озвучено на фоне разрушенных во время

Второй мировой домов. Ш. де Голль назван мрачным чучелом в гитлеровской позе, и последняя подтверждается удачным хроникальным кадром – генерал снят снизу вверх (рис. 62), именно так, как чаще всего снимали Гитлера (достаточно вспомнить «Триумф воли» (реж. Л. Рифеншталь, 1935).

Через год в фильме «За мир во всем мире» намеки будут озвучены прямо. «Англо-американские империалисты», чья «жажда господства над миром» подтверждается показом танков и самолетов, «превращают Западную Германию в военный плацдарм». Милитаризация тем страшнее, что противопоставлена явленным в начале картины образам счастливого детства (школьники выводят в тетрадках и на доске «Родина, Сталин, мир») и мирного труда. В Германии же вместо библиотеки, клуба, читальни можно видеть казарму. И без того яркое противопоставление усиливается фразой «то же самое делал Гитлер».

В 1960-х гг. одним из ведущих авторов советского политического кино становится А. Медведкин. Его фильмы – политические памфлеты, монтажные эссе, одобренные ироничным, сатирическим закадровым комментарием (чаще всего он сам его и озвучивал). Продолжая сохранять веру в образовательную функцию кино, А. Медведкин мыслил свои политические фильмы как «путешествия в мир злодеев» [Widdis, 2005: 119]. «Чего я хотел от кино, так это чтобы оно было орудием атаки, напористым орудием в битве против зла, откуда бы это зло ни происходило...» [Interview with Alexander Medvedkin..., 1991: 163]. Основной его метод – перемонтаж уже имеющегося хроникального материала так, чтобы он говорил сам за себя: с помощью монтажа создается структурное единство, эпизоды складываются во фразы. В фильме «Внимание! Ракеты на



Рис. 62. Кадр из фильма «Мир победит войну»

Рейне» (реж. А. Медведкин, 1959) режиссер использует три визуальные темы: возрождение милитаризма в ФРГ; восстановление гражданами ГДР страны из руин и их мирный труд; фашизм. Фашистская хроника – визуальный троп абсолютного зла – нужна режиссеру, чтобы показать: зло не исчезло, теперь его носители – американцы. Через наплыв соединены изображение генерала НАТО и кадр хроники, поверх которого белая стрелка указывает на этого же персонажа среди людей из окружения А. Гитлера; американский и западногерманский генералы жмут друг другу руки, а следом – Нюрнбергский процесс, где американец же обвиняет бывших начальников своего теперешнего соратника [описание фильма приводится по: Юрнев, 1981: 51]. Фильм «Разум против безумия» (реж. А. Медведкин, 1960) – насыщенное кинематографическими тропами размышление о безумии милитаризма как идеи. Санкционированный властью и капиталом милитаризм Соединенных Штатов (в кадре – авианосцы, ракеты, парад американских войск, выступление Д. Эйзенхауэра, фотографии Р. Никсона и Г. Трумэна, Пентагон, запуск спутника-шпиона) поставлен в один ряд с безумными деяниями целой череды политиков, властителей, изобретателей. Тестирование пулемета «Максим», шествие с портретом Николая II, смерть солдат в окопах Первой мировой, выступление Гитлера, вид Освенцима с самолета, детские вещи, женские волосы, убитая женщина с ребенком, сожженные фашистами села, руки, считающие деньги, – и вот уже американский самолет садится на площадку авианосца. А. Медведкин создает кинематографическую метонимию: деяния империалистов отсылают к экзистенциальному мировому злу. Заявляя о ненормальности, безумии войны вообще, режиссер перепечатывает хронику от конца к началу: пятится Гитлер и фашистские войска на параде, срстаются в целое разрушенные бомбами и танками дома, восстают мертвые из могил. Именно безумие становится здесь основной чертой врага – и оно уравнивается с леденящим кровью безумием фашизма¹.

¹ Одним из наиболее ярких и знаменитых примеров кинематографического сопоставления фашистов и американцев-империалистов является «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм, 1965). Направленные на зрителя крупные планы перекошенных лиц солдат, их зверский оскал, дуло пистолета смонтированы встык с изображениями реваншистов в ФРГ, кадрами атомного взрыва в Японии. На фоне изображения американских ракет появляется имя А. Гитлера. И наконец финал: американский военный самолет, дети и рассказанная детским голоском сказка о курочке Рябе на фоне уже виденных портретов узников концлагерей. Сложно

Еще один сюжет, важный для документалистики начала 1960-х, — это отношения с Кубой. Р. Кармен снимает несколько лент, посвященных острову: «Голубая лампа» (1961), знаменитый «Пылающий остров» (1961), «Гость с острова Свободы» (1963), «Когда мир висел на волоске» (1963). Куба в этих фильмах становится образом наконец-то обретенной свободы, миром возможностей (отсюда — внимание к детям, вообще характерное для работ выдающегося мастера неигрового кино), страной воцарившейся справедливости. В «Пылающем острове» США — это прямая угроза безопасности; закадровый голос сообщает нам об экономических преградах, выстроенных Америкой для Кубы, и тут же зрителю демонстрируют американское оружие. Пользуясь как «монтажом аттракционов», так и межэпизодным монтажом, Р. Кармен сопоставляет холодную гладь оружейного металла и загорелое лицо ребенка, вспыхнувший от падения американской бомбы сахарный тростник, кадры взрыва корабля в порту Гаваны — и тревожные пейзажи Кубы. «Родина или смерть!» — произносит диктор, и эта риторика, конечно, отсылает к риторике Великой Отечественной войны. В фильм «Гость с острова Свободы» режиссер поместил выступление Ф. Кастро в Волгограде, в котором тот говорит о том, что герои Сталинграда и герои кубинской революции сражались против одного и того же врага — реакции и империализма.

В кинематографе США тоже можно обнаружить примеры сопоставления советского режима и гитлеризма. Так, в фильме «Большая ложь» все начинается с уже привычного сравнения нацизма и коммунизма. Однако в целом акцент здесь в значительной степени смещен в сторону представления СССР как державы колонизирующей и подчиняющей (большая часть экранного времени отдана эпизодам, где «большая ложь» «проникает» в страны-сателлиты), а также державы агрессивной, которая говорит о мире, но на деле постоянно провоцирует войны (в Индокитае, в Греции). Серый цвет, использованный в анимированных вставках для иллюстрации распространения коммунистической угрозы, отсылает к метафоре тени [Mortenson, 2016]. Тень сама по себе подразумевает, что мы не видим объект как он есть, но только какую-то его версию, причем сильно искаженную. Функционирование образов холодной войны как теневых, с одной стороны, способствует созданию атмосферы страха и тревоги, а с другой — отражает способ существования массовых представлений и коллективного сознания и наряду

представить себе более прямолинейное не просто сравнение, но уравнивание фашистов и американских империалистов.

с танками-американцами в советском кино становится инструментом дегуманизации врага.

Эта же коннотация «лжи» и «обмана» становится основой уравнивания двух режимов в фильме «Обманщики». Фашизм и коммунизм стоят рядом уже в названии: буква «X» в заглавном титре – перевернутая свастика, а «Е» составлена из серпа и молота (рис. 63).

Первый эпизод – попытка ярмарочного обманщика продать флакон змеиноного масла. Вслед за персонажем, коннотирующим с отравлением, подлостью и жадной наживы, на экране появляются Гитлер, Сталин, Муссолини. Метафора очевидна: ракурс съемки торговца и диктаторов совпадает, а каждое появление политической персоны на экране сопровождается звучащим за кадром словом «обманщик». Подобие нацистского и советского режимов выстроено через серию визуальных и вербальных повторов. Например, в нацистской Германии на выборы выдвигается Гитлер, Гитлер или Гитлер, в СССР – Сталин, Сталин или Сталин. Падающие в урну избирательные бюллетени сопровождает немецкое ja, ja, ja, а потом русское «да, да, да». Установка на монтажные стратегии и использование визуального материала для создания убедительных риторических высказываний – прием не новый ни для американской, ни для мировой документалистики. Достаточно вспомнить знаменитый семичастный фильм «Почему мы сражаемся», снятый под эгидой I&E голливудским – и к тому времени уже весьма успешным – режиссером Ф. Капррой в 1942–1945 гг. Впрочем, слово «снятый» в случае этой картины можно счесть некоторым пре-



Рис. 63. Кадр из фильма «Обманщики»

увеличением — для своего фильма Ф. Капра не снял ни одного кадра; все семь частей смонтированы из военной хроники и перемежаются анимированными вставками, призванными проиллюстрировать описание военных действий (например, передвижение войск по территории СССР). Французский кинотеоретик и противник монтажного кино А. Базен в статье «По поводу фильма “Почему мы сражаемся?”» предлагает считать появление этого киноопуса Ф. Капры «рождением нового жанра: идеологического кинодокумента, создаваемого средствами монтажа» [Базен, 1972: 56]. Критический настрой французского теоретика связан с ситуацией «интеллектуального подлога»: «Принцип такого рода документальных фильмов состоит в том, что кадрам придается логическая структура ораторской речи, а сама эта речь приобретает достоверность и очевидность фотографического изображения» [Базен, 1972: 57]. Воздавая должные похвалы монтажному таланту Ф. Капры, А. Базен обращает внимание читателя на фигуру невидимого комментатора — «историка завтрашнего дня». Мы уже говорили об этой фигуре, источнике «голоса Бога», и наряду с монтажом она остается второй важнейшей составляющей в идеологизированной документалистике периода холодной войны.

Позитивный опыт привлечения маститых киноспециалистов к работе над заказными пропагандистскими фильмами был продолжен в период войны в Корее. Так, в 1950 г. Л. Джонсон заказал фильм о войне в Корее Д. Зануку, главе студии «XX век Фокс» и известному продюсеру. Д. Занук крайне нелестно отозвался о показанном ему сценарии и взамен предложил сделать монтажный фильм из доступной хроники [FitzGerald, 2015: 10]. Результатом стала картина «Почему Корея?», сделанная работавшим в Управлении военной информации (Office of War Information, OWI) У. Беллом и получившая премию «Оскар» как лучший короткометражный документальный фильм в 1951 г.

Собственно, главной целью фильма было, как следует из названия, пояснение необходимости войны. При этом центральный аргумент, как указывают исследователи, строился на отсылке ко Второй мировой войне: «если бы демократические режимы противостояли агрессорам в 1930-х, вместе можно было бы избежать войны» [Casey, 2008: 222]. Помимо традиционного закадрового голоса в фильме можно было услышать речи президента и посла США в ООН У. Остина, выступившего с обвинениями СССР в поддержке Северной Кореи. Таким образом, война в Корее связывалась с миротворческой миссией по спасению человечества от угрозы, сопоставимой с угрозой нацизма.

Более жесткую риторику можно обнаружить в фильме знаменитого Дж. Форда. Признанный мастер вестернов в 1951 г. снял фильм «Это Корея!», а восемь лет спустя вновь вернулся к этой теме в фильме «Корея — поле битвы за свободу» (*Korea — Battleground for Liberty*, 1959). Эти два фильма демонстрируют интересные сдвиги в понимании той функции, которую может выполнять кинематограф в идеологической борьбе периода холодной войны.

Дж. Макбрайд, один из биографов Дж. Форда, подробно описывает мотивацию режиссера для съемок в Корею зимой 1951 г.: по его словам, тот сам вызвался сделать фильм об этой войне, чтобы подчеркнуть свою лояльность действиям властей в условиях начавшейся в Голливуде «охоте на ведьм» [McBride, 2011: 478–479]. Фильм вышел несколько противоречивым, что вполне характерно: начало 1950-х маркирует для Дж. Форда поворотный момент, переход от общегуманистических ценностей в духе «Дилижанса» (*Stagecoach*, 1939) к антикоммунистическим взглядам. Можно было бы ожидать, что Дж. Форд выступит создателем бравого фильма с соответствующим пропагандистским пафосом, но на деле его интонация разительно отличается от того, что было сделано Ф. Капрой в «Почему мы сражаемся». Последний рассматривался как агитационный материал, призванный объяснить происходящее в целом и легитимность действий американской армии в частности. Первый же выглядит (во всяком случае, сегодня) как фильм, в котором то и дело проглядывается искренняя горечь, связанная со смертью, и некоторая неуверенность в оправданности такой смерти. Например, в самом начале фильма комментатор описывает солдата, стоящего на часах в Рождество; а дальше нам сообщают, что не все вернулись домой, а некоторые и вовсе не вернутся — погибли. Но на их место, по словам комментатора, пришли новые солдаты. Галерея лиц солдат под аккомпанемент из слов «посмотрите на их лица — молодые лица! Нью-Йорк, Джорджия, Айдахо, Техас... ваши сыновья с гордостью в сердце и волей к действию» придает риторике комментария измерение субъективности, индивидуальности — и смерть становится личной трагедией. Риторика Форда отличается от риторики Капры, прежде всего, отсутствием какого бы то ни было объяснения причины или цели действий американской армии. Фильм подробно рассказывает о том, какое оружие применяется, он прославляет солдат, служащих в непростых условиях далеко от дома и исполняющих свой долг — но почти ничего не говорит о мотивах или целях этой войны. Почти, потому что еще на второй минуте комментатор сообщает нам, что Корея была мирной страной, в которой

люди трудились и жили для своего собственного блага, «пока безжалостная красная рука коммунизма не пожелала схватить ее». Но эта холодно-военная риторика как будто тонет в кадрах, снятых во время боев, в сценах, изображающих разрушения в Корее и корейских детей, в эпизодах, где усталые солдаты продвигаются по чужой земле.

Второй фильм Дж. Форда о Корее «Корея – поле битвы за свободу» снимался по заказу Департамента обороны и предназначался для показа отправленным туда военным, гражданским и служащим (как и другой фильм, снимавшийся в этот же период, – «Тайвань – остров свободы»). Интересно, что для работы над этими фильмами режиссер пригласил в том числе Ф. Капру, но последний отказался содействовать в режиссуре, оставшись в роли консультанта. По словам Дж. Макбрайда, главной задачей фильма о Корее было «противостояние коммунистической пропаганде об американском империализме», «использовать миссию холодной войны, но не использовать термин» [McBride, 2011: 602]. Поскольку фильм был рассчитан в основном на американскую аудиторию, то он скорее пояснял роль и место США в текущей политической повестке: «Основное послание этих фильмов состояло в том, что американские сотрудники должны вести себя так, чтобы это хорошо отражалось на Соединенных Штатах: демонстрировать уважение народам и обычаям принимающих стран: “Помните, мы не часть оккупационной силы”» [McBride, 2011: 602]. Таким образом, оба фильма представляют собой довольно-таки яркие примеры скорее контрпропагандистской, чем строго пропагандистской работы кинематографа.

Контрпропаганда

Опора на хронику в советском кинодокументе ведет к интенсивному использованию монтажных стратегий – к ситуации, когда монтаж становится в буквальном смысле слова языком кино, организуя хрупкие хроникальные кадры в устойчивое и однозначное высказывание. Доверие к такому кинодокументу задано извне, через опознавание зрителем визуального ряда как хроники. Американское документальное кино нередко стирает грань между игровым и неигровым, иногда использует персонажа (реального или условного), тем самым создавая для зрителя возможность идентификации с этим персонажем. Доверие к кинодокументу здесь чаще задано изнутри через кинематографические и жанровые коды.

Так, в фильме «Коммунистическое оружие соблазна» к зрителю обращается профессор Уолш — специалист по русской истории, исследовавший коммунизм. Сидя за столом, ученый перебирает свои бумаги, говорит о факте проведения исследования. Объективность дискурса подтверждается через образ академии, уже знакомой нам отсылки к научности (рис. 64).

Но вот лектор присаживается на краешек стола, поближе к зрителю, а кинематографический план становится крупнее. Лекция трансформируется в доверительный разговор, дистанция между «учениками»-зрителями и спикером уменьшается, создается ситуация искренности и открытости (рис. 65).

Чуть позже ракурс камеры меняется снова: теперь Уолш смотрит зрителю в глаза из центра кадра, как будто не предоставляя возможности отвести взгляд — или занять другую точку зрения. Он призывает зрителя к ответственности, и композиция кадра придает этим словам оттенок пропагандистского призыва (рис. 66).

Любые упомянутые в фильме события опосредованы оптикой Уолша. «Базовый уровень реальности, к которому должен бы отсылать фильм в идеальном случае непредвзятой документальной репрезентации, оказывается подменен фигурой ученого. Его кинематографический образ — единственная реальность, на которую зритель может ориентироваться. Он — наша путеводная звезда в мире разрозненных концептов, событий и фактов; в его руках, в его речах мир становится упорядоченным, познаваемым и потому — безопасным» [см. подробнее: Давыдова, 2019: 103].

Похожим образом строится и фильм «Идейный вызов» (Challenge of Ideas, 1961). Основная коллизия холодной войны представлена здесь именно как идеологическая битва, и авторы фильма стремятся убедить зрителя в том, что на полях идеологических сражений США сильнее. Поэтому в качестве одного из рассказчиков в фильме появляется не кто-нибудь, а Дж. Уэйн — «король вестерна», тот самый смелый мальш Ринго из «Дилижанса» Форда и, кстати, ярый антикоммунист. Тезисы Дж. Уэйна опираются на цитаты А. Линкольна, идею справедливости и ответственность — и разворачиваются в рассказ о тех качествах, которыми американцы обладают как нация («мы шумные, веселые, мы много производим, мы отдыхаем так же усердно, как и работаем»). Противник же проиллюстрирован анимационными вставками, исполненными в карикатурной стилистике (уже привычное комическое занижение), перемежающимися хроникой. Битва идей разворачивается не только между двумя державами; главное ее значение — в том, в какую сторо-



Рис. 64, 65, 66. Кадры из фильма «Коммунистическое оружие соблазна»

ну склонится остальной мир (и снова на карте территория СССР окрашена черным, США — белым, а страны, например, Африки — серым). Хроникальные кадры с изображением Н. Хрущева смонтированы с изображениями Ф. Кастро и речами о распространении коммунистической угрозы на Кубу — теперь, по словам комментатора, угроза совсем близко и именно поэтому должна быть разоблачена.

Итак, идея разоблачения коммунистического обмана становится для американского кино одной из ключевых. Авторы фильма «Коммунизм» (*Communism*, 1952), выпущенного на студии образовательного кино *Coronet Films*, ссылаются на слова И. Сталина о том, что он обеспокоен судьбой исключительно своей страны, и тут же ставят вопрос: а не лукавит ли коммунистический вождь, не планирует ли обмануть всех и захватить весь мир? Для ответа на этот вопрос зрителю предложено обратиться к истории коммунизма. Повод для сомнений есть: Советский Союз постоянно наращивает военную мощь. В советском кино был очень похожий ход: в фильме «Мир победит войну» изображение американских типографских станков появлялось на экране в сопровождении слов «ложью и клеветой заполнены столбцы реакционных газет», а после монтажной склейки сразу следовали кадры с американскими танками и слова о производстве атомной бомбы. Итак, образ врага выстраивается через уже знакомый прием дегуманизации (военный парад, танки, фраза «они строят гигантскую машину войны!» [подробнее о стратегиях дегуманизации врага в американском кино см. в главе 3]), но в фильме «Коммунизм» она усилена еще и образом детей, одинаково одетых и одинаково действующих. И вот эта жутковатая страна с людьми-машинами сначала, заключив союз с Гитлером, вторгается в Финляндию, затем начинает распространять свой контроль в Индокитае, Восточной Германии, Китае, Иране и — Корее (в это же время в СССР абсолютно симметрично хроника из Кореи сопровождается словосочетанием «американская агрессия»).

Интересно, что обращение к советской и российской истории в американской документалистике можно расценить как попытку обратить орудие советской риторики против нее самой. Для советской пропаганды идея преемственности (от справедливости Октябрьской революции через победу в Великой Отечественной войне к правоте СССР в холодной войне) очень важна. Не случайно «Мир победит войну» отсчитывает историю борьбы советского народа за мир с ленинского Декрета о мире. Американцы же как будто последовательно «распаковывают» идеологические «обертки» СССР. Фильм «Кошмар в красном» (*Nightmare in Red*, 1955) живописует революции 1905 и 1917 гг., голод 1930-х гг., сталинские чистки,

прослеживая преемственность советского режима пятидесятых этим событиям. В фильме «Правда о коммунизме» (The Truth about Communism, 1962) к зрителю обращается 80-летний А. Керенский, по зафиксированной в титрах версии посмотревший картину заранее и согласившийся представить ее зрителям. Бывший глава Временного правительства объявляет русских жертвами коммунизма, и после хроники Октябрьской революции слово переходит к основному нарратору — Р. Рейгану. Дальше фильм движется по уже проторенным в 1950-х гг. путям критики врага; появление А. Керенского выглядит как отсылка к стратегиям советских идеологов, время от времени напоминающих о справедливости революции.

Еще одна итерация образа врага холодной войны — враг-заговорщик, шпион. Ее функция — сделать угрозу реальной, наделив врага лицом и именем. В фильме «Шпионаж маленького города» (1960) зрителя проводят по улицам условного американского города. Вроде бы обычный город: главная улица, супермаркет, типичная для небольших американских городов закусочная, логотип кока-колы, — но отчего-то он почти пуст, а еще здесь нет детей.

Следующая загадка: внутри обычного мотеля скрывается необычная школа. Вместе с ее учениками мы смотрим фильм об устройствах сбора и передачи разведанных. Фильм заканчивается, взрослые ученики покидают класс, а камера дает панораму города и движется дальше, за его пределы. Солнечный городок сменяется сумеречной дорогой, а потом и вовсе ночной темнотой, из которой проступает забор с колючей проволокой, вооруженный охранник и табличка с надписью на русском «Сдерживающий район».

За пару минут до конца фильма оказывается, что все увиденное до этого — обманка, выстроенная специально для будущих шпионов, обучающихся в разведшколе. Фильм использует конвенции классической документалистики (ландшафтная съемка, репортажная съемка, закадровый комментарий), и поэтому степень достоверности для зрителя велика. И так же велико подозрение, основанное на намеках на «странности». Финал фильма использует сюжетный твист, якобы раскрывающий правду. На самом деле совершенно неважно, что в «Шпионаже маленького города» нет документальных кадров (за исключением разве что черно-белого «фильма в фильме» об аппаратуре разведчиков — хотя и он вполне может оказаться постановкой); его задача — вербализовать врага-шпиона и наделив эту фигуру максимальной достоверностью, отделив ее от героев игрового кино. Враг обучен, подготовлен и оснащен. Враг реален, и он — среди нас.

В первой половине 1960-х гг. в СССР также выходит несколько фильмов, посвященных деятельности вражеской разведки; их автор — режиссер Л. Махнач. Эти фильмы, как и американские, представляют собой документацию угрозы вторжения (в данном случае тайного) как реальной ситуации. Так, в фильме «По черной тропе» (1962), одной из первых картин, посвященных борьбе КГБ с иностранной разведкой, американские агенты-диверсанты сопоставлены с фарцовщиками, и в качестве доказательства легитимности такого сопоставления предъявлен фарцовщик, ставший шпионом. Один из центральных сюжетов фильма — рассказ о том, как молодые люди, стилиги, симпатизировавшие американскому образу жизни, встали на «черную тропу» предательства. Эта очень важная линия указывает на формирование представлений о внутренних «чужих», инаковость которых маркирована предпочтениями в одежде и тягой к атрибутам западной жизни (вроде жевательной резинки *Wrigley's*). Зритель знакомится с конкретными примерами того, как подобные симпатии привели сначала к преступлениям (участие в контрабандных и валютных операциях), а затем и предательству (разведывательной и шпионской деятельности): нам рассказывают истории Куксенко, Рыбкина и Репникова (последние двое как раз были героями язвительного фельетона, вышедшего в 1959 г. в «Комсомольской правде» под красноречивым названием «Продавшие душу»). Заметим, что в 1961 г. была принята Третья программа КПСС, одной из составляющих которой был Моральный кодекс строителя коммунизма; таким образом, поиск и обнаружение внутренних «чужих» позволяют идеологам маркировать инаковость именно как опасную, разрушительную не только для политической идеи, но и для общественной морали, традиционно преподносимой в качестве одной из основных ценностей советского общества.

В картине «Снова по черной тропе» (1963) реалистичность шпионской угрозы развернута через использование съемки, которая в закадровом комментарии и визуально представлена как оперативная, сделанная во время слежения за одним из американских шпионов (опять же, неважно, действительно ли это оперативная съемка или же стилизация; важна отсылка к ситуации слежения, выявления, фиксации преступления). Фильмы Л. Махнача (помимо указанных выше это еще и «Капли яда» (1965), посвященный судебному процессу над подданным Великобритании Д. Бруком) делают акцент на поимке шпионов и восстановлении справедливости: не случайно все три фильма содержат хронику судебных процессов. Среди героев этих процессов — как иностранцы, так и советские граждане, вставшие на «черную тропу предательства» («По черной тропе») ради английской или американской военной формы

и званий («Снова по черной тропе») и прочих выгод. Образы шпионов в этих фильмах — точка соприкосновения врага внешнего и внутреннего. При этом враг неизменно оказывается пойман и разоблачен, а на суде дает признательные показания. Впрочем, кинематографический призыв к бдительности сохраняется: в финале фильма «По черной тропе» в зрителя целится солдат, а закадровый голос напоминает: «Имперализм проложил черную опасную тропу».

Критика внутренней политики и образа жизни

Образ врага-обманщика, врага-заговорщика становится тропом, обосновывающим возможность фиксации несоответствия между любым элементом вражеского мира и «правдивым» (справедливым, приемлемым, нормальным, реальным, таким, каким должно быть) пониманием этого же элемента в «своем» мире. Необходимость этой фиксации обуславливает столь частое использование иронии в описании врага — приема, структурно содержащего два смысла, которые противостоят или не соответствуют друг другу. Вторая стратегия, используемая для критики образа жизни «врага номер один», — комическое занижение, чаще всего реализованное в неигровом кино с помощью анимационных вставок в духе карикатур.

В уже упомянутом фильме «Коммунистическое оружие соблазна» доводы профессора Уолша иллюстрированы анимированными картинками. Например, потребность быть ведомым (одна из характеристик коммунистического сознания) выражена в виде согнувшегося пополам толстячка, подобострастно идущего к подзывающему его властному персту. Другие изображения образуют контрапункт по отношению к произносимым словам. Например: «Коммунисты говорят, что борются за справедливость» (на экране — силуэтный рисунок прикованных и расстрелянных людей), «за равенство» (двое прикованных цепями к ядру людей машут мотыгами), «за мир» (танк). На стене у истинного коммуниста даты в календаре сменяются серпом и молотом каждый день; «У члена партии нет жизни, нет собственного бытия вне партии», — сообщает профессор.

Итак, коммунизм отрицает ценность индивидуального, отказывается от Бога (об этом идет речь также в фильмах «Коммунизм» и «Взгляд на коммунизм» (A Look at Communism, 1955)). Он лишает свободы (фотографии людей за колючей проволокой, захлопывающаяся дверь тюремного вагона в «Коммунизме», рабочий с молотом за колючей проволокой во «Взгляде на коммунизм») и тем самым создает общество безвольных,

ведомых людей. Эти люди не могут обладать самостоятельным или критическим мышлением, они раздавлены и запуганы. В «Обманщиках» зрителю предлагают ознакомиться с результатами исследования Американской федерации труда, согласно которым 14 млн бесправных людей «принуждены к труду под железным ботинком советского трудового режима». Получившееся общество чуть позже представлено комически. Хроника Парада Победы прерывается стоп-кадром, а войска начинают пятиться назад: «Как только война кончилась, “красные”, которые маршировали рядом с нами как со своими союзниками, внезапно остановились, переключили передачу и принялись маршировать в противоположном направлении». Помимо комического занижения военной мощи СССР визуальный ряд создает дополнительные коннотации — действия советских властей не имеют смысла, а степень манипуляции массами велика настолько, что можно заставить людей шагать спинами вперед. Интересно, что простые советские люди в американском неигровом кино вызывают скорее сочувствие; демонизируется же сама идея коммунизма и стоящая за ней идеология. Это заметно и в приведенных выше примерах, и в фильме «Я не один» (*I Am Not Alone*, 1956), герой которого рассказывает о пытках в советской тюрьме.

В свою очередь, в советском фильме «Мир победит войну» иронической интонацией сопровождаются акции гуманитарной помощи в послевоенной Европе: «Они должны быть благодарны господину!» (на экране — карикатура на «план Маршалла»). Советское неигровое кино в критике капиталистического общественного уклада и системы ценностей не отступает от привычных стратегий: осуждение американского образа жизни, чем бы он ни характеризовался — социальным неравенством или деградацией культуры, сопровождает многие советские неигровые фильмы холодной войны. Даже турист-шпион в фильме «Снова по черной тропе» появляется на экране под звуки джаза.

Западная хроника повседневной жизни подвергается риторической трансформации и получает этическую оценку. Так, в фильме «Мир победит войну» «хваленый американский образ жизни» продемонстрирован через монтажную оппозицию между миллионерами и безработными: первые тратят время и деньги на уход за своими собачками, вторые стоят в очереди за бесплатной похлебкой и, голодные, роются в помойках.

Ирония становится основным приемом для разговора о том, как сами американцы несут в другие страны свою «культуру», насаждая тем самым ценность капитала. Нередко используется такой прием, как демонстрация связи американского образа жизни с империализмом США, войной и агрессией.

В фильме «Разум против безумия» портрет летчика К. Изерли, принимавшего участие в первой атомной бомбардировке, кинохроника атомного взрыва над Хиросимой и последующих разрушений смонтированы с американскими трущобами, танцующей рок-н-ролл молодежью, саксофоном, забастовками и роющимися в мусоре людьми. Негативный образ «американского» конструируется на основе подчеркивания этических максим, заданных в визуальных оппозициях: Хиросима до и после бомбежки; трущобы и танцы; буржуазное искусство «не для всех» и — условно — цена, которой это искусство достигается.

Деньги, а точнее, доллары, — это главная ценность американского образа жизни. Хрестоматийный пример — анимация в «Законе подлости» (реж. А. Медведкин, 1962). В груди капиталиста вместо сердца бьется доллар; это же пульсирующее (имитирующее сокращения сердечной мышцы) изображение монеты наложено на кадры кладбищ, голодных плачущих детей, небоскребов: «Ради него мрут дети и стонут камни огромных городов».

Мысль о том, что в США все покупается и все продается, в том или ином виде присутствует чуть ли не в каждом неигровом фильме об этой стране. Будь то лишенное идейной ценности искусство, жестокий и несущий разрушение спорт или унижение человеческого достоинства, любая форма присутствия США на международной арене — все это, гласит советская кинопропаганда, делается ради долларов.

* * * * *

Подводя итоги, подчеркнем, что едва ли возможно в контексте холодной войны рассматривать неигровое кино СССР и кинодокументалистику США изолированно друг от друга. Две линии кинопропаганды существовали в диалоге друг с другом, располагали нередко одинаковыми хроникальными материалами, выстраивали иногда зеркально похожие, иногда совершенно разные стратегии работы с документальным образом. Каждый фильм — это законченное высказывание, обладающее сотнями коннотаций и обертонов. Мы постарались выделить *основные дискурсивные стратегии* документации державы-антагониста как «врага номер один»:

1. Критика внешней политики. Советское кино, для которого эта стратегия была актуальной на протяжении всей холодной войны, эксплуатировало идею империализма и жестокости. Американское кино обращалось к идее тоталитарного правления, коммунистического заговора и тайной экспансии в другие страны; отправной точкой для кинематографа США была идея лжи и обмана. С критикой внешней поли-

тики была связана и дегуманизация образа врага, который предстал в виде бездушной машины, манекена, зверя со страшным оскалом или ползучей тени. Также в начале 1960-х в обеих кинематографиях можно зафиксировать интерес к теме шпионажа.

2. Разоблачение лживости врага. Обе кинематографии активно эксплуатировали оппозицию «правда / ложь», а также апеллировали к личной и коллективной ответственности зрителей за будущее страны. Частым сюжетом американских неигровых картин становилось развенчание советской идеологии; зрителя призывали к необходимости ознакомления с вражеской пропагандой, ее своевременному опознанию и формированию критического к ней отношения. Советское кино – метафоричное, нацеленное как на рациональность зрителя, так и на зрительский аффект, – нередко делало упор на этические максимы и категории.

3. Критика внутренней политики и общественного устройства. Советское кино обращало внимание на высокий уровень безработицы, эксплуатацию детского труда, расизм, социальное неравенство в США; американское – на отсутствие демократических свобод, репрессии, бедность и плохие бытовые условия в СССР.

4. Критика образа жизни. Американский образ жизни в зеркале советского кино предстает как лишенный морали, духовности, высокой культуры, культивирующий низменные инстинкты (секс, насилие) в человеке; советский образ жизни порицался американскими кинематографистами за подавление индивидуальности, атеизм, отказ от эмоций и чувственности.

В американском кино главным противовесом выступает понятие свободы, предлагаемое зрителю как основная ценность. Коммунистическая агрессия становится оправданием для наращивания военного потенциала США, необходимого для защиты свободы. Советское же кино противопоставляет «звериному оскалу капитализма» идею справедливости, мирного неба над головой и светлого будущего. Не случайно львиная доля документальных фильмов холодной войны заканчивается крупными планами детских лиц.

ГЛАВА 13

Образы врага в детском кино

ВЛИЯНИЕ политической, социокультурной жизни и искусства на культуру детства в СССР и США времен холодной войны достаточно подробно изучено. В связи с размытостью границ детского кино как самостоятельного сегмента киноиндустрии его описывали в контексте основных тенденций кинопроцесса [напр.: Wojcik-Andrews, 2000; Holt, 2014; Hicks, 2016]. Сравнительно недавно фундаментальное компаративное исследование советской и североамериканской культур детства на основе анализа архивов, прессы и фильмов двух стран осуществила М. Пикок [Reasco, 2017]. В последние годы наметился всплеск интереса российских исследователей к теме конструирования образа ребенка в кино, особенностям репрезентации семьи в кинопропаганде СССР и США [Марголит, 2016; Riabov, 2017], цензурной регламентации детства в кинематографе США [Юдин, 2020]. В киноведческих исследованиях [Парамонова, 1987; Когда луна, 2002; Милосердова, 2019; Спутницкая, 2018; Хомякова, 2019; Рябов, 2021б] детское кино в СССР изучено на локальном материале: биографии мастеров, описание тенденций, исторические очерки.

Анализ источников и степени изученности проблемы определил цель и круг задач данного исследования: осмыслить процессы формирования и эволюции образов врага синхронно в двух кинематографиях по таким направлениям, как репрезентации политического врага, системы ценностей «врага номер один» и ценностей собственной культуры.

Объектом исследования в данной главе стали фильмы 1946–1963 гг., поставленные в СССР специально для детей, и фильмы США — для семейной аудитории, выбранные из достаточно внушительного корпуса произведений, который составляют данный сегмент (чему способствовал принятый в 1930-х гг. Кодекс Хейса)¹.

¹ Только в 1966 г. появилась маркировка «Для взрослой аудитории» (SMA). С 1968 г. независимая комиссия при торговой организации, представляющей интересы крупнейших голливудских студий, присваивала рейтинги всем фильмам в США, исходя из предполагаемой пригодности для молодежной аудитории.

Несмотря на то что в детской литературе и анимации двух стран в период холодной войны сложились и активно циркулировали различные типы американского / советского врага, в фильмах для юной аудитории образ представителя сверхдержавы-соперника использовался осторожно; постепенно сформировалась совокупность способов опосредованной репрезентации врага.

«Детская специфика» в кинематографиях СССР и США

Компаративный анализ советского и американского опыта необходимо предварить общими замечаниями о понимании «детской специфики» в двух культурах. Поскольку американский кинематограф базируется не только на большей коммерческой успешности семейного кино, но и на принципиально ином понимании института детства, то семантические поля семейной (детской) кинопродукции в США значительно шире, чем в СССР¹. Семейный контент включал темы, которые интересны родителям, а благодаря жесткой цензуре в категорию детского кино входил спектр фильмов, на которые можно было пойти с ребенком [Eichelman, 2017]: комедии, мелодрамы, приключения, сказки, исторические ленты.

Проблема детского киноконента в США была поднята еще на заре развития кинематографии. Уже в первую четверть XX в. сформировался и окреп институт цензуры (в США – Национальный совет общественной морали активно работал еще задолго до Первой мировой войны²). В 1930-е гг. в рамках деятельности Чикагской социологической школы Фондом Пейна были разработаны рекомендации к составлению перечня сюжетных тем, подходящих детской аудитории [Салтыков, 2019]. Однако практическая выгода от производства семейного кино, от создания

¹ Классическим считается определение Э. Берда, председателя Disney International: «Семейный фильм – это фильм, который может быть доступным для всей семьи, а также для самой широкой аудитории. Критерий <...> заключается в том, может ли ребенок и его бабушка с дедушкой пойти в кино вместе и одинаково наслаждаться фильмом» [цит. по: Brown, 2010: 2]. При этом маркетинговое понятие «семейный фильм» было разработано только в конце 1980-х гг. [Brown, 2010: 12].

² Требования Комитета по фильмам для молодежи были приняты еще в 1916 г. Вслед за этим в 1917 г. в Великобритании было подготовлено комплексное исследование о влиянии фильмов на детей «Кино: его нынешнее положение и будущие возможности» – отчет о главном доказательстве, полученном Комиссией по исследованию кинематографа [Wojik-Andrews, 2000: 23–24].

коммерчески успешных фильмов для семейного просмотра вытеснила теоретические концепции на обочину кинопроцесса. Фигура «русского врага» в довоенном кино США не была актуальной; скорее следует обратить внимание на позитивные коннотации образа русского, воплощенного А. Тамировым в фильме «Солдат и леди» (The Soldier and the Lady, реж. Дж. Николс-мл., 1937) – американской экранизации романа Ж. Верна «Михаил Строгов» [Федоров, 2017: 77].

В СССР сражающиеся подростки в приключенческом боевике «Красные дьяволята» (реж. И. Перестиани, по повести П. Бляхина) уже в 1923 г. покорили не только детскую, но и взрослую аудиторию. Авторы, оперируя историческими персонажами, создали миф об участии детей в Гражданской войне и пленении Нестора Махно. Фильм восхищал многие поколения зрителей, а гимнаст Том Джаксон, темнокожий участник «дьяволят», видимо, во многом определил параметры образов афроамериканцев, которые вместе с советскими людьми сражаются против мирового империализма (рис. 67).

В начале 1930-х гг. детское кино было объявлено особым участком работы, который необходимо уберечь от «ремесленничества, середняка,



Рис. 67. Афиша фильма «Красные дьяволята»

среднего штампа и шаблонной сухой педагогики» [Пиотровский, 1932]. В свете постановлений ЦИК ВКП(б) о начальной и средней школе (1930, 1934) возрос интерес к будням школьников, что инициировало споры о месте кинематографа в конструировании идентичности юных граждан. При этом треть продукции в прокате детских кинотеатров занимали взрослые фильмы. Так, опрос, проведенный в детском кинотеатре «Буревестник» (1935), свидетельствовал об особой популярности среди детей фильмов военной тематики [Вечерняя Москва. 1934. 3 апреля].

Таким образом, уже в довоенные годы в СССР была разработана принципиально отличная от американской модель детско-семейного кино, которая выстраивалась на идее «будущего идеального общества как страны детей, которым предстоит вершить судьбы всего мира» [Марголит, 2002]. Ребенок с малых лет должен был осознавать свою миссию строителя коммунизма; а потому его гражданские обязательства были показаны как более важные, чем семейные, хотя и семью ему часто заменяла большая советская страна: достаточно вспомнить такие фильмы, как «Цирк» Г. Александрова (1936), «Подкидыш» Т. Лукашевич (1939), «Сибиряки» Л. Кулешова (1940). В общении с «младшими товарищами» пресекались шутки, утрирование, сюсюканье. Школьникам надлежало предотвращать диверсии («Дочь партизана» (реж. А. Маслюков, М. Маевская, 1937), «Поезд идет в Москву» (реж. А. Гендельштейн, Д. Познанский, 1938) и, общаясь со взрослыми на равных, осваивать сложную технику («Петр Иванович» (реж. А. Ай-Артян, 1931), «Властелин мира» (реж. М. Юдин, П. Зиновьев, 1932), «Я не маленький» (реж. А. Ай-Артян, 1932). Отдельное внимание уже в 1934 г. предлагалось уделять изучению зрителя дошкольного возраста [РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 220–221].

Ключевые позиции в жанровой системе советского детского кино занимали социальные драмы («Путевка в жизнь» (реж. Н. Экк, 1931) и «Рванные башмаки» (реж. М. Барская, 1933). В 1929 г. пионер отечественного детского кино М. Барская организовала при Ассоциации революционных работников кинематографии (АРРК) детскую секцию. Внимательно наблюдая за детьми, она поставила в основу собственной системы воспитания маленьких актеров идею коллективного творчества и отказ от американского подхода¹. Этот метод достаточно скоро был подвергнут

¹ В статье «О методике детской фильмы» М. Барская выступала, в частности, против идеи «эксплуататорского использования» ребенка в киноиндустрии, призывала работать «с рядовым ребенком, без ставки на вундеркинлизм» и подбирать на роли «не только биологически, но и социально подходящий объект» [см. подробнее: Милосердова, 2020].

острой критике. Вторая режиссерская работа М. Барской («Отец и сын», 1938) была запрещена к показу в силу «глубокого разрыва между отцом и сыном, причем отец дан во всех отношениях положительной фигурой нашей современности (дважды орденосеи, крупный политический работник); бегства мальчика из дому в среду беспризорных <...>. Конфликт между школьниками и мальчиком носит малоубедительный характер, и не было никакого смысла придавать этому конфликту столь значительную остроту, которая толкает основного героя на бегство из дому» [РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2 Ед. хр. 50. Л. 100]. Однако такой вердикт картина получит уже после институционализации детской кинематографии в СССР: в 1936 г. в Москве открывается специализированная студия по производству детских фильмов «Союздетфильм». Отныне вся продукция, производимая студией, должна была носить ярлык «детской фильма» и отвечать требованиям редакции Главного управления по делам кинематографии. Теоретическое осмысление «детской специфики» в 1934–1936 гг. продолжилось в рамках научной секции Государственного института кинематографии [РГАЛИ. Ф. 2900. О. 1. Ед. хр. 92–98, 111, 122, 193].

После «разоблачения Барской» советский кинематограф весьма осторожно работал со школьной тематикой, как, впрочем, и с образцами зарубежной детской литературы, которая подвергалась серьезным трансформациям. В качестве примеров можно привести замену Джима начинающей революционеркой Дженни в «Острове сокровищ» (реж. В. Вайншток, 1937) и превращение ирландского вопроса, эксплицирующего преступления британского колониализма, в один из центральных в «Детях капитана Гранта» (реж. В. Вайншток, 1938). Авторы «Тома Сойера» (реж. Л. Френкель, Г. Затворницкий, 1936) сосредоточились на теме расовой нетерпимости и фигуре темнокожего Джона, отказавшись от разработки сюжета расследования преступления индейца Джо. В фильме антагонистом детей стал адвокат Робинзон; черты классового врага воплощаются также в образах священника и обывателей городка¹.

Отрицательными персонажами детских кинокартин становились люди, не поддающиеся перековке, склонные к бандитизму и празд-

¹ Сценарий фильма «Гаврош» (реж. Т. Лукашевич, 1937) по мотивам «Отверженных» В. Гюго в процессе производства перестроился из короткометражного в полнометражный, что дало возможность «выявить не локальный эпизод участия Гавроша в защите баррикады, а показать большое историческое явление, безусловно, интересное с воспитательной стороны для детского экрана» [РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 531. Л. 4.].

ной жизни. Проблема классового врага была заострена в фильмах «Белеет парус одинокий...» (реж. В. Легошин, 1936), «Детство Горького» (реж. М. Донской, 1938), «Личное дело» (реж. А. Разумный, 1939). Достижения в жанре комедии были достаточно скромными; важно обратить внимание, однако, что спустя два-три десятилетия убедительный образ врага будет сконструирован именно в лучших образцах комедийного жанра, опирающихся на опыт авангарда 1920–1930-х гг.

Разработка образа американца, по сути, заложила основы молодой советской кинематографии. «Железная пята» (реж. Л. Кулешов, 1919), поставленная по одноименному произведению Дж. Лондона, — фильм, с которого начинается молодежная кинематография СССР с ее революционным духом. Школа натурщика Л. Кулешова позволила выработать и закрепить эксцентрические приемы актерской выразительности, которые достигают своего апогея в оригинальной авантюрной комедии «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), в экранизации Дж. Лондона «По закону» (1926), в «Великом утешителе» (1933), поставленном по рассказам О. Генри¹.

В начале холодной войны отмеченные тенденции во многом сохраняются. В фильмах СССР позднесталинской эпохи дети противостоят проискам врагов, проявляя бдительность и патриотизм («Красный галстук», реж. В. Сухобоков, М. Сауц, 1948; «У них есть Родина»). Хрестоматийные образы алчных американцев юному зрителю подарила картина «Белый Клык», поставленная в 1946 г. по мотивам одноименного произведения Дж. Лондона. По-прежнему ключевыми компонентами в образе американца оказываются расовая нетерпимость и привычка проводить свободные вечера за распитием крепких спиртных напитков в баре («Максимка», «Мексиканец»).

В США после Второй мировой войны расцветает стратегия своего рода колонизации Старого Света мастерами детского кино [Зайпс, 2013: 60]. В Европе чувствовали себя как рыба в воде герои фильмов В. Минелли («Американец в Париже» (*An American in Paris*), 1951 и «Бригадун» (*Brigadoon*), 1954) и Б. Уайлдера («Любовь после полудня»

¹ Они найдут развитие в кинематографе вживовца Л. Гайдая, который также жонглирует символами американского благополучия и развивает тему Чудака, трогательно наивного в вопросах любви и дружбы, но ответственного и находчивого в поимке преступных элементов, ярким воплощением которого стали Шурик (герой фильмов «Операция “Ы” и другие приключения Шурика», 1965, и «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», 1966) и Семен Семенович Горбунков (герой фильма «Бриллиантовая рука», 1968).

(*Love in the Afternoon*, 1957) по роману К. Ане «Ариана, русская девушка»). На стыке десятилетий особенно востребованными у детской аудитории были фильмы спортивной тематики: история о школьном преподавателе с элементами фантастики «Это случается каждой весной» (*It Happens Every Spring*, реж. Л. Бэйкон, 1949), «Ангелы у кромки поля» (*Angels in the Outfield*, реж. К. Браун, 1951), «Ребенок с левого поля» (*The Kid from Left Field*, реж. Х. Джонс, 1953), байопики «История Джеки Робинсона» (*The Jackie Robinson Story*, реж. А. Грин, 1950) и «Джим Торп: настоящий американец» (*Jim Thorpe – All-American*, реж. М. Кертиц, 1951 [см.: Shaw, Youngblood, 2017; Wojcik-Andrews, 2000: 77]). Эти картины не только формировали идентичность юных американцев, но и ставили проблему честного соревнования как основы американского образа жизни¹.

Во время оттепели, несмотря на новые социокультурные и политические реалии, детский кинематограф в СССР продолжал конструировать образы врага по старым лекалам; эксплуатировались коды и формулы 1930-х гг., разработанные в детской литературе А. Гайдаром: «Судьба барабанщика» (реж. В. Эйсымонт, 1956), «Военная тайна» (реж. М. Маевская, 1958). В соответствии со сложившейся традицией подошли к портрету преступника авторы фильмов «Капитаны голубой лагуны» (реж. А. Курочкин, А. Толбузин, 1962) и «Морская чайка» (реж. Е. Брюнчугин, 1961): дети играют ключевую роль в разоблачении врага, мужественно вступают с ним в схватку. Однако сравнительно короткий хронометраж фильмов не позволял зрителям ни в полной мере насладиться острым сюжетом, ни разделить чувства и переживания героев. Отношения между маленькими персонажами были прописаны схематично, что не помешало превратить вышеуказанные фильмы в события. Истории, выстраивающиеся вокруг помощи детей пограничникам, станут привычными в жанровой сетке советского детского кино к середине 1960-х гг.

Вместе с тем «Сережа» (1960) Г. Данелии и И. Таланкина, «Человек идет за солнцем» (1960) М. Калика, «Аленка» (1961) Б. Барнета, «Иваново детство» (1962) А. Тарковского задают новый вектор развития детского фильма на экране. Оказалось, что советский ребенок может не только быть апостолом светлого будущего, занятым большим и серьезным делом, он не только обладает редкостным чутьем на врага, но страстно

¹ Своеобразным ответом этим фильмам в СССР стала киноповесть «Команда с нашей улицы» (1953), в которой воспитанникам детского городского лагеря строили стадион для игры в футбол.

привязан к матери, верит в будущее и готов покорять земной шар без винтовки в руках.

В США 1950-х гг. изучение «детской специфики» антропологами способствовало появлению нового взгляда на ребенка. Переосмысление кодов противостояния молодежи буржуазным ценностям отражено в фильмах – предвестниках Нового Голливуда в образах молодых людей, поставивших под сомнение идеалы отцов («Бунтарь без причины» (1955, реж. Н. Рэй), «Детский час» (реж. У. Уайлер, 1961).

Приемы конструирования врага

В то время как в кинофантастике США для репрезентации «красной опасности» активно привлекались образы монстров («Они!», «Красная планета Марс» и др.; см. подробнее в главе 3), в советском кино образы врага были разработаны в фильмах, примыкающих к довоенной оборонной фантастике: «Луч смерти» (реж. Л. Кулешов, В. Пудовкин, 1925), «Утренняя звезда» (реж. А. Птушко, 1939) и др. Опираясь на опыт коллег, использующих в научной фантастике приключенческий компонент, П. Клушанцев в фильме «Планета бурь» (1961) отправляет на Венеру международный экипаж, членами которого кроме советских граждан становятся американский ученый и его робот. Включение в фильм этих образов позволило продемонстрировать, что интеллектуальную элиту в США, несмотря на выдающиеся достижения страны в области науки и техники, отличают неверие в человека и цинизм.

Не удивительно, что постановка научно-фантастического романа И. Ефремова «Туманность Андромеды» будет поручена Е. Шерстобитову, который успел приобрести богатый опыт по адаптации довоенной «оборонной литературы» для детей к реалиям холодной войны. В повести для детей и юношества советского писателя Н. Трублиани «Шхуна “Колумб”» (1940) запечатлено противостояние СССР и Германии. Однако в условиях эскалации холодной войны в сценарии шпионского триллера «Юнга со шхуны “Колумб”» (реж. Е. Шерстобитов, 1963) происходят существенные изменения. Диверсант с секретными материалами пытался уйти на лодке, чтобы передать сведения за границу, но был разоблачен, прежде всего, благодаря советским детям. Вместо ожидаемых визуальных маркеров (государственная символика США, бренды, иные иконические знаки) в фильме используется характерный «типично американский» аттитюд – агент Рыжеборо-

дый (Г. Юхтин¹), ожидающий на корабле прибытия лодки со связным (рис. 68); он вальяжно расположился в кресле, закинув ноги на поручни капитанского мостика². Персонаж Юхтина подчеркнута высокомерен, прагматичен и решителен, он без сомнений готов нарушить нормы международного права, однако его смелость показная.

Фильм выделяется в ряду прочих военных фильмов для детей тем, что образ врага формируется с активным использованием визуальной риторики. Сцена, где корабль «Кайман» с агентом и вооруженными иностранными боевиками быстро приближается к шхуне «Колумб», на которой детьми и стариком захвачен американский связной, построена в виде монтажной восьмерки (рис. 69). Поединок противников в советских водах актуализирует тему захвата территорий и мирных жителей и реализуется через жанровое киноклише: вражеское судно уподобляется пиратскому кораблю, идущему на абордаж. Для большей репрезентативности визуального образа пиратов вооруженные боевики показаны с нижнего ракурса, они доминируют над атакуемой ими лодкой. Однако при первой опасности прежде бравый американец паникует и теряет контроль над собой, что позволяет авторам выстроить однозначно негативный образ «врага номер один»: грозного, но трусливого.

Еще одна черта «врага номер один» — это жестокое отношение к детям, которое демонстрирует вражеский агент в исполнении В. Янпавлиса. Подчеркивая его коварство и непредсказуемость, постановщики усложняют пространство, выстраивая вертикальную структуру кадра в остросюжетных эпизодах в доме и на шлюпке. В репрезентации молчаливого противника важна экспрессионистская световая эстетика (используется рисующий свет, задник темный или слабо освещенный, свет падает под острыми углами — снизу, сверху); необходимо отметить, что

¹ В следующем фильме Е. Шерстобитова «Акваланги на дне» (1965) находит развитие образ врага, и также в исполнении Г. Юхтина. Примечательно, что дублером иностранного агента в «Аквалангах» оказывается Лохматый, персонаж Л. Перфилова, скроенный по лекалам «вредителя» кинематографа 1930-х гг.: осторожный взгляд исподлобья, сутулость, склонность к праздной жизни, которую он пропагандирует среди молодежи.

² Следует отметить, что и современный зритель однозначно интерпретирует данный иконический знак как маркер принадлежности к США. Согласно недавнему исследованию социологов, участники фокус-групп, обсуждающие фрагменты «Юнги со шхуны “Колумб”», уверенно опознают Рыжебородого как американца, в частности по характерной привычке отдыхать, положив ноги на стол [Рябова, Панкратова, 2019: 34].



Рис. 68. Кадр из фильма «Юнга со шхуны “Колумб”»



Рис. 69. Кадр из фильма «Юнга со шхуны “Колумб”»

эта эстетика характерна для кинообразов нацистов в фильмах о Великой Отечественной войне.

Завербованный ЦРУ кубинский рыбак стал одним из центральных персонажей в остросюжетной картине «Черная чайка» (реж. Ю. Колтунов, 1962), которая посвящена разоблачению внутренних и внешних врагов Кубы в первые годы после революции. Образ американского врага, угрожающего дружественным Советскому Союзу странам, репрезентируется посредством семиотического (враждебные самолеты) и прагматического дискурса (закадровая речь и речь в кадре). Главный герой фильма и конфидент автора – кубинский мальчик Маноло. Враж-

дебность США задается уже в титровой части: на фоне моря слышен гул самолета. Контекст задан политикой блокады, развернутой США в отношении Кубы: в экспозиции Маноло сообщает, что дальше двухсот метров ему и его друзьям отплывать нельзя, так как оккупанты недавно поставили буюк. Речевой акт в кадре позволяет маркировать образ американца, созданного И. Дмитриевым, в сдержанной манере. На шхуне раненый «янки» опознается мальчиком через английский язык и самопрезентацию: представляясь бизнесменом, убийца обещает деньги и работу деду Маноло, если тот поможет ему добраться до США. Даже оказавшись в западне, американец не паникует, он высокомерен и немногословен; но еще до разоблачения его со стороны героев фильма авторы фильма обращают внимание зрителя на его хищнические повадки.

Через образ американского самолета реализуется семиотический дискурс, введенный в начале фильма посредством закадровой речи мальчика: «Эти проклятые самолеты прилетают к нам с тех пор, как началась революция. Они летают откуда-то с Флориды. Черты из ада! Летают и пугают, пугают, пугают. А потом возьмут и сбросят бомбу...» Именно эпизод обстрела кубинских детей, нежащихся на побережье, стал камертоном фильма: бесстрашная девочка Панчита демонстрирует, что не боится врага, танцует перед описывающим над пляжем круги самолетом, она с изяществом пантеры уворачивается от пулеметной очереди. Но враг не щадит ни женщин, ни детей. Таким образом, образ США как врага нередко репрезентируется через мотив нарушения границы, в том числе морской.

Советский кинематограф вписывает практики военизированного общества в детскую повседневность. Ученики начальной школы в новелле «Компаньерос» (реж. М. Терещенко, 1963) одноименной трилогии, вдохновленные военными подвигами кубинских подростков, решают отправиться в Гавану. Мальчики мечтают заколдовать врагов и воцарить дружбу между всеми народами. Взрослые артикулируют: порт — это граница, за которой таятся враги. Юная героиня другой новеллы «Компаньерос» «Девочка и кукла» (реж. А. Милуков), очарованная механической репликой темнокожего мальчика, узнает о жертвах американского колониализма. Путешествуя по городу, девочка знакомится с англоязычным африканцем, лицо которого рассечено шрамом и, как и герои первой новеллы, понимает, что мир и безмятежность царят пока только в СССР¹.

¹ Заключительная новелла «Компаньерос» о юном спортсмене «Бокс» (реж. Ю. Романовский) посвящена эксплуатации юных талантов и одиночеству детей в империалистическом мире, а именно в Великобритании.

Деконструкция жанровых клише голливудского кино в экранизации Л. Гайдаем рассказов О. Генри «Деловые люди» (1962) позволила без наказания осудить «хищнический мир капитализма». Хорошо знакомые режиссеру приемы немой комической (фильмы с Чарли Чаплиным, Гарольдом Ллойдом, Бастером Китеном и т.д.) в портретах проходимцев, внутрикадровый монтаж и световой рисунок, характерный для шпионского триллера, использованы остроумно, с тонкой иронией. Центральная новелла картины «Вождь краснокожих», критикующая циничное отношение американцев к детям, не является детским произведением, но она надолго закрепилась в кинорепертуаре для юного зрителя. Избалованный сын состоятельного горожанина с легкостью избавляет проходимцев от желания заниматься киднеппингом, однако при этом сам ребенок остается, безусловно, разменной монетой и вряд ли может рассчитывать на тепло и понимание в отчем доме. Клоунада не отменяла социальной критики, и юный зритель, сочувствуя мальчику и незадачливым преступникам, делал выводы не в пользу американского образа жизни. Таким образом, в создании образа врага-американца в детском кино СССР выявляются два типа сюжетно-тематических конструкций: одна выстраивается вокруг шпионского дискурса, вторая – в рамках критики американского образа жизни.

Вместе с тем в фильме «Друзья-товарищи» (1959, реж. В. Павловский) можно обнаружить тенденцию критической оценки шпиономании. В приключенческой повести А. Шебалова «Тайна стонущей пещеры», которая легла в основу сценария фильма, речь шла о том, как школьники помогли работникам органов госбезопасности обезвредить иностранных диверсантов в Крыму. В фильме же те, кого бдительные мальчишки приняли за шпионов, оказались советскими геологами, да к тому же еще и бывшими партизанами, которые сражались с нацистами в этих местах во время Великой Отечественной войны. Детективное расследование, таким образом, превратилось в увлекательное каникулярное приключение шестиклассников. Правда, офицер госбезопасности, посмеявшись над одним из незадачливых юных «контрразведчиков», «успокаивает» его следующим образом: «Парень ты бдительный, это хорошо. А настоящие шпионы – они, брат, тоже не перевелись».

Наконец, необходимо отметить, что детская культура в СССР, в том числе и кинематограф, следовала идее «двух Америк» (см. подробнее в главе 3). Ярким воплощением «хорошего американца» на детском киноэкране стал образ Чемберса Пепса – темнокожего циркового борца из фильма «Приключения Артемки» (реж. А. Апсолон, 1956) (рис. 70), в котором рассказывается о революционной борьбе в начале XX в.



Рис. 70. Афиша фильма «Приключения Артемки»

В детской культуре США интерпретация «красных» локализовалась главным образом в комиксе; авторы же кинематографического детского контента не торопились предлагать прямолинейную номинацию врага, предпочитая представлять СССР как безликую силу. Критика холодной войны и американского патриотизма, который еще А. де Токвиль называл невыносимым [Токвиль, 1992: 187], в ряде фильмов независимых режиссеров США была бы невозможна без жанрового многообразия: шпионский фильм, детектив, мюзикл, комедия, роман воспитания, в которых прямо или косвенно авторы обращались к отражению холодной войны в детской культуре.

Однозначно негативные коннотации в медиарепрезентации коммунистического мироустройства постепенно нивелируются, что связано с налаживанием культурного диалога двух сверхдержав [Федоров, 2017: 23]. Трансляция в кино необходимости объединения перед мировой угрозой становится маркером новых культурно-политических реалий и свидетельствует о модернизации прежних формул репрезентации образа врага в кино США, в частности популярного в 1950-х гг. мотива демонизации детства и юношества («Дочь доктора Джекилла» (Daughter

of Dr. Jekyll, реж. Д. Улмер, 1957), «Дочь Франкенштейна» (Frankenstein's Daughter, реж. Р. Кунья, 1958).

Мастерство постановщика, оператора и актеров фильма «Божья коровка, божья коровка» (Ladybug Ladybug, реж. Ф. Перри, 1963) позволило разоблачить идеологический пафос ядерного триллера как жанра голливудского кино 1950-х. Изящный и пронзительный, он в документальной «европейской» неспешной манере запечатлел наивность и невинность детства, сопоставив его с тем потенциальным ужасом, который транслировался в пропаганде. Картину следует считать локальным текстом, поскольку она не могла произвести должное впечатление ни на европейцев, ни на зрителя СССР, в котором существовал особый культ детей-героев, сложившийся со времен Гражданской войны. Однако фильм Ф. Перри значителен не только по своим художественным параметрам, но и как манифест против истерии холодной войны, против стратегии всеобщей готовности, которую преследовали учебные фильмы для детей в 1950-х гг. «Да» или «нет» — ты должен сделать выбор», — настаивает учитель, обращаясь к мальчику в первом эпизоде фильма, который начинается с изображения ясного, безмятежного дня в сельской школе. Тем временем секретарь школы, молодая беременная женщина, замечает сигнал тревоги ядерной атаки. Не имея возможности получить инструкции, но серьезно испугавшись, дирекция отправляет учеников домой. Далее следует ряд поэтических сцен, в которых дети размышляют о границах жизни, будущем, своих возможностях и планах. Однако некоторые из них вполне серьезно, следуя полученным ранее инструкциям, организовывают для старшего поколения игру «Спрячься от войны».

Каждая американская семья готова к неожиданной атаке, но у одной школьницы бомбоубежище устроено с особым комфортом, и поэтому



Рис. 71. Кадр из фильма «Божья коровка, божья коровка»

большая часть школьников направляется к ней. Ребята считают, что взрослые должны предоставить детям право голоса по вопросу ядерного конфликта, но вскоре рассуждения сменяет ряд драматичных перипетий: ссоры из-за припасов и борьба за лидерство. В конце концов конфликты и тщательно внедренный в юные сознания страх приводят к трагедии: девочка, которую не пустили в бомбоубежище, пытаясь скрыться от угрозы, прячется на заброшенной свалке в холодильник. Крик подростка, испуганного гулом надвигающегося самолета: «Стоп!» — венчает эту лаконичную и пронзительную картину. Юные герои Ф. Перри выбор сделали (рис. 71).

* * * * *

Проведенное исследование детского кино СССР и США позволяет прийти к следующим выводам. Одной из важнейших стратегий репрезентаций державы-соперницы является критика образа жизни. Характерными признаками изображения СССР в детском кино США стали отсутствие свободы личности и государственный контроль. В свою очередь, в детском кино СССР подчеркивается отсутствие на Западе детства как такового: мир детей сращивается с миром взрослых, массовой культурой; американский ребенок с детства привыкает к жесткой конкуренции в мире потребительских отношений и культа денег, что воспитывает в нем эгоизм и себялюбие. Расовая дискриминация и имущественное расслоение, свойственные «взрослой» Америке, приносят несчастья и юным американцам.

Тематические решения в детском кино обеих стран были достаточно разнообразными. Пропагандистский дискурс успешно показал себя на материале экранизаций детской литературы и адаптаций классических произведений, рассчитанных на семейную аудиторию (то есть в том числе и на детей).

Образ США в кино СССР сводился к совокупности жанровых клише, позволяющих избежать какой-либо детализации в изображении иностранного жизненного уклада. Типичный образ врага — зарубежный шпион, диверсант или враг внутренний, то есть завербованный американцами житель СССР, который в прошлом мог быть белогвардейцем, или пособником нацистов, или преступником и т.д. Враг внешний, американец, обладает отличающимся от советского поведенческим аттитюдом, т.е. манерой поведения, использованием иностранного языка, ошибками в речи, акцентом.

Распространенный мотив нарушения границы, также часто используемое клише, связан с особенностями внешней политики обеих стран.

В ряде случаев данный мотив фактически свидетельствует о взаимном интересе к культурному наследию обеих стран. Осуждение колонизаторских устремлений и военных амбиций противника свойственно в равной мере детским фильмам СССР и США.

Анализ персонажей-антагонистов позволяет говорить об известной эволюции образа врага в детском кино. К 1960-м гг. в кино США клишированные мотивы «красной угрозы» и трафаретные русские персонажи-антагонисты отходят на второй план; возникают мотивы диалога и взаимного интереса.

В СССР детские шпионские приключенческие фильмы были по-прежнему актуальны, поскольку в этом сегменте отечественный кинематограф и литература имели богатый опыт и опирались на тексты о детях-героях революции, Гражданской и Великой Отечественной войн. Образ антагониста-американца становится более дифференцированным, однако милитаристская составляющая остается вполне традиционной: враг-иностранец — это шпион-диверсант. Образ внутреннего врага, советского человека, завербованного иностранными службами, углубляется, насколько позволяет жанр. У подобных персонажей имеется достаточно разработанная биография, которая если не оправдывает их, то позволяет сделать более выпуклыми; нередко они совершают положительные поступки.

В детском кино СССР ребенок и детство были жестко интегрированными в систему общественно-политических обязательств. Ребенок проявляет подозрительность к потенциальным внутренним и внешним врагам, активно помогает власти в борьбе с ними любыми доступными средствами, включая оружие. На будущего гражданина возлагался практически равный со взрослым объем ответственности. Следует констатировать, что к 1950-м гг. намечается кризис тем, мотивов и образов в кино, связанных с идеей жертвенности ребенка, который проявляется в постепенной формализации, тривиальности в разработке этой темы. В середине 1950-х гг. кино продолжало воспитывать в детях бдительность, осторожность; акцент делался не на гуманизм в случае столкновения с врагом, а на его изобличение и нейтрализацию любыми доступными средствами.

В это же время набирает обороты пропаганда нового социального уклада, где особое место заняла забота государства о семье и о детстве. В ряде фильмов показано комфортное жильё (отдельные просторные квартиры, сталинские высотки), на экранах все чаще появляется немногодетная семья; рассказывается об организованном отдыхе детей и широких возможностях личностного развития каждого советского ребенка.

В 1950-е гг. в кино США образы детей рассматриваются через гражданско-правовую и социальную призму: ребенок с детства должен усвоить принципы свободной, в том числе и весьма жесткой конкуренции и максимально реализовать свои таланты. В 1940–1960-е гг. полная семья, даже с приемными родителями, для ребенка социально предпочтительна и является залогом его счастья. Важны для юных граждан США широкие международные контакты, хорошее знание европейской культуры.

К 1960-м гг. в кино США образ «красной угрозы» претерпевает известные изменения. Прямая демонстрация персонажа-антагониста замещается более абстрактным образом ядерной войны или космической атаки, при этом ребенку отводится роль жертвы конфронтации обеих (!) сверхдержав. Мотив ребенка, облеченного совокупностью тех же социально-политических обязательств, что и взрослый, для американского кинематографа достаточно редок и не получает столь широкого распространения, как в детском кино СССР.

Социально-политические процессы в американском обществе 1960-х гг. приводят к развитию критического дискурса в отношении холодной войны, что проявляется различным образом: в стихийном бунте, эскапизме, прямой критике темы милитаризма, например за счет переосмысления популярного субжанра ядерного триллера на детском материале. К 1963 г. особую значимость в конструировании позитивного образа настоящего и будущего получает ребенок. На первый план выходит не участие детей в войне, а психологические травмы, которые она уже принесла детям, и бессилие старших перед лицом экзистенциальной угрозы.

Кинематографическая холодная война в сравнительной перспективе (вместо заключения)

ПОПРОБУЕМ подвести итоги. Мы рассмотрели образ врага как политический символ, использование которого является эффективным приемом политической борьбы и за интерпретацию которого идет соревнование; политические акторы конкурируют за продвижение собственной трактовки внешних и внутренних угроз.

Образ врага — ключевой элемент всей символической системы холодной войны; мы попытались проанализировать историческую проблему при помощи понятийного аппарата из арсенала политической науки, привлекая концепцию символической политики — публичной деятельности, направленной на создание и продвижение определенных интерпретаций социально-политической реальности, включающих в себя производство значений и эмоций. Символическую политику можно охарактеризовать как борьбу не столько за умы, сколько за сердца. Выделение эмоциональной составляющей символической политики позволило интерпретировать кинематограф в качестве одного из основных ее акторов, значимость которого определяется когнитивными и аффективными факторами: он вносит вклад, *во-первых*, в производство обыденного политического знания и, *во-вторых*, в формирование эмоционального отношения индивидов к проблемам политики, что способствует их политическому участию.

Понимание врага как социального конструкта предполагает в качестве первоочередной задачи изучение дискурсов холодной войны, которые использовались для создания образа врага, а также для проведения символических границ между «своими» и «чужими». Дискурсы производства инаковости — аксиологический, политический, национально-цивилизационный, антропологический, гендерный, религиозный, исторический — определяли способы восприятия, рамки интерпретации и критерии оценки событий холодной войны. Эти дискурсы производились культурой двух стран в целом и получали воплощение в кино. В создании образов «врага номер один» обе стороны использовали во многом схожие приемы. *Во-первых*, враг изображался как максимально

отличный от «своих». *Во-вторых*, пропаганда была построена на постоянном подчеркивании недостатков «чужих» и собственного превосходства над ними: морального, военного, эстетического и др. Эта система дискурсов показывала опасность врага и одновременно его обреченность. Высшая степень инаковизации достигалась за счет дегуманизации, при которой символическая граница между «своими» и «чужими» была представлена как граница между человеческим и нечеловеческим или даже между живым и неживым. *В-третьих*, отмечаемые различными дискурсами пороки «чужих» были показаны как закономерные, обусловленные их образом жизни.

«Империя справедливости» и «империя свободы» — так, по оценке О. Вестада, можно охарактеризовать позиционирование себя, соответственно, Советским Союзом и Соединенными Штатами [Westad, 2005]. Советская пропаганда трактовала американский образ жизни как воплощение несправедливости (понимаемой, прежде всего, как неравенство: имущественное, классовое, социальное, расовое, а также как эксплуатацию колониальных народов), а борьбу за социалистические преобразования — как гарантию обеспечения социальной справедливости. В пропаганде США коммунизм представал не в качестве социального проекта, акцентирующего внимание на борьбе классов и отношениях собственности, а как форма деспотизма и империализма; сторонники и лидеры коммунистического движения были показаны как гангстеры или маньяки, охваченные жаждой власти над миром¹. Эти черты пропаганды получили отражение и в кино: игровом, документальном, анимационном, детском.

Говоря о функциях кинообразов «врага номер один», особо подчеркнем их роль в легитимации власти в СССР и в США. На это было направлено создание образов опасности, которая угрожает «своим» и внутри страны, и на мировой арене. Власть при этом репрезентируется в качестве надежного защитника от этой опасности, а несогласные с ее политикой — как внутренние враги и как пособники врага внешнего. Такие репрезентации помогали объяснить и оправдать как внутреннюю, так и внешнюю политику, представить ее моральной и эффективной, а также обосновать необходимость ужесточения контроля внутри стра-

¹ Поэтому, кстати, не должны удивлять комментарии современных американских пользователей на интернет-форумах, которые убеждены, что Российская Федерация — это коммунистическая страна, поскольку коммунизм для них, скорее всего, — это не общественная собственность на средства производства и бесплатные путевки в санаторий, а противоположность свободе и демократии, которых, по их мнению, в России сегодня не больше, чем полвека назад.

ны. Кроме того, эти образы включались в оправдание неспособности власти решить внутренние проблемы страны, будь то нехватка товаров широкого потребления или межрасовые конфликты. Внося свой вклад в решение задач холодной войны, кинематографии двух стран активно использовали образы «врага номер один» и в таких формах символической политики, как политика макрополитической идентичности, политика памяти, политика пространства.

Функции образов врага определяли и те эмоции, которые эти образы были призваны пробуждать у киноаудитории. Враг — это угроза жизненно важным интересам социума или даже самому его существованию, поэтому исследуемый образ должен был внушать страх. Этот страх создавался при помощи различных ресурсов, которые позволяли транслировать ощущение смертельной опасности, включая кинематографические приемы, семиотические средства, институциональные формы контроля за производством кинообразов.

О роли кинематографа в производстве и продвижении образов «врага номер один» говорит тот факт, что всего за исследуемый период в СССР и США было выпущено около 400 фильмов (включая художественные, анимационные, неигровые), в которых присутствуют эти образы¹. Кроме того, необходимо принимать во внимание специфическую черту воздействия кинообразов на аудиторию: влияние оказывают не только непосредственно образы в той или иной картине, но и личности актеров, их

¹ За исследуемый период картин, связанных с тематикой холодной войны, в США было выпущено значительно больше, чем в СССР. Это объясняется в том числе и тем, что, как справедливо отметили Т. Шоу и Д. Янгблад, во многих фильмах антикоммунистические мотивы лишь создавали фон для развития сюжета [Shaw, Youngblood, 2010: 23]. Действительно, в этих медиатекстах «красных» можно было без ущерба заменить, скажем, гангстерами, инопланетянами или гремлинами. В их образах не было ничего связанного с особенностями коммунистической идеологии или спецификой внешней политики, культуры и истории СССР. Они были просто воплощением зла. Если сюжет требовал образы «плохих парней», то на эту роль создатели фильмов с легкостью назначали «красных» / «русских». Иными словами, в Голливуде СССР стал «империей Зла» задолго до известного выступления Р. Рейгана. Примечательно, однако, что это выглядело совершенно естественным в глазах американских зрителей. Ассоциирование коммунизма с абсолютным злом воспринималось как само собою разумеющееся, не предполагало какой-либо рефлексии и становилось частью повседневности. Это явление можно обозначить как «банальный антикоммунизм» — по аналогии с «банальным национализмом», начало исследования которого было положено книгой М. Биллига [Billig, 1995].

создающих, а также их роли в других фильмах. Например, роль, сыгранная Г. Пеком в «Римских каникулах» (реж. У. Уайлер, 1953), также вносила вклад в легитимацию холодной войны, заставляя публику с большим доверием относиться к другим ролям актера, включая фильмы, отмеченные его весьма нелестной риторикой в адрес «врага номер один» («Мир в его руках», «Ночные люди»). Аналогичные примеры, разумеется, можно найти и в советском кинематографе. И, наоборот, роли, сыгранные Н. Черкасовым в «Александре Невском» (реж. С. Эйзенштейн, 1938) или «Весне» (реж. Г. Александров, 1947), не могли не добавлять симпатий советских зрителей к его герою в «Сталинградской битве» — Ф. Рузвельту.

По этим фильмам и сегодняшнему исследователю, и тогдашнему зрителю можно получить достаточно полное представление о защищаемых участниками холодной войны ценностях, а также знание о ее целях, формах соперничества, основных событиях. Вместе с тем фильмы, наделяя эти события значениями и оценками, формировали у аудитории определенное эмоциональное отношение, создавали фреймы восприятия и заставляли зрителей чувствовать свою сопричастность. Таким образом, кинематографии СССР и США принимали активнейшее участие в легитимации холодной войны.

Более того, эти фильмы оказывали влияние на принятие важнейших решений политической элитой двух стран. Например, как отмечает Л. Сьюд, «создание Голливудом образа всемогущей, непобедимой армии к концу 1950-х гг. во многом обусловило ту легкость, с которой Линдон Джонсон и умнейшие люди из его окружения приняли решение ввязаться в трясину Вьетнамской войны» [Suid, 2002: XIII]. Кино не только отражало холодную войну, но в определенном смысле порождало ее; это относится как к советским, так и к американским фильмам.

Идея зеркальности советского и американского образов «врага номер один» появилась еще в 1960-е гг. Американский психолог У. Бронфенбреннер, посетив СССР в 1960 г., опубликовал статью под названием «Зеркальные образы в советско-американских отношениях с точки зрения социальной психологии», в которой подчеркнул, в частности, что советские люди действительно гордятся успехами своей страны и уверены, что коммунизм — это наилучшая система и для них, и для всего человечества [Bronfenbrenner, 1961: 45]. При этом он отметил, что искаженными являются не только их взгляды на Америку, но и взгляды американцев на Советский Союз. Его внимание особенно привлек тот факт, что образы врага, функционирующие в двух странах, являются схожими: и жители СССР, и жители США считали, что противник в отличие от «своих»: стремится к войне, а не к миру; правительство угнетает собственный

народ; большинство населения не поддерживает режим; противник не заслуживает доверия; его политика граничит с безумием, и только благодаря выдержке их собственных правительств мир не скатился к ядерной катастрофе [Bronfenbrenner, 1961]. Идея зеркальности образов врага была встречена с большим интересом и до сих пор используется в исследованиях психологов, конфликтологов, историков. Применительно к советско-американским отношениям необходимо отметить вышедшую в 1967 г. книгу Дж. Франка, в которой более подробно рассматривались психологические аспекты войны и мира сквозь призму положения о зеркальности советского и американского образов врага [Frank, 1967]¹.

Проведенное нами исследование во многом подтверждает вывод о зеркальности образов врага. Действительно, советские и американские кинообразы «врага номер один» имели немало сходных черт, и в нашей книге был отмечен параллелизм в самых разных аспектах создания этих образов. Мы полагаем, что, несмотря на то, что обе сверхдержавы представляли друг друга в качестве антиподов, базовые ценности СССР и США были гораздо более схожими, чем кажется. Это была не война двух миров, а скорее борьба в рамках одной цивилизации и одного цивилизационного кода. Сходство в содержании образов «врага номер один», в приемах его производства и продвижения говорит также о сходстве образов «своих» и их систем ценностей. Подлость и предательство осуждались, а героизм и самопожертвование прославлялись. Насилие над слабыми считалось пороком и приписывалось «чужим», а защита женщин и детей интерпретировалась как добродетель и приписывалась «своим». Верность, честность, благородство, любовь к детям, патриотизм, гуманизм — все это входило в нравственный идеал киногероев по обе стороны «железного занавеса». Мы отметили и сходство в системе контроля за производством данных образов в двух странах, включавшей в себя такие элементы, как формальные и неформальные нормы, негативные и позитивные санкции, совокупность институциональных и неинституциональных акторов.

Подчеркнем, что компаративный анализ советского и американского кинообразов, выявление их общих закономерностей и национальных

¹ В более поздней «перестроечной» статье, написанной Дж. Франком в соавторстве с советским американистом А. Мельвилем, эта зеркальность иллюстрируется материалом кинематографической холодной войны. В частности, авторы отметили, что в американском «Рэмбо» (Rambo II, реж. Дж. Косматос, 1985) и советском «Одномном плавании» (реж. М. Туманишвили, 1985) «свои» показаны как заслуживающие доверия, миролюбивые, благородные и гуманные, «чужие» — как вероломные, воинственные и жестокие [Frank, Melville, 1988: 199].

особенностей, объяснение их сходства и специфики имеет важное значение для понимания того, как происходило производство, распространение и потребление образов «врага номер один». Вне такого сравнения сложно в полной мере понять использовавшиеся манипулятивные технологии, равно как и избежать упрощенных оценок, воспроизводящих манихейскую картину прошлого.

Вместе с тем необходимо принимать во внимание и существенные различия в образах врага, создаваемых кинематографиями двух стран. Они касаются специфики систем ценностей и образа жизни, которые отражались в кинорепрезентациях холодной войны. Скажем, в голливудских фильмах *Cold Warrior* – это герой-одиночка, который действует в соответствии с принципом индивидуализма. Герои советских фильмов борются с «врагом номер один» коллективно, причем, как правило, поддерживают самые тесные связи с представителями государственных и партийных органов.

Еще одно различие состояло в том, что политика макрополитической идентичности, проводимая кинематографиями СССР и США, основывалась на разных принципах: соответственно, классовом и национальном. Для марксистско-ленинской идеологии определяющими являлись отношения собственности и обусловленные ими социальные отношения и политическая надстройка, поэтому советский кинематограф следовал опирающейся на классовый принцип идее «двух Америк»; это предполагало изображение не только «плохих», но и «хороших американцев», которые во многом были похожи на советских людей.

Американский кинематограф исходил из приоритета национально-го принципа и апеллировал к различиям в ценностях, обусловленным не только спецификой политических режимов, но и особенностями национальных культур, а также акцентируя цивилизационные различия. Противопоставление СССР и США носило более жесткий характер: предпочтение отдавалось использованию эссенциализирующих дискурсов, подчеркивающих неустранимый характер противоречий между двумя народами, репрезентации этих противоречий в качестве вечных, определяемых историей, природой или Всевышним. Во многих исследованиях образов врага отмечается, что, как правило, в пропаганде лишь руководители вражеского государства представлены как воплощение зла; обычные же его граждане, «народ», собственных правителей ненавидят, недобрых чувств к нам не испытывают (а если же сейчас одурочены пропагандой, то в скором времени непременно прозреют [напр.: Johnson, 1975: 86; Frank, Melville, 1988: 200; Fettweis, 2015: 154; Rieber, Kelly, 1991: 27]). Однако американские фильмы не подтверждают это прави-

ло — советских персонажей, к которым создатели фильмов хотели вызвать если не симпатию и уважение, то хотя бы сочувствие, в голливудских фильмах крайне мало.

Еще одно различие касалось приемов изображения врага и степени его порочности. В фильмах США «красные» совершали все мыслимые преступления. Свой отпечаток на отношение к СССР наложила война в Корее; в голливудском кино обвинения «врага номер один» в убийствах американских граждан сопровождались его дегуманизацией.

Для советского кино в целом было характерно более взвешенное и осторожное отношение к репрезентациям основного геополитического соперника. В преступлениях обвинялась не Америка как таковая и даже не правительство США, а некие реакционные силы или представители правящих кругов. В советских фильмах американские персонажи не убивали советских детей и не насиловали женщин; более того, в них даже нет сцен, когда советские персонажи стреляют в американских солдат.

Таким образом, с одной стороны, американское кино создавало более одномерный образ врага. С другой стороны, в советском кино более одномерным был образ «своих»; хотя оттепельные фильмы показали сложный внутренний мир советского человека, в тех картинах, которые были посвящены конфронтации холодной войны, положительный герой, представляющий власть и государственные институты, был более предсказуем. В кинематографе же США аналогичные американские персонажи порой были совсем не безупречны. Далеко не всегда Голливуд идеализировал власть и ее институты (в том числе и потому, что даже не понравившийся властям фильм имел шансы выйти на экраны).

Наконец, отметим, что кинообразы «врага номер один» имели различную значимость для американской и советской аудиторий. Для американских зрителей СССР, по всей вероятности, был не только основным геополитическим соперником и главной угрозой, но и воплощением абсолютного зла; в этом аспекте ничто не могло соперничать с образами «красных». Что же касается советской киноаудитории холодной войны (подчеркнем, речь идет не о политике или о пропаганде, а именно о кинематографе), то для нее все-таки «врагом номер один» (пусть уже побежденным) была фашистская Германия. По эмоциональному накалу фильмы, посвященные Америке, несравнимы с лучшими фильмами о Великой Отечественной войне, такими как «Судьба человека», «Летят журавли», «Баллада о солдате». Для советских людей самым страшным злом по понятным причинам была война. У американцев подобного коллективного опыта не было (при том, разумеется, что многие иммигранты пережили ужасы войны или Холокоста).

Во второй половине 1950-х гг. на фоне перемен в политической жизни СССР и США меняются и образы «врага номер один» [Magnúsdóttir, 2019: 77–99]; трансформации происходят и в обеих кинематографиях (хотя в целом этот процесс шел медленно). Деконструкция образа врага лучше всего может быть выражена при помощи понятия «регуманизация», возвращение человеческого облика представителям «чужих». Во второй половине 1940-х – первой половине 1950-х гг. и в советском, и в американском кинематографе также встречались положительные киноперсонажи, представляющие сверхдержаву-соперника; однако их человечность была непосредственно обусловлена их политической позицией. «Хорошие американцы» советского кино – это непременно сторонники СССР и противники американского капитализма. В голливудской продукции те немногочисленные советские граждане, которым симпатизировали создатели фильмов, – это жертвы советской системы или борцы с нею (например, солдат Иван Годофский в «Двадцать седьмом дне» или крестьяне в «Красной планете Марс»); при этом многие жители СССР стараются удрать из коммунистического рая при первой возможности. В 1960-х гг. же ситуация меняется; человечность киноперсонажей и их политическая позиция оказываются связаны менее жестко.

Наиболее выдающимся примером регуманизации «чужих» в кинематографической холодной войне станет вышедший уже во второй половине 1960-х гг. фильм «Русские идут! Русские идут!» (*The Russians Are Coming, The Russians Are Coming*, реж. Н. Джуисон)¹. Однако ин-

¹ Фильм Н. Джуисона, безусловно, заслуживает особого внимания в контексте исследуемой в монографии проблемы. Примечательно, что режиссер задумывал его как совместный американско-советский проект, но в итоге он был снят без участия советских кинематографистов [Shaw, 2010: 238–240] (среди других нереализованных проектов совместного производства, появившихся после подписания соглашения Лэйси-Зарубина, – экранизация романа М. Уилсона «Встреча на далеком меридиане», который в итоге был выпущен без участия американцев лишь в 1976 г. на киностудии «Беларусьфильм» (реж. С. Тарасов) [Seifert, 2014]). По сюжету советская подлодка «Спрут» случайно подошла к острову у северо-восточного побережья США настолько близко, что села на мель. Часть экипажа отправилась на американскую территорию, чтобы найти буксир и снять подлодку с мели до того, как ее заметят американские военные. После многочисленных приключений, когда дело едва не дошло до вооруженного столкновения между моряками и жителями острова, все заканчивается благополучно, между ними устанавливаются теплые отношения, и «Спрут» уходит в море. Фильм не ставит знак равенства между СССР и США; однако он демонстрирует, что русские – тоже люди. Дру-

интересны те кинокартины исследуемого в нашей монографии периода, в которых создавались предпосылки для нового взгляда на соперника. Так, в 1950-х гг. в США появляются кинокартины, в которых убедительно показана смертельная опасность балансирования на грани атомной войны и абсурдность позиции «лучше мертвый, чем “красный”» («День, когда остановилась Земля» и «На берегу» – *On the Beach*, реж. С. Крамер, 1959) (рис. 72), начинается все громче звучать критика маккартистских настроений («Центр бури», «Маньчжурский кандидат»), спецслужб, а также войны как таковой («Военная охота»).

Среди антивоенных фильмов одним из самых заметных стала вышедшая в 1963 г. картина «Победители», которая рассказывает о судьбах военнослужащих США, сражавшихся на европейском театре Второй мировой войны. В одной из первых сцен Теодор Трауэр прикрепляет на стену в казарме рядом с фотографиями руководителей Соединенных Штатов и Великобритании фото советской девушки в военной форме и говорит, что хотел бы познакомиться с русскими (рис. 73). Его знакомство с советскими союзниками состоялось уже в Берлине. Фильм заканчивается эпизодом, когда Трауэр возвращается ночью от своей немецкой подружки (которую он подозревает в неверности) и затевает ссору с пьяным советским сержантом, беззаботно напевающим «Калинку-малинку», раздраженно спрашивая того: «Ну что, нашел кого сегодня изнасиловать?» Сержант не понимает ан-

гие, но люди, с которыми можно и нужно договариваться об условиях мирного существования; у них те же базовые ценности, что и у граждан США: они хотят жить, поэтому стремятся не допустить развязывания ядерной войны, в которой не будет победителей, они способны любить, они заботятся о детях и т.д. Они перестали быть врагами, которые несут смертельную опасность «своим» и которых необходимо нейтрализовать; за ними признается право на законные интересы. Т. Шоу высказал мысль о том, что возвращение человечности советским персонажам в этом фильме осуществляется за счет их декоммунизации [Shaw, 2010: 244]. Позволим себе с этим не согласиться. Разумеется, в фильме нет, да и не могло быть реабилитации коммунистических идей. Однако нет и обличения советского строя; соперничество коммунизма и капитализма выносятся за скобки взаимодействия представителей двух народов. Советские моряки остаются верными присяге, и «Спрут» возвращается на боевое дежурство [см. подробный анализ фильма в: Shaw, 2010; Рябов, 2021a]. В США основное послание фильма было воспринято именно в таком ключе; в опубликованной в 1966 г. в «Нью-Йорк Таймс» рецензии отмечалось, что фильм вскрывает «фундаментальный факт, что, в конце концов, русские и американцы — люди, и потому их базовые качества одинаковы» [цит. по: Starck, 2016: 176].



Рис. 72. Кадр из фильма «На берегу»



Рис. 73, 74. Кадры из фильма «Победители»

глийского (как и американец – русского), однако реагирует на враждебный тон вопроса и в ответ говорит: «Почему вы, американцы, думаете, что вы хозяева мира?!» Словесная перепалка перерастает в драку, в ходе которой оба достают ножи и убивают друг друга. Их мертвые тела сняты так, что образуют букву V – «победители» (рис. 74). Абсурдность ситуации очевидна: будучи союзниками, эти два сержанта прошли через испытания страшной войны, победили общего врага – для того, чтобы потом убить друг друга в Берлине. Фильм является одним из наиболее значимых для делегитимации холодной войны, показывая бессмысленность и опасность американо-советского соперничества. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на то, что американские военные изображены хотя и без лакировки, но как живые люди, с которыми зритель этой картины мог бы себя идентифицировать; о советских же военных он может заключить лишь то, что они убийцы, насильники, пьяницы и мародеры. Между тем в голливудских фильмах этого времени даже солдаты вермахта показывались как живые люди (например, в экранизации романа Э. Ремарка «Время любить и время умирать» – *A time to love and a time to die*, реж. Д. Сирк, 1958); советским солдатам в этом создатели «Победителей» отказывают, рисуя откровенную карикатуру.

Отдельного упоминания заслуживает фильм «Романов и Джульетта», в котором эта асимметрия преодолевается: антисоветским его, пожалуй, можно считать не в большей степени, чем антиамериканским. Да, в этой комедии при создании образов персонала советского посольства в вымышленной стране Конкордии используется весь набор негативных стереотипов; однако их коллеги из посольства США изображены не менее сатирически [Strada, Troper, 1997: 91]. По сюжету Игорь Романов, сын советского посла, влюбляется в Джульетту Моулсворт, дочь американского посла. Их брак, заключенный вопреки всем препятствиям, способствует тому, что их родители, своеобразные Монтекки и Капулетти дипломатического корпуса в Конкордии, перестают видеть друг в друге врага. Игорь показан как обычный влюбленный молодой человек, которому симпатизируют и американская девушка, и создатели фильма; при этом, что принципиально, он носит форму советского офицера, не критикует коммунистическую идеологию или власти СССР и не стремится перебраться в США (рис. 75). Характерно, что его роль играет Дж. Гэвин, которого чуть раньше зрители увидели в образе Юлия Цезаря в «Спартаке». П. Устинов, другой актер из этого фильма С. Кубрика, выступил не только режиссером «Романова и Джульетты», но и исполнителем роли главы Конкордии, которого перспектива стать союзни-

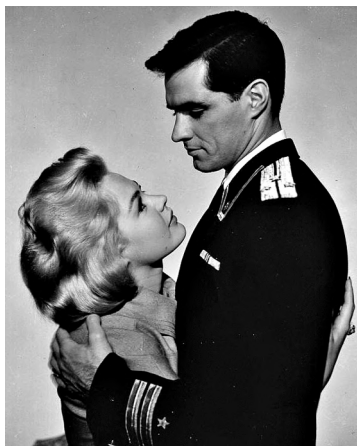


Рис. 75. Кадр из фильма «Романов и Джульета»

ком США прельщает ничуть не больше, чем планы СССР включить его страну в число своих «друзей»¹.

Изменения в репрезентациях «врага номер один» происходят и в советском кино. Для кинематографа оттепели характерно появление таких тем, как критика шпиономании («Друзья-товарищи») или произвола представителей правоохранительных органов. Исторический оптимизм эпохи оттепели отразился в надеждах на мир без ядерной катастрофы — как утверждает в «Русском сувенире», это отвечает интересам и советского, и американского народов².

¹ Необходимо отметить и образ майора Зурова из «Путешествия». Фильм, посвященный событиям в Венгрии 1956 г., разумеется, носит антисоветский характер. Однако Ю. Бриннер сумел создать сложный образ советского персонажа, аналогов которому в американском кино того времени не было. При всех чужеродных для американской киноаудитории, нередко зловещих, иногда карикатурных чертах, Зуров — умный, смелый, честный, преданный своей стране офицер, человек, способный на благородство по отношению к женщине, которую он безответно полюбил (рис. 76).

² Показательно, что в последнем выпуске за 1959 г. «Крокодил» публикует карикатуру, которая свидетельствует о надеждах на то, что холодная война близится к завершению. На ней изображены советский и американский мужчины, которые показывают на ведро со льдом, где лежит бутылка новогоднего шампанского, со словами: «Пусть между нами сохранится только этот лед!» [Ефимов, 1959].



Рис. 76. Кадр из фильма «Путешествие»

Эти надежды хорошо заметны в фильме «Сорок девять дней» (реж. Г. Габай, 1962), посвященном истории, которая произошла на Тихоокеанском флоте СССР в 1960 г. Четверо моряков были унесены на барже «Т-36» в океан; семь недель они мужественно боролись со стихией, пока не были обнаружены и спасены экипажем авианосца ВМФ США. Идеологический посыл фильма выражен в следующей сцене: когда, восхищаясь отважной четверкой, американский моряк говорит: «Русские — сильные», то в ответ от одного из героев слышит: «Не в этом дело. Просто мы все время были вместе. Один я бы не выжил. А все за одного — то и каждый сильнее». Американец с воодушевлением признает правоту советского коллективизма, и, глядя на обнимающихся моряков СССР и США, судовой врач авианосца замечает: «Кажется, на планете потеплело. Хорошо, когда солдаты не стреляют, а помогают друг другу. Хорошо, когда люди вспоминают, что они люди» (рис. 77). Любопытно, что в первом варианте литературного сценария, написанного в 1960 г. Г. Баклановым, Ю. Бондаревым и В. Тендряковым, слова «Хорошо, когда солдаты не стреляют, а помогают друг другу» произносит диктор, выражая авторскую позицию [РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 1143]. В режиссерском сценарии Г. Габая, датированном 1961 г., диктор к тому же говорит: «Мы верим, что это только начало. Мы люди единой планеты Земля. Нас меньше на Земле, чем над нами планет в небе. И мы сильны, пока мы вместе, пока мы живем, взявшись за руки» [РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 1144].

Регуманизация «чужих» и перемещение символической границы, в результате которого важнейшим становится то, что объединяет



Рис. 77. Кадр из фильма «Сорок девять дней»

представителей СССР и США — их принадлежность к человеческому роду, — отличают и фильм «Подводная лодка» (реж. П. Вышинский, 1961; рабочие названия — «Сто восемь минут над миром», «В глубинах океана», «Джордж Вашингтон» [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 381; Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 377]). В картине рассказывается об одном дне экипажа подводной лодки ВМС США — 12 апреля 1961 г. Услышав сообщение о полете первого человека в космос, многие американские моряки испытывают чувства радости и гордости за человечество; не столь уж и важно, что он не американец, а русский, Гагарин, главное, что он человек. Парадигма «двух Америк» нашла отражение и в этом фильме, однако зритель видит лишь одного отрицательного персонажа — старшего помощника капитана. Более того, с наибольшей симпатией авторы фильма показали не «простых американцев», а капитана; хотя, казалось бы, командир подводной лодки с ядерным оружием на борту должен быть воплощением американской военщины. Между тем он не только уважительно отзывается о советских моряках, но и стремится спасти получившего смертельную дозу радиации техника Темпла даже ценой нарушения служебных инструкций и с риском для собственной карьеры. Очеловечены и образы других членов экипажа,

которые проявляют заботу друг о друге; ничего похожего на «закон джунглей» в фильме нет. Наконец, нет и других социальных пороков, характерных для кинообразов «врага номер один». Отметим, что один из членов экипажа – афроамериканец, однако ни о какой расовой дискриминации речи в «Подводной лодке» не идет. Главное зло – это скорее милитаристский психоз, который может привести мир к ядерной катастрофе.

В этот период выходят на экраны и другие картины, в которых с симпатией изображены американцы, не являющиеся горячими сторонниками СССР или борцами за мир; в их числе – «Мир входящему» (реж. А. Алов, В. Наумов, 1961), «Вашингтонская история» (реж. И. Анненский, 1962). Последний фильм разоблачает маккартизм и лицемерие американской демократии, пополняя галерею образов «плохих американцев», и этим не отличается от многих других, о которых шла речь в нашем исследовании. Однако образ главной героини Фэйс Вэнс, которая и становится мишенью «охоты на ведьм», является весьма необычным, не похожим на образы «хороших американок» из других фильмов. Вэнс обычная американка из достаточно состоятельной буржуазной семьи; на протяжении многих лет она работает в Государственном департаменте, не сомневаясь, что это весьма достойная организация (что у советской аудитории симпатий вызывать не могло). Ее связь с левой идеологией ограничивается тем, что когда-то, еще во время гражданской войны в Испании, она помогала собирать средства для борьбы с франкистами. Наконец, Вэнс гордится тем, что является американкой и испытывает смесь недоумения и ужаса от того, что ее стали считать коммунисткой; подобная мысль ей просто не могла прийти в голову – так она от этого далека. Конечно, пропагандистская цель фильма, представляющего собой экранизацию романа американского писателя Дж. Дайса, ясна – показать, что реакция в США разгулялась настолько, что даже обычные американцы становятся ее жертвами. Но в том-то и дело, что эти обычные американцы, далекие от политики, даже классово чуждые, оказываются людьми, во многом похожими на советских; жизнь Вэнс понятна и советским женщинам: забота о маленькой дочке, ревнивый муж-пьяница, злая свекровь, новая любовь. Т. Конюхова, исполнительница роли Вэнс, сумела создать весьма симпатичное лицо «врага номер один», лишненное какого-либо окарикатуривания или пропагандистского пафоса (рис. 78)¹.

¹ Примером регуманизации «врага номер один» в советской культуре можно назвать и роман Е. Пермяка «Сказка о сером волке», вышедший, как было отмечено,



Рис. 78. Кадр из фильма «Вашингтонская история»

Однако в целом и советская, и американская кинематографии не торопились менять образ «чужих»; абсолютное превосходство одной системы и обреченность другой под сомнение не ставились. Большинство оттепельных фильмов с американскими персонажами («Генерал и маргаритки», «Ночь без милосердия», «Юнга со шхуны “Колумб”», «Монета», «Деловые люди», «Миллионер», «Заокеанский репортер», «Мистер Твистер», «Акционеры», «Черная чайка») в большей или меньшей степе-

в 1960 г. Один из его центральных персонажей — американский писатель Джон Тейнер, который сопровождает Трофима Бахрушина в его поездке в СССР. Тейнер не антисоветчик, но и просоветским его назвать сложно. Он не похож на «хороших американцев» советского кинематографа «большого стиля» и чужд всякого пафоса в плане борьбы за мир. Он живет в соответствии с правилами, принятыми в американском обществе, и не критикует ценности американского образа жизни. По сути, он также вынужден вести себя по-волчьи, «становиться на четыре конечности и показывать зубы». Тейнер поясняет: «Я не могу себя вести иначе, чем общество, в котором я функционирую. И я функционирую по законам, которые, может быть, я и не разделяю». И, очевидно, такие объяснения принимаются автором книги. У жителей советского колхоза Тейнер завоевал уважение и симпатию. В 1962 г. на «Ленфильме» была осуществлена экранизация повести Пермяка — фильм «Серый волк». В нем, однако, после многочисленных редактирований сценария [ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-257. Оп. 18. Ед. хр. 372–375] Тейнер превратился во второстепенного и достаточно одномерного персонажа, а сам фильм сфокусировался скорее на успехах колхозной жизни.

ни проникнуты духом советского антиамериканизма¹. Не происходит заметных изменений и в американском кинематографе при репрезентациях СССР².

Говоря о дальнейших перспективах сравнительного анализа образов врага в СССР и в США, отметим необходимость установить, в какой степени наши выводы, сделанные на основании изучения кинообразов, справедливы для всей культуры исследуемого периода. Для этого следует провести компаративное исследование других фронтов культурной холодной войны, привлекая материалы карикатур, комиксов, плакатов, фотографий, идеологических трактатов, школьных учебников, популярной музыки, телевидения, театральных постановок и т.д.

Кроме того, представляет интерес восприятие кинообразов холодной войны современной российской и американской аудиторией – тем более в условиях нынешнего кризиса в отношениях между Россией и Западом. Уже проведенные нами социологические исследования позволили получить некоторые результаты, помогающие выявить взгляд сегодняшних зрителей на кинообразы холодной войны. В частности, изучение восприятия образов американской военной маскулинности, созданных в кинематографе СССР и США, выявило высокую степень идентификации российских информантов с советским прошлым, еще более усиливающуюся после просмотра фрагментов фильмов, когда эти образы начинают интерпретироваться через призму противопоставления «своих» и «чужих», в том числе и в сегодняшнем противостоянии. Представления информантов достаточно гомогенны и различаются в основном в зависимости от возраста и политических предпочтений. Ценности США и СССР маркируются как противоположные и уверенно распознаются.

¹ Таким образом, можно согласиться с оценкой, данной Я. Хашамовой: даже в фильмах оттепели антиамериканская пропаганда отражает тенденции эстетики сталинизма [Hashamova, 2007: 27]; схожую оценку советских кинообразов американцев и представителей других стран Запада см. [Graffy, 2008].

² Более того, и вышедший в 1964 г. фильм С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав», примечательный тем, что впервые высмеивал американских «ястребов», использовал те же клише в изображении СССР и его граждан. В частности, привлекались отмеченные приемы дегуманизации как в анималистской форме (даже руководитель страны показан как склонный к пьянству и «морально неустойчивый»), так и в механицистской («машина судного дня» становится символом коммунизма как безжалостной, смертельно опасной силы, которая не подчиняется человеку). Не удивительно, что современные российские зрители полагают, что данный фильм наполнен негативными стереотипами холодной войны [Рябова, Панкратова, 2019].

Информанты считают эти кинообразы эффективным средством воздействия на аудиторию и высказывают мнение о том, что их влияние на современную политику, включая российско-американские отношения, является достаточно значимым [Рябова, Панкратова, 2019].

Один из методологических фреймов, который может быть привлечен к анализу современного восприятия исследуемых образов, — это ностальгия по холодной войне, изучаемая сегодня на материале многих стран. Так, показано, что в основе ностальгических настроений в США лежат три мотива: мотив безопасности (биполярная система мироустройства воспринимается как образец стабильности международных отношений); мотив национального согласия (советско-американская конфронтация способствовала внутреннему единству в США, антикоммунистическому консенсусу); мотив морального лидерства США как защитника «свободного мира» (бренд, который, несмотря на многократное возрастание мощи, в однополярном мире Америка утратила) [Nanhimäki, 2014]. В России этот феномен является частью ностальгии по советской эпохе, внутри которой помимо чувства потери социально-экономических благ, связанных с достижениями «реального социализма», и утраты ценностей социальной справедливости, равенства, «дружбы народов», уважения к труду, участия в борьбе за светлое будущее всего человечества есть и «имперское» течение, акцентирующее внимание на таких чертах прошлого, как военная и политическая мощь СССР [Рябов, 2020a]. Ответ на вопрос, в какой степени эта ностальгия по холодной войне создается и поддерживается кинематографом, также может быть одним из направлений исследований той проблемы, которой посвящена наша монография¹.

Актуализация образно-символической системы холодной войны происходит благодаря массовой культуре (например, ремейкам фильмов или появлением персонажей той эпохи в современных видеоиграх и комиксах); не менее значимым фактором является использование ее в политической риторике. Холодная война может быть рассмотрена в качестве политического символа, за который ведется борьба; та или иная трактовка советско-американской конфронтации отвечает интересам одних политических

¹ Можно предположить, что доверие, с которым жители России и США относятся к историям про шпионок-блондинок, про отравления при помощи самых экзотических средств или похищение коварными агентами формулы антиковидной вакцины, а также к тому, что власти объясняют внутренние проблемы исключительно внешним вмешательством, косвенно свидетельствует о том, что кинообразы холодной войны вносят вклад в создание фреймов восприятия сегодняшней политики.

актеров и противоречит интересам других. Кинообразы холодной войны являются ресурсом, который используется для репрезентаций сегодняшних отношений между двумя странами и тем самым оказывает на них влияние. Один из наиболее заметных случаев такой актуализации связан с интерпретацией феномена Д. Трампа сквозь призму кинообразов фильма Дж. Франкенхаймера «Маньчжурский кандидат». За несколько месяцев до выборов президента США в 2016 г. в «Нью-Йорк Таймс» была опубликована статья лауреата Нобелевской премии по экономике П. Кругмана «Дональд Трамп, сибирский кандидат», которая фактически обвиняла политика в том, что тот управляется из-за рубежа [Krugman, 2013]; это сравнение было активно поддержано представителями Демократической партии США и их сторонниками. Такое ассоциирование политика с героями фильма и его сюжетом, помещая восприятие нынешних российско-американских отношений во фрейм наиболее драматических эпизодов холодной войны, способствовало усилению обвинений России во вмешательстве в выборы, снижению легитимности Д. Трампа, а также и представлению самого политика и его сторонников в качестве неких зомби, действующих по указке Кремля [об использовании образов из советского фильма «Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыль, 1970) в символической политике современной России см.: Рябова, 2018; Рябова, Рябов, 2019].

И в завершение о том, почему анализ кинообразов холодной войны сегодня важен не только для науки, но и для национальной безопасности и международной стабильности. Характеризуя врага как социальный конструкт, мы отнюдь не хотим сказать, что наш мир свободен от конкуренции и соперничества и что возникающие в процессе этого угрозы являются фикцией. И во время холодной войны, и сейчас обязанность политиков не только доверять, но и проверять. И недооценка, и переоценка степени угроз национальной безопасности может иметь чрезвычайно негативные последствия, подчеркивает К. Фэтвайс, приводя в качестве примеров двух крайностей случаи Перл-Харбора и начала войны США с Ираком в 2003 г. [Fettweis, 2015: 150]. В этих условиях способность и политического класса, и населения к адекватному восприятию ситуации приобретает особое значение. Образы врага, однако, как отметили Дж. Франк и А. Мельвиль, искажают восприятие мировой политики, действуя как испорченные линзы [Frank, Melville, 1988: 201]. Осознание того, в какой степени недоверие продиктовано реальными противоречиями, а в какой — «кинодемонами прошлого», которых мы исследовали в настоящей книге, поможет сделать мир безопаснее.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Аванская В. А.* История холодной войны как история эмоций: на примере гонки ядерных вооружений // Вестник РГГУ. Сер. Политология. История. Международные отношения. 2019. № 4. С. 10–22.
- Авдеенко А. О.* Над Тиссой (из пограничной хроники). М.: Детгиз, 1954. 224 с.
- Агрессивная идеология и политика американского империализма / Под ред. К. В. Островитянова. М.: Госполитиздат, 1950. 488 с.
- Адамов А. Г.* Дело «пестрых». М.: Молодая гвардия, 1956. 320 с.
- Акопов С., Прошина Е.* «Неоконченное приключение» образа врага: от теории секьюритизации до концепции «далеких местных» // Власть. 2011. № 1. С. 89–92.
- Александров Г. В.* Эскизы к будущему фильму // Искусство кино. 1957. № 8. С. 54–65.
- Александров Г.* Идеология американских империалистов – идеология людоедов // Звериный облик американско-английского империализма: (Сборник статей, документов и материалов в помощь пропагандисту и агитатору погранвойск) / Под ред. Н. Череваня. М.: Полит. упр. пограничных войск МГБ СССР, 1952. С. 123–134.
- Американо-английские империалисты – злейшие враги советского народа: Сб. ст. / под ред. Г. Грабченко. М.: Воен.-мор. изд-во, 1951. 264 с.
- Американские комиксы про коммунистов. 2015. URL: <https://propagandahistory.ru/2204/Amerikanskiy-komiksy-pro-kommunistov> (дата обращения: 1.05.2020).
- Апатов С. И.* США: современная внешнеполитическая мысль: анализ концепций американской политологии 1980-х гг. Одесса: Логос, 1992. 235 с.
- Арбатов Г. А.* Идеологическая борьба в современных международных отношениях. Доктрина, методы и организация внешнеполитической пропаганды империализма. М.: Политиздат, 1970. 349 с.
- Арбатов Г. А.* Общественная наука и политика // США–ЭПИ. 1998. № 4. С. 7–11.
- Арбатов Г. А.* Ястребы и голуби холодной войны. М.: Эксмо, 2009. 210 с.
- Ачкасов В. А.* Политика идентичности в современном мире // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. 2013. № 4. С. 71–77.
- Багдасарян В. Э.* Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 37–41.
- Багреев Е. Я.* Американские хищники: О настоящем и прошлом американского империализма. Свердловск: Свердловск: обл. гос. изд-во, 1951. 31 с.
- Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 379 с.
- Барабан Е. В.* «Родина-мать» в советском кино 1941–1945 годов // Границы: альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ / Под ред. О. В. Рябова. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2008. Вып. 2: Визуализация нации. С. 37–70.
- Баранов Н. А.* Легитимность власти: политический опыт России // Социально-гуманитарные знания. 2008. № 1. С. 18–29.

- Баркова Е. Д.* История отношений Голливуда и Белого дома: вечный конфликт интересов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 6. 2005. Вып. 3. С. 149–154.
- Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вст. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
- Баталов Э. А., Журавлева В. Ю., Хозинская К. В.* «Рычащий медведь» на «Диком Востоке». Образы современной России в работах американских авторов: 1992–2007. М.: РОССПЭН, 2009. 384 с.
- Баталов Э. Я.* Человек, мир, политика. М.: Научно-образовательный форум по международным отношениям, 2008. 330 с.
- Батюк В. И.* Холодная война между США и СССР (1945–1991). М.: Весь Мир, 2018. 332 с.
- Белов С. И.* Легитимация покупки Аляски США в американском историческом кинематографе периода «холодной войны» // Вопросы истории. 2020. № 2. С. 208–214.
- Белов С. И., Жидченко А. В.* Формирование образа американского врага через обращение к теме рабства в США в советском кинематографе «холодной войны» // Вопросы истории. 2020. № 7. С. 110–120.
- Блуждающий-Маскин К.* Это и есть специфика? // Крокодил. 1960. № 21. С. 7.
- Бодрунова С. С.* Медиакратия: современные подходы к определению термина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2012. № 3. С. 203–215.
- Большаков И. Г.* Разгромить буржуазный космополитизм в искусстве // Правда. 1949. 3 марта.
- Бородин Г.* Анимация подневольная. Предисловие. Глава 1. Про медведей и вождей // Кинограф. 2005. № 16. С. 54–153.
- Бородин Г.* «Скорая помощь». Судьба мультфильма Медведкина // Киноведческие записки. 2006. № 49. С. 83.
- Бровченко А.* Дети грудящихся в США // Семья и школа. 1954. № 4. С. 30.
- Бурдые П.* Начала. М.: Socio-Logos, 1994. 288 с.
- Бурдые П.* О символической власти // Бурдые П. Социология социального пространства. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. С. 87–96.
- Бушкин А. И.* Трюки и мультипликация / Под ред. и с предисл. Л. Кулешова. М.: б. и., 1926. 32 с.
- Буханов М. С.* Американские империалисты – злейшие враги советского народа. Вологда: Вологод. обл. изд-во, 1952. 63 с.
- Вайс Д.* Животные в советской пропаганде: вербальные и графические стереотипы (часть 2) // Политическая лингвистика. 2009. № 1. С. 39–46.
- Вано И.* Искусство мультипликации // Искусство кино. 1947. № 6. С. 21–25.
- Васильев В.* Звериный облик разбойничьего американского империализма // Американо-английские империалисты – злейшие враги советского народа: Сб. ст. / под ред. Г. Грабченко. М.: Воен.-мор. изд-во, 1951.
- Васильев Н.* Америка с черного входа. М.: Молодая гвардия, 1955. 398 с.
- Васильев О. С.* Их мораль. М.: Госполитиздат, 1959. 66 с.

- Васютин Ю. С., Панова Е. С.* Историческая память: институционализация в общественном сознании и в государственной политике // Среднерусский вестник общественных наук. 2016. Т. 11. № 3. С. 104–112.
- Вашик К.* Метаморфозы зла: немецко-русские образы врага в плакатной пропаганде 30–50-х годов // Образ врага / Под ред. Л. Гудкова. М.: ОГИ, 2005. С. 191–229.
- Викторов В.* Олдридж или не Олдридж? // Искусство кино. 1959. № 10. С. 15–16.
- Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. М.: МФД, 1999. 868 с.
- Волков А.* Мультипликационный фильм. М.: Знание, 1974. 39 с.
- Волков Е. В.* Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага». Автореф. дисс. ... докт. ист. наук. Челябинск, 2009. 40 с.
- Володина Н. А.* Становление и развитие советской системы политического контроля в 1917–1953 гг. (На примере Среднего Поволжья). Автореф. дисс. ... докт. ист. наук. М., 2010. 51 с.
- Гаджиев К. С.* Эволюция основных течений американской буржуазной идеологии. М.: Наука, 1982. 333 с.
- Гаевский И. А.* Мафия, ЦРУ, Уотергейт. М.: Политиздат, 1983. 288 с.
- Ганф Ю.* «Посмотрите, наш Гарри – вылитый отец!» // Крокодил. 1958. № 35. С. 10.
- Герасимов С. А.* Двенадцать дней в Америке // Литературная газета. 1949. № 37. С. 4.
- Гигаури Д. И.* Политика памяти в практике социального конструирования политической идентичности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 10. Ч. 1. С. 59–64.
- Городинский В.* Музыка духовной нищеты. Л.: Музгиз, 1950. 136 с.
- Горяева Т. М.* Политическая цензура в СССР. 1917–1991. М.: РОССПЭН, 2009. 407 с.
- Гражиль В. С.* Расовая политика и стерилизация в США // Работница. 1949. № 9. С. 11.
- Грачев В.* Черты современности в киноискусстве // Искусство кино. 1950. № 1. С. 29–32.
- Грегори Л. Ф.* Американская католическая пресса: от изоляционизма к воинствующему антикоммунизму // Российский журнал истории Церкви. 2021. № 2 (4). С. 5–25.
- Грибанов Б. Т.* Банда Тито – орудие американско-английских поджигателей войны. М.: Госполитиздат, 1951. 152 с.
- Гудков Л.* Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром // Образ врага / Сост. Л. Гудков. М.: ОГИ, 2005. С. 7–79.
- Гулыга А. В.* Американские империалисты – злейшие враги советского народа. М.: Воен. изд-во, 1951. 52 с.
- Гусева З.* Вопросы семьи, любви и нравственности и художественная литература. Пенза: Пенз. обл. изд-во, 1952. 155 с.
- Гюнтер Х.* Поющая Родина: Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 46–61.

- Давыдова О. С.* Иллюзорная идеология: как неигровое кино США превратилось в орудие Холодной войны // *Terra Aestheticae*. 2019. № 3. С. 82–105.
- Делез Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
- Дементьев И. П.* Теория «американской исключительности» в исторической мысли США // *Вопросы истории*. 1986. № 2. С. 81–102.
- Джулай Л. Н.* Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. 240 с.
- Добренко Е.* Поздний сталинизм: эстетика политики. М.: Новое литературное обозрение, 2020. Т. 1. 712 с.
- Добренко Е. А.* Американцы в советских фильмах времен холодной войны // *Америка: литературные и культурные отображения* / Под ред. О. Ю. Анцыферовой. Иваново: ИВГУ, 2012. С. 445–468.
- Додонов Б. И.* Эмоция как ценность. М.: Политиздат, 1977. 272 с.
- Докладная записка агитпропа ЦК М. А. Суслову о рукописи книги И. Г. Эренбурга «Ночь Америки» // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 497–498.*
- Докладная записка агитпропа ЦК М. А. Суслову об обсуждении на секретариате ССП СССР пьесы Н. Ф. Погодина «Миссурийский вальс» // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 473–475.*
- Долгова Е.А.* Научная повседневность профессора Лосева: шпиономания в советском послевоенном игровом кинематографе // *Вестник Тверского государственного университета. Серия «История»*. 2020. № 4. С. 85–92.
- Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда. Метод социологии. М.: Наука, 1991. 575 с.
- Дюркгейм Э., Мосс М.* О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений // *Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии*. М.: Восточная литература, 1996. С. 6–73.
- Дюков А. Р.* Историческая политика или политическая память // *Международная жизнь*. 2010. № 1. С. 133–138.
- Ермаков В. Д. И.* Сталин и репрессии против командных кадров армии и флота в 1945–1953 гг. // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2016. № 2(27). С. 45–48.
- Ермашев И.* Русский и американский вопрос // *Советское искусство*. 1946. № 51. С. 3.
- Есаков В. Д.* Сталинские суды чести: масштаб и последствия // *Труды Института российской истории*. Вып. 7 / Отв. ред. А. Н. Сахаров. М.: Наука, 2008. С. 252–272.
- Ефимов Б.* Пусть между нами сохранится только этот лед! // *Крокодил*. 1959. № 36. С. 3.
- Ефремова В. Н.* Государственные праздники как инструменты символической политики в современной России. Дисс. ... канд. полит. наук. М., 2014. 205 с.
- Жданов А. А.* Стенограмма выступления А. А. Жданова на совещании ЦК КПСС по вопросам кино, 26 апр. 1946 г. // *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы* / Под ред. К. Андерсона, Л. В. Максименкова и др. М.: РОССПЭН, 2005а. С. 727.

- Жданов А. А.* Стенограмма выступления на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» 9 августа 1946 г. // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: документы. М.: РОССПЭН, 2005б. С. 725.
- Жемчугова О. А.* Эволюция героев массового кино США и СССР/ России // Человек и культура. 2016. № 5. С. 83–92.
- Жук С. И.* Заметки о современной американской историографии // Вопросы истории. 1995. № 5. С. 162–166.
- Жуков Е.* Новая пьеса К. Симонова «Русский вопрос» // Культура и жизнь. 1947. № 2. С. 4.
- Журавлева В. И.* Общее прошлое русских и американцев. М.: РГГУ, 2021. 618 с.
- Журавлева В. И.* Понимание России в США: образы и мифы. 1881–1914. М.: РГГУ, 2012. 1136 с.
- Журавлева В. И.* Американская кукуруза в России: урок народной дипломатии и капитализма // Вестник РГГУ. Сер.: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. 2013. № 21. С. 121–146.
- Зайнс Дж.* Разрушая чары Диснея // Детские чтения. 2013. Т. 4. № 2. С. 38–62.
- Замятин Д. Н.* Власть пространства и пространство власти: географические образы в политике и международных отношениях. М.: РОССПЭН, 2004. 352 с.
- Замятина Н. Ю.* Когнитивная география (Материалы к словарю гуманитарной географии) // Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительский альманах / Сост., отв. ред. Д. Н. Замятин. Вып. 2. М.: Институт Наследия, 2005. С. 339–340.
- Записка Г.Ф. Александрова А.А. Жданову об обосновании академиком П.Л. Капицей общечеловеческого характера научных открытий // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 130–132.*
- Заславский Д.* Пьеса о двух Америках // Культура и жизнь. 1947. № 9. С. 3.
- Зеленский А.* Суд чести: киноафиша. 1949. М.: Типо-литография «Рекламфильм», 1949. URL: <https://www.litfund.ru/auction/8/137/> (дата обращения 20.10.2021).
- Зиммель Г.* Человек как враг // Социологический журнал. 1994. № 2. С. 114–119.
- Зоркая Н. М.* История отечественного кино. XX в. М.: Белый город, 2014. 512 с.
- Зубкова Е.* Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953. М.: РОССПЭН, 1999. 229 с.
- Зубок Л. И.* Очерки истории США (1870–1918). М.: Политиздат, 1956. 590 с.
- Иванян Э. А.* Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007. 432 с.
- Иванян Э. А.* От Джорджа Вашингтона до Джорджа Буша: Белый дом и пресса. М.: Политиздат, 1991. 368 с.
- Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы. М.: РОСППЭН, 1998. 552 с.*
- Измозик В. С.* Глаза и уши режима. (Государственный политический контроль за населением Советской России в 1918–1928 гг.). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета экономики и финансов, 1995. 164 с.
- История США. В 4 т. М.: Наука, 1987. Т. 4. 1945–1980. 744 с.*

- Ишменев Е. В.* Опыт изучения концепта «символической политики»: основные традиции и перспективы // Социум и власть. 2011. № 2. С. 37–41.
- Кавелти Дж.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
- Казюциц М.* Художественно-выразительные возможности анимации в контексте неигрового кино США 1940-х годов // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 4 (41). URL: <https://culturalresearch.ru/ru/subscribe> (дата обращения 10.10.2020)
- Калатозов М.* Лицо Голливуда. М.: Госкиноиздат, 1949. 128 с.
- Калатозов М.* Правда советского киноискусства в борьбе за мир // Искусство кино. 1952. № 1. С. 98–102.
- Капицын В. М.* Семиотические ресурсы и политическая культура // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2014. № 1 (1). С. 33–45.
- Каплан В. И.* (В. Лан), Загадочный конец ИМХ и МП // Мировая экономика и международные отношения. 1992. № 7. С. 139–147.
- Капралов Г. А.* Западный кинематограф: супермены и люди. М.: Знание, 1987. 54 с.
- Капралов Г. А.* Человек и миф. Эволюция героя западного кино. М.: Искусство, 1984. 397 с.
- Каранович А.* Григорий Ломидзе. Режиссер кукольных мультфильмов // Искусство кино. 1962. № 3. С. 142–143.
- Киреева И. В. М.* Горький в документах ЦК ВКП (б), посвященных антиамериканской пропаганде конца 40-х — начала 50-х гг. XX века (по материалам архива А. Н. Яковлева) // Вестник ННГУ им. Н. И. Лобачевского. Сер. Филология. 2013. № 6 (1). С. 383–389.
- Клещенко Л. Л.* Куба в советском и американском кинематографе холодной войны. Сравнительный анализ // Латинская Америка. 2021. № 8. С. 92–101.
- Кобб Р., Элдер Ч.* Использование символов в политике // Политическая лингвистика. 2009. № 3. С. 131–145.
- Когда Луна вместе с Солнцем / Под ред. А. Романенко. М.: Континент-Пресс, 2002. 400 с.
- Козырев Г. И.* «Жертва» в социально-политическом конфликте. М.: Экслибрис-пресс, 2008. 161 с.
- Козырев Г. И.* Образ внешнего врага как фактор легитимации политического режима в современной России // Социол. исследования. 2018. № 1. С. 52–58.
- Кокарев И. Е.* Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М.: Российский фонд культуры, 2001. 488 с.
- Кокорева И. В.* Защита справедливости // Искусство кино. 1950. № 2. С. 29–32.
- Колесникова А. Г.* «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода Холодной войны. М.: РГГУ, 2015. 231 с.
- Колесникова А. Г.* Игровой кинематограф середины 1950-х — середины 1980-х гг. инструмент советской пропаганды: формирование и актуализация образа врага // Былые годы. 2011. № 1. С. 68–76.
- Колесникова А. Г.* Образ врага периода Холодной войны в детективно-приключенческих фильмах 1950–1980-х гг.: зрительская аудитория и проблема исторической

- памяти // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2009. № 3. С. 144–153.
- Колесникова А. Г.* Формирование и эволюция образа врага периода «холодной войны» в советском кинематографе (середина 1950-х – середина 1980-х гг.). Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2010. 235 с.
- Комм Д. Е.* Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.
- Коньшев В. Н.* Современная американская политическая мысль: историография неореализма. СПб.: СПбГУ, 2006. 150 с.
- Корецкая К.* Педагогика ненависти // Дошкольное воспитание. 1963. № 6. С. 66–68.
- Костырченко Г. В.* Сталин против «космополитов». Власть и еврейская интеллигенция в СССР. М.: РОССПЭН, 2010. 415 с.
- Кракауэр Э.* От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 320 с.
- Краснова Г. В.* Рождение нации. История США в фильмах М.: Канон-плюс, 2019. 255 с.
- Крашенинникова В. Ю.* Россия – Америка: холодная война культур: как американские ценности преломляют видение России. М.: Европа, 2007. 388 с.
- Крейдли Г. Е.* Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М.: НЛО, 2002. 592 с.
- Кремлев Г.* Побеждает советский патриотизм // Искусство кино. 1949. № 2. С. 3–7.
- Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. М.: РОССПЭН, 2005. 1117 с.
- Крючков Н.* Юлу Бриннеру, пожирателю стаканов. Открытое письмо киноактеру Юлу Бриннеру. США, штат Калифорния, Голливуд // Крокодил. 1959. № 14. С. 10.
- Кубышкин А. И., Цветков И. А.* Университетские учебники по истории США как индикаторы состояния российской американистики // Россия и США на страницах учебников: опыт взаимных репрезентаций / Под ред. В. И. Журавлевой, И. И. Куриллы. Волгоград: ВолГУ, 2009. С. 181–206.
- Кузнецова А. В., Федунина О. В.* Советский шпионский роман периода «оттепели»: к проблеме жанрового инварианта // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 35–51.
- Кунина А. Е.* США: Методологические проблемы историографии: (Практика исслед.) М.: Наука, 1988. 212 с.
- Курилла И. И.* Закрытые друзья. История мнений, фантазий, контактов, взаим(не) понимания России и США. М.: НЛО, 2018. 418 с.
- Лавренев Б.* Голос Америки. М.: Искусство, 1950. 128 с.
- Лабунская В. А.* Образ врага в межличностном общении // Социальная психология и общество. 2013. № 3. С. 52–64.
- Лакофф Дж.* Метафора и война: Система метафор для оправдания войны в Заливе // Современная политическая лингвистика / Под ред. Э. В. Будаева, А. П. Чудинова. Екатеринбург: УрГПУ, 2006. С. 59–71.
- Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Под ред. А. Н. Баранова. М.: ЛКИ, 2008. 256 с.
- Лан В. И.* США в военные и послевоенные годы. М.: Наука, 1978. 686 с.

- Лассвелл Г.* Стратегия советской пропаганды // Политическая лингвистика. 2009. № 1. С. 179–184.
- Левин Я. А., Буранок С. О.* Книга «Мастера Обмана» (1958) Дж. Эдгара Гувера как идеологическая основа концепции «Красной угрозы» и антикоммунизма в США // Научный диалог. 2019. № 11. С. 379–387.
- Левин Я. А., Буранок С. О.* Формирование концепции «Красной угрозы» в США в первой половине XX века // Научный диалог. 2020. № 5. С. 424–434.
- Ледяев В. Г., Ледяева О. М.* Легитимность и сила // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 11–18.
- Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
- Лотман Ю. М.* Семиотика культуры в тартуско-московской семиотической школе. Предварительные замечания // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002. С. 5–20.
- Лукьянов Ф.* Забыть холодную войну. 2018. URL: <https://rg.ru/2018/09/04/fedor-lukianov-metody-solidnoj-holodnoj-voiny-ne-rabotaiut.html> (дата обращения 10.10.2021).
- Лукьянов Ф.* Холодная война против всех. 2017. URL: <http://mirperemen.net/2017/07/holodnaya-voyna-protiv-vsex/> (дата обращения 10.10.2021).
- Лютов А. А.* Основные этапы государственного регулирования трудовых отношений в США: от Т. Рузвельта до У. Клинтона // Метаморфозы истории. 2003. № 3. С. 117–132.
- Малинова О. Ю.* Конструирование макрополитической идентичности в постсоветской России: символическая политика в трансформирующейся публичной сфере // Политэкс. 2010. № 1. С. 5–28.
- Малинова О. Ю.* Конструирование смыслов: исследование символической политики в современной России. М: ИНИОН РАН, 2013. 421 с.
- Малинова О. Ю.* Консерваторы и «инфраструктура» коллективной памяти: проблема репертуара политически пригодного прошлого // Тетради по консерватизму. 2014. № 3. С. 140–156.
- Малинова О. Ю.* Политика идентичности как борьба за смыслы: проблемы концептуализации // Символическая политика: Сб. науч. тр. / Под ред. О. Ю. Малиновой. М.: ИНИОН РАН, 2017. Вып. 5: Политика идентичности. С. 7–20.
- Малинова О. Ю.* Социальное воображение пространства как символическая политика // Символическая политика: Сб. науч. тр. / Под ред. О. Ю. Малиновой. М., 2016. Вып. 4: Социальное конструирование пространства. С. 7–14.
- Малинова О. Ю., Миллер А. И.* Введение. Символическая политика и политика памяти // Символические аспекты политики памяти в современной России и Восточной Европе / Под редакцией В. В. Лапина и А. И. Миллера. Санкт-Петербург, 2021. С. 7–37.
- Маевский В.* Демократия в натуральном виде // Крокодил. 1949. № 16. С. 10.
- Мальков В. Л.* «Манхэттенский проект»: Разведка и дипломатия. М.: Наука, 1995. 269 с.

- Малькова Л. Ю.* Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2001. 188 с.
- Малынтович К.* Как боролись с «космополитами» на «Союзмультфильме» (рассказ-воспоминание) // Киноведческие записки. 2001. № 52. URL: <http://kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/822/> (дата обращения 10.10.2021).
- Манохин Д. К.* Специфика философии киноязыка // Современный дискурс-анализ. 2017. Вып. 2 (17). С. 52–56.
- Манькин А. С.* Новая и новейшая история стран Европы и Америки. М.: Эксмо, 2004. 606 с.
- Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. 224 с.
- Марголит Е.* Призрак свободы: страна детей // Искусство кино. 2002. № 8. С. 76–86.
- Марьямов Г. Б.* Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М.: Конференция союзов кинематографистов «Киноцентр», 1992. 127 с.
- Мдивани Г.* Путешествие в Голливуд // Советская культура. 1959. 12 февраля.
- Мельчин А. И.* Разгром американско-японских интервентов на советском Дальнем Востоке в 1920–1922 годах. М.: Знание, 1953. 40 с.
- Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.
- Миллер А. И.* История империй и политика памяти // Россия в глобальной политике. 2008. Т. 6. № 4. С. 118–134.
- Милосердова Н.* Барская. СПб.: Сеанс. 2019. 478 с.
- Милосердова Н.* О методике детской фильмы. Маргарита Барская о работе с детьми и разработанном ей методе. Б. г. // М. Барская. Амазонка детского кино. Б. г. URL: <https://charaev.media/articles/2039> (дата обращения 1.11.2020).
- Михайленко Е. Б.* Борьба за разоружение в советском дискурсе периода холодной войны // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3. Общественные науки. 2013. № 1. С. 132–145.
- Морев В.* Стервятники // Огонек. 1953. № 9. С. 18.
- Набилкина Л. Н.* Образ города в мировой литературе // Теория и практика общественного развития. 2014. № 3. С. 220–222.
- Назукина М. В.* Новые тенденции в политике идентичности на региональном уровне в России: акторы, специфика, тренды // Научный ежегодник ИФиП УрО РАН. 2014. № 3. С. 137–150.
- Николаева Н. И.* Образ США в советском обществе в послевоенные годы. 1945–1953 // Американский ежегодник. 2002. М., 2004. С. 244–270.
- Николаева Н. И.* Советская пресса об американской культуре: от «холодной войны» до оттепели (1940–1960-е гг.) // СССР и США в XX веке: восприятие «другого». М.: РОССПЭН, 2017. С. 60–69.
- Об идейно-художественных ошибках в мультипликационном фильме «Скорая помощь» производства киностудии «Союзмультфильм» // Киноведческие записки. 2000. № 49. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/359/> (дата обращения 10.10.2021).

- Очерки по истории советского кино (рабочая программа) / Под ред. Н. А. Лебедева. М.: АН СССР, 1951. 179 с.
- Парамонова К.* «Магия экрана: размышления о киноискусстве для малышей». М.: Союз Кинематографистов СССР; Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. 112 с.
- Пермяк Е. А.* Сказка о сером волке. URL: <http://lib.ru/TALES/PERMYAK/servolk.txt> (дата обращения 10.10.2020).
- Песин Я. Е.* Семья в социалистическом обществе. Ташкент: Госиздат УзССР, 1955. 72 с.
- Печатнов В. О.* Сталин, Рузвельт, Трумэн; СССР и США в 1940-х гг. М.: ТЕРРА: Книжный клуб, 2006. 749 с.
- Печатнов В. О., Манькин А. С.* История внешней политики США. М.: Международные отношения, 2012. 672 с.
- «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 321–325.
- Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об организации «судов чести» // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 108–109.
- Проект мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды по союзу советских писателей // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 346–349.
- «План мероприятий по пропаганде среди населения идей советского патриотизма» // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 110–116.
- Позняков В. В.* Советская разведка в Америке. 1919–1941. М.: Международные отношения, 2015. 580 с.
- Постановление Художественного совета по материалу картины «Весна» // Киноведческие записки. 2002. Вып. 57 // URL: <https://charaev.media/articles/2554> (дата обращения: 25.04.2020).
- Поцелуев С. П.* «Символическая политика»: К истории концепта // Символическая политика: Сб. науч. тр. / Под ред. О. Ю. Малиновой. Вып. 1: Конструирование представлений о прошлом как властный ресурс. М., 2012. С. 17–53.
- Поцелуев С. П.* Символическая политика: констелляция понятий для подхода к проблеме // Полис. Политические исследования. 1999. № 5. С. 62–75.
- Почепцов Г.* (Дез)информация. Киев: Паливода А. В., 2019. 248 с.
- Программа Коммунистической партии Советского Союза; Устав Коммунистической партии Советского Союза. М.: Госполитиздат, 1962. 288 с.
- Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
- Просолова Е. В.* Кинопропаганда в системе государственного аппарата США на начальном этапе холодной войны // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43. № 8. С. 8–14.
- Прохоров А.* Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007. 344 с.

- Пудовкин В., Смирнова Е.* Передовой отряд мирового киноискусства // Искусство кино. 1947. № 7. С. 11–14.
- Разлогов К. Э.* Искусство экрана. От синематографа до Интернета. М.: РОССПЭН, 2010. 287 с.
- Рихтер Д.* Идеологии о роли женщины в обществе в США и России в период «холодной войны» // Женщина в российском обществе. 1997. № 3. С. 38–41.
- Рогов С. М.* Советский Союз и США: поиск баланса интересов. М.: Международные отношения, 1989. 342 с.
- Розен С.* Советское кино в борьбе за мир // Искусство кино. 1950. № 2. С. 11–14.
- Россомахин А., Хрусталеv Д.* Россия как Медведь: Истоки визуализации (XVI–XVIII века) // Границы: Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ. Иваново: ИвГУ, 2008. Вып. 2: Визуализация нации. С. 123–161.
- Рошаль Г.* Герой стандартного голливудского фильма // Искусство кино. 1947. № 5. С. 30–31.
- Рукавишников В. О.* Холодная война, холодный мир. Общественное мнение в США и Европе о СССР / России, внешней политике и безопасности Запада. М.: Академический Проспект, 2005. 862 с.
- Рябов Д. О.* Образ России в политике европейской идентичности ЕС. Дисс. ... канд. полит. наук. СПб.: СПбГУ, 2016. 173 с.
- Рябов О. В.* «В лесу есть медведь»: Медвежья метафора как оружие Холодной войны // «Русский медведь»: история, семиотика, политика / Под ред. О. В. Рябова и А. де Лазари. М.: НЛО, 2012а. С. 175–190.
- Рябов О. В.* Женщины нацистской Германии в зеркале советской карикатуры (на материале журнала «Крокодил») // Уральский исторический вестник. 2019. № 3. С. 84–92.
- Рябов О. В.* «Их нравы»: Американская семья в зеркале советской пропаганды «холодной войны» // Семейные узы: Модели для сборки / Сост. и ред. С. Ушакин. М.: НЛО, 2004. Кн. 2. С. 173–187.
- Рябов О. В.* «Как хорошо, что наяву я не в Америке живу!». Образ США в гендерном дискурсе советской мультипликации (1946–1963) // Женщина в российском обществе. 2018. № 2. С. 89–103.
- Рябов О. В.* «Красный кошмар»: репрезентации советской семьи в американском антикоммунизме периода «холодной войны» (1946–1963) // Семья: между насилием и толерантностью / Под ред. М. А. Литовской, О. В. Шабуровой. Екатеринбург: УрГУ, 2005а. С. 287–310.
- Рябов О. В.* Медвежья метафора России как фактор международных отношений // Лингвокультурология. 2016б. № 10. С. 315–333.
- Рябов О. В.* «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе Холодной войны (1946–1963) // Женщина в российском обществе. 2012б. № 4. С. 44–57.
- Рябов О. В.* Миф о русской женщине в отечественной и западной историософии // Филологические науки. 2000. № 3. С. 28–37.

- Рябов О. В. Нация и гендер в визуальных репрезентациях военной пропаганды // Женщина в российском обществе. 2005б. № 3/4. С. 19–28.
- Рябов О. В. Ностальгия по Холодной войне в современном российском сувенире // Культуровары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография / Ред. М. П. Абашева, М. А. Литовская, И. Л. Савкина, М. А. Черняк. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020а. С. 27–39.
- Рябов О. В. Политика идентичности и символические границы // Символическая политика / Под ред. О. Ю. Малиновой. М.: ИНИОН, 2017а. Вып. 5: Политика идентичности. С. 41–60.
- Рябов О. В. Регуманизация «чужих»: эволюция репрезентации «врага номер один» в американском кинематографе Холодной войны // Диалог со временем. 2021а. № 77. С. 277–290.
- Рябов О. В. «Родина-мать» в советском дискурсе Сталинградской битвы: Военная пропаганда и послевоенная коммеморация // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2017б. № 1. С. 21–34.
- Рябов О. В. «Россия-Матушка»: национализм, гендер и война в России XX века. Stuttgart; Hannover: Ibidem, 2007. 290 с.
- Рябов О. В. Символ детства и конструирование образа «врага номер один» в советском и американском кинематографе холодной войны // Комплексные исследования детства. 2021б. Т. 3. № 1. С. 69–81.
- Рябов О. В. Символические границы в политике советской идентичности: Гендерное измерение (на материале кинематографа Великой Отечественной войны) // Женщина в российском обществе. 2020б. № 2. С. 10–25.
- Рябов О. В. «Советский враг» в американском кинематографе Холодной войны: гендерное измерение // Женщина в российском обществе. 2011. № 2. С. 20–30.
- Рябов О. В. «From Russia with love»: образ СССР в гендерном дискурсе американского кинематографа (1946–1963 гг.) // Общественные науки и современность. 2013. № 5. С. 166–176.
- Рябов О. В., Константинова М. А. «Русский медведь» как символический пограничник // Труды Карельского научного центра Российской академии наук. 2011. № 6. С. 114–123.
- Рябова Т. Б. «Белое солнце Пальмиры»: Маскулинность киногероев Холодной войны в современной символической политике // Женщина в российском обществе. 2018. № 4. С. 36–48.
- Рябова Т. Б. Пол власти: Гендерные стереотипы в современной российской политике. Иваново: Ивановский государственный университет, 2008. 246 с.
- Рябова Т. Б. Родина-мать vs статуя Свободы: противопоставление женских аллегорий наций в современном российском антиамериканизме // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2017. № 1. С. 82–95.
- Рябова Т. Б., Панкратова Е. В. Кинообразы Холодной войны глазами современных россиян: случай «Доктора Стрейнджлава» (по материалам фокус-групп) // Герценовские чтения–2019: Актуальные вопросы политического знания. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 67–71.

- Рябова Т. Б., Панкратова Е. В.* Cold warriors глазами современных россиян: рецепция кинообразов маскулинности американских военных периода холодной войны // Женщина в российском обществе. 2019. № 4. С. 29–40.
- Рябова Т. Б., Рябов О. В.* «Белое солнце пустыни» в символической политике современной России // Таможенная и пограничная политика в культурно-коммуникационном контексте: история и современность. Мат-лы межд. науч.-практ. конф. СПб.: Санкт-Петербургский филиал Российской таможенной академии, 2019. С. 36–44.
- Рябцева Е. Е.* Внешнеполитические предпочтения американской общественности (вторая половина XX века). Астрахань: АсГУ, 2001. 223 с.
- Ряпусова Д. Н.* «Что сегодня нам покажет товарищ Большаков?»: проблемы послевоенного уральского кинопроката в свете сталинской кинополитики // Вестник Пермского государственного университета. Сер. История. 2013. № 1(21). С. 85–196.
- Сазонова Н. В.* Российско-американские обменные программы: история и современность (1958–2005 гг.) // Вестник ВолГУ. Сер. 9. 2005. Вып. 4. Ч. 1. С. 5–11.
- Салецл Р.* О страхе. М.: Дело, 2014. 192 с.
- Салтыков Д.* Дети в кинотеатре как социальная проблема: итоги исследований Фонда Пейна 1930-х гг. // Журнал исследований социальной политики. 2019. Т. 17. № 4. С. 657–667.
- Севостьянов Г. Н.* Некоторые итоги исследовательской работы советских историков-американистов (1976–1980) // Новая и новейшая истории. 1981. № 1. С. 23–30.
- Сенявская Е. С.* Противники России в войнах XX века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М., 2006. 288 с.
- Сивачев Н. В., Язьков Е. Ф.* Новейшая история США (1917–1972). М.: МГУ, 1972. 334 с.
- Симонов К.* Две Америки – два гостеприимства // Литературная газета. 1949. № 28. 6 апреля. С. 1.
- Симонов К. М.* Русский вопрос // Собр. соч. В 10 т. М.: Худож. лит., 1979–1987. Т. 3. Пьесы 1946–1961. Дым Отечества. Повесть. Товарищи по оружию. Роман. Случай с Польшинным. Повесть. М.: Худож. лит., 1980. С. 8–70.
- Синицын Ф. Л.* Советская нация и война. Национальный вопрос в СССР, 1933–1945. М.: Центрполиграф, 2018. 543 с.
- Служебная записка Агитпропа ЦК в секретариат Г. М. Маленкова о плане мероприятий по проведению антиамериканской пропаганды учреждениями искусства Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР // Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под ред. Д. Г. Наджафова. М.: Материк, 2005. С. 427–429.*
- Смирнов Д. Г.* Символический этос международных отношений периода Холодной войны в кинематографическом измерении: к постановке проблемы // Вестник Ивановского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. 2020. № 1. С. 116–128.

- Смирнов Д.Г.* Символическая политика: теоретические и методологические аспекты // Вестник Ивановского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. 2016. № 2. С. 5–16.
- Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989 / Под ред. О. С. Нагорной. Южно-Уральский государственный университет. М.: РОССПЭН, 2018. 445 с.
- Согрин В. В.* Американская критическая историография о внешней политике США XX в. // История и историки: историографический ежегодник. 1980 / Отв. ред. М. В. Нечкина. М., 1984. С. 63–88.
- Согрин В. В.* Исторический опыт США. М.: Наука, 2010. 581 с.
- Согрин В. В.* Политическая история США. XVII–XX вв. М.: Весь Мир, 2001. 400 с.
- Спутницкая Н.* Птушко. Роу: Мастер-класс российского кинофэнтези. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2018. 373 с.
- Спутницкая Н. Ю.* Женские образы Холодной войны в графическом романе и кино: на материале комиксов «Марвел» // Мир комиксов–2020: диафильм, супергерои, японская субкультура / Ред.-сост. Ю. А. Магера. Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2020а. С. 153–164.
- Спутницкая Н. Ю.* Экранная рецепция фольклора Северной Европы. Герои и антагонисты в кинофильмах СССР и США 1960-х годов // Художественная культура. 2020б. № 2. С. 248–263.
- Степанов М. С.* Семиотическое отчуждение: структура, механизмы, генезис // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Сер. Гуманитарные науки. 2019. № 12. С. 175–178.
- СССР и США в XX веке: восприятие «другого» / Под ред. Б. Физелер и Р. Магнусдоттир. М.: РОССПЭН, 2017. 255 с.
- Сталин И. В.* Беседа с делегацией общества «Финляндия–СССР», 8 октября 1945 // Сочинения. М.: ИТРК, 2011. Т. 16. Гл. (сентябрь 1945 – декабрь 1948). URL: <https://textarchive.ru/c-1851602-p3.html> (дата обращения 10.10.2020).
- Сталин И. В.* О речи Черчилля: Ответ корреспонденту «Правды» // Правда. 1946. 14 марта.
- Стент А.* Почему Америка и Россия не слышат друг друга? Взгляд Вашингтона на новейшую историю российско-американских отношений. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. 449 с.
- Стишова Е., Сиривя Н.* Соловьи на 17-й улице [Материалы дискуссии об антиамериканизме в советском кинематографе, Pittsburg University, май 2003] // Искусство кино. 2003. № 10. С. 5–21.
- Столяров А. О.* Проблема обращения польских политиков к исторической памяти в отношениях с Россией (1989–2005 гг.) // Клио. 2015. № 3 (99). С. 110–117.
- Страницы истории отечественного кино [сб. ст.] / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, НИИ киноискусства / Сост. Д. Л. Караваев; отв. ред.: Л. М. Будяк. М.: Материк, 2006. 281 с.

- Сукало С. А. Символическая политика как технология культурного контроля массового сознания // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3. С. 6–9.
- Сургуладзе В. Ш. Введение в научную историю становления и развития идеологии и политики идентичности Соединенных Штатов // Проблемы национальной стратегии. 2018. № 3 (48). С. 201–211.
- Суслов М. Защита мира и борьбы с поджигателями войны. Доклад на третьем совещании Коминформа // Совещание Коминформа. 1947. 1948. 1949. Документы и материалы. М., 1998. С. 547–550.
- Танис К. А. Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е гг.: к истории формирования феномена // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 85–91.
- Тихонов В. В. Революционный миф и политика памяти в СССР в эпоху «оттепели» // Великая российская революция, 1917: сто лет изучения материалов Международной научной конференции. 2017. С. 673–678.
- Тищенко Н. В. Развитие исследований кинематографа: от «языка кино» к «языку социума» // Теория и практика общественного развития. 2014. № 15. С. 89–91.
- Токвиль А. Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992. 554 с.
- Трофименков М. С. Красный нуар Голливуда. Ч. 1: Голливудский обком. СПб.: Сеанс, 2018. 463 с.
- Трубина Е. Г. Учась воспоминать: векторы исследований памяти // Власть времени: социальные рамки памяти / Под ред. В. Н. Ярской и Е. Р. Ярской-Смирновой. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2011. С. 25–45.
- Трубникова А. Культура жевательной резинки // Огонек. 1950. № 5. С. 41.
- Туровская М. И. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98–106.
- Туровская М. И. Фильмы 1930–1950-х годов как документы эмоций времени // Россия и современный мир. 2004. № 1 (42). С. 191–192.
- Урнов М. Ю. Эмоции в политическом поведении. М.: Аспект-Пресс, 2008. 240 с.
- Усманова А. Ф. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.
- Уткин А. И. Американская империя. М.: Эксмо; Алгоритм, 2003. 734 с.
- Фальсификаторы истории (историческая справка). М.: Госполитиздат, 1948. 79 с.
- Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде 1945–1954 гг. М.: ИРИ РАН, 1999. 261 с.
- Фатеев А. В. Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР. М.: МАКС Пресс, 2007. 352 с.
- Федоров А. В. Образы холодной войны: проекция политики противостояния на экране // Полис (Политические исследования). 2010а: № 4. С. 48–64.
- Федоров А. В. Опыт герменевтического анализа советских аудиовизуальных медиатекстов антирелигиозной тематики на занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. 2013. № 7. С. 78–94.
- Федоров А. В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: «Информация для всех», 2017. 389 с.

- Федоров А. В.* Рекордсмены запрещенного советского кино (1951–1991). М.: «Информация для всех», 2021. 120 с.
- Федоров А. В.* Трансформация образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2015). М.: «Информация для всех», 2010б. 201 с.
- Федоров А. В.* Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: «Информация для всех», 2021. 1134 с.
- Федосов Е. А.* Начало холодной войны глазами советского плаката (на основе анализа материалов 1944–1953 гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 147–155.
- Федюкин С.* Англо-американские империалисты – злейшие враги казахского народа : Стенограмма публичной лекции, прочит. в г. Алма-Ате. Алма-Ата : Казах. гос. изд-во, 1953. 35 с.
- Флеминг Я.* Из России с любовью. URL: https://thelib.ru/books/fleming_yan/iz_rossii_s_lyubovyu-read.html (дата обращения 20.05.2022).
- Фуко М.* Письмо к некоторым левым лидерам // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 51–53.
- Фултонская речь Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже.* URL: <https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/archives/fultonskaya-rech-uinstona-cherchillya-1946-goda.html> (дата обращения. 10.10.2020).
- Фураев В. К.* Боевой путь американских коммунистов. 1919–1969. Л.: Знание, 1969. 64 с.
- Фурман Г. И.* Советская семья. М.: Знание, 1962. 48 с.
- Фурсенко А. А.* Критическое десятилетие Америки. Л.: Наука, 1974. 347 с.
- Хазановский М. Н.* Серебристая пыль: киноафиша. 1953. URL: <https://antiqueauction.ru/lot/62-17-9> (дата обращения 20.10.2021).
- Хазановский М. Н., Хейфиц М. И., Раппопорт Л. А.* «Русский вопрос»: киноафиша. 1948. URL: <https://www.reklamafilm.com/hazanovskij?lightbox=datapitem-iq9eme52> (дата обращения 20.10.2021).
- Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 448 с.
- Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. URL: Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (дата обращения 20.07. 2020).
- Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
- Хлевнюк О. В.* Хозяин. Сталин и утверждения сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2010. 479 с.
- Хлевнюк О. В., Горлицкий Й.* Холодный мир. Сталин и завершение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2011. 229 с.
- Холодная война и поп-культура.* URL: <https://interactives.avclub.com/cold-war/timeline/> (дата обращения 10.10.2020).
- Хомякова Ю.* Выйти из учительской. Отечественные экранизации детской литературы в контексте кинопроцесса 1968–1985 гг. М.: Нестор-История, 2019. 208 с.

- Хорт А. Н.* Любовь Орлова. М.: Молодая гвардия, 2007. 400 с.
- Хрущев Н. С.* Доклад и заключительное слово на внеочередном XXI съезде КПСС 27 января и 5 февраля 1959 г. О контрольных цифрах развития народного хозяйства СССР на 1959–1965 годы. М.: Госполитиздат, 1959. 174 с.
- Хрущев Н. С.* О Программе Коммунистической партии Советского Союза. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС товарища Н. С. Хрущева 18 октября 1961 года. URL: <http://www.historyru.com/doc/persons/xr/docorg/doc10c.html> (дата обращения. 10.10.2020).
- Черносвитов В. М.* Голубая стрела: Повесть. М.: Воениздат, 1956. 112 с.
- Чиатурели М.* Передовая культура мира // Искусство кино. 1948. № 5. С. 6–8.
- Чуковский К.* Раствление американских детей // Литературная газета. 1949. № 83. С. 4.
- Шахляев А.В., Шляхов М.Ю.* Кинематограф в системе американской пропаганды в период Холодной войны // Апробация. 2016. № 11. С. 29–30.
- Шестаков В. П.* Америка в зеркале экрана. М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1977. 80 с.
- Шестаков В. П.* Америка извне и изнутри. Очерки американской культуры и национального характера. М.: Духовное возрождение, 1996. 175 с.
- Шмитт К.* Понятие политического // Вопросы социологии. 1992. № 1. С. 35–67.
- Шмитт К.* Теория партизана: Промежуточное замечание по поводу понятия политического. М.: Практикс, 2007. 304 с.
- Шостакович Д.* Несостоявшийся концерт (Путевые заметки) // Крокодил. 1949. № 14. С. 4.
- Эко У.* О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1985. С. 79–101.
- Эко У.* Сотвори себе врага // Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю (сборник). М.: АСТ, 2014. С. 7–20.
- Эренбург И. Г.* В Америке // Соч.: В 5 т. М.: Художественная литература, 1954. Т. 5. Очерки. Статьи. С. 666–709.
- Юдин К.А.* Аккорды «холодной войны»: музыка как ресурс для репрезентации «образа другого» в англо-американском кинематографе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2021. Т. 21. Вып. 3. С. 353–358.
- Юдин К. А.* Институциональная киноцензура как актор формирования исторической памяти на начальном этапе «холодной войны» // Траектории политического развития России: институты, проекты, акторы. Материалы Всероссийской научной конференции РАПН с международным участием. М.: МГПИ, 2019а. С. 453–454.
- Юдин К.* Контроль над детством по-американски: семейный кинематограф США в период «холодной войны» // Вестник Ивановского государственного университета. Сер. «Гуманитарные науки». 2020. № 2. С. 68–80.
- Юдин К. А.* Кинопроизводство в период «холодной войны»: некоторые тенденции российской и зарубежной историографии // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2019б. № 3. С. 47–60.

- Юдин К. А. «Образ врага» и атмосфера «холодного противостояния» в зарубежном кинематографе 1960-х–1970-х гг. // Диалог со временем. 2019в. Вып. 67. С. 178–194.
- Юрнев П. Н. Александр Медведкин, сатирик. М.: СК СССР, 1981. 72 с.
- Якобсон А. Шакалы. М.: Сов. писатель, 1952. 110 с.
- Яковлев А. Н. От Трумэна до Рейгана. Доктрины и реальности ядерного века. М.: Молодая гвардия, 1984. 400 с.
- Яковлев Н. Н. Новейшая история США (1917–1960). М.: Соцэкгиз, 1961. 624 с.
- Янь К. Воображение и реальность: зеркальная симметрия в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // *Litera*. 2019. № 4. С. 118–127.
- Aho J. A. *This Thing of Darkness: A Sociology of the Enemy*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1994. 224 p.
- Adler L., Paterson Th. Red Fascism: The Merger of Nazi Germany and Soviet Russia in the American Image of Totalitarianism, 1930's–1950's // *The American Historical Review*. 1970. Vol. 75. No. 4. P. 1046–1064.
- Aiello T. Constructing «Godless Communism»: Religion, Politics, and Popular Culture, 1954–1960 // *Americana: The Journal of American Popular Culture* (1900–present). 2005. Vol. 4. No. 1. URL: https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2005/aiello.htm (accessed 20.10.2020).
- Alpers B. L. *Dictators, Democracy, and American Public Culture: Envisioning the Totalitarian Enemy, 1920s-1950s*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2003. 405 p.
- America in the Cold War: Twenty Years of Revolutions and Response, 1947–1967* / Ed. by W. LaFeber. L.: John Wiley, 1969. 232 p.
- Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. L.: Verso. 1983. 224 p.
- Appleton L. Distillations of something larger: the local scale and American national identity // *Cultural Geographies*. 2002. No. 9. P. 421–447.
- Appleyard D. The Environment as a Social Symbol: Within a Theory of Environmental Action and Perception // *Journal of the American Planning Association*. 1979. Vol. 45. No. 2. P. 143–153.
- Armstrong J. M. *The Unsaid Anna Karenina*. N. Y.: St. Martin's Press, 1988. 202 p.
- Armstrong J. *Nations before nationalism*. Chapel Hill: The Univ. of North Carolina press, 1982. 411 p.
- Ashplant T. G., Dawson G., Roper M. The politics of war memory and commemoration: contexts, structures and dynamics // *Commemorating War. The Politics of Memory* / Ed. by T.G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper. New Brunswick, L.: Routledge, 2000. P. 3–5.
- Balina M., Beumers B. Soviet and Post-Soviet fairy-tale films // *Fairy-Tale Films beyond Disney: International Perspectives* / Ed. by J. Zipes, P. Greenhill, K. Magnus-Johnston. Routledge, 2015. P. 124–138.
- Balio T. *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930–1939*. N. Y.: Scribner, Cop, 1993. 483 p.

- Ball A. M.* Imagining America: Influence and images in twentieth-century Russia. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003. 309 p.
- Barker R.* Legitimizing Identities: The Self-Presentations of Rulers and Subjects. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001. 161 p.
- Barnouw E.* Documentary: a History of the Non-Fiction Film. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1993. 416 p.
- Barsam R. M.* Nonfiction Film: A Critical History. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1992. 504 p.
- Barson M., Heller S.* Red Scared!: the Commie Menace in Propaganda and Popular Culture. San Francisco: Chronicle Books, 2001. 160 p.
- Barth F.* Introduction // Ethnic Groups and Boundaries: the Social Organization of Culture Difference: Results of a Symposium Held at the University of Bergen, 23rd to 26th February 1967 / Ed. by F. Barth. Boston: Little, Brown and Co, 1969. P. 9–38.
- Bar-Tal D., Sharvit K., Halperin E., Zafran A.* Ethos of conflict: The concept and its measurement // Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology. 2012. No. 18. P. 40–61.
- Beetham D.* Legitimation of Power. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 312 p.
- Belmonte L. A.* Selling the American Way: U. S. Propaganda and the Cold War. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2008. 272 p.
- Berger P. L., Luckmann T.* The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge. L.: Allen Lane, Penguin Press, 1967. 249 p.
- Berger J.* Way of seeing. L.: Penguin Books, 1972. 176 p.
- Beumers B., Sputnitskaya N.* Le cosmos comme terrarin de jeu: l'espace dans l'animation sovetique et russe // Slovo. 2019. Vol. 48/49. P. 183–201.
- Billig M.* Banal nationalism. L.: Sage, 1995. 200 p.
- Blahova J.* A merry twinkle in Stalin's eye: Eric Johnston, Hollywood, and Eastern Europe // Film History. 2010. No. 22(3). P. 347–359.
- Blakely A.* Russia and the Negro: Blacks in Russian History and Thought. Washington: Howard Univ. Press, 1986. 201 p.
- Bluem A. W.* Documentary in a Nuclear Age // Journal of the University Film Producers Association. 1965. Vol. 17. No. 4. P. 12–16.
- Bluestone G.* Novels into Films: The Metamorphosis of Fiction into Cinema. Berkeley: Univ. of California Press, 1957. 237 p.
- Bonnell V.E.* Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. Berkeley: Univ. of California Press, 1997. 363 p.
- Borstelmann T.* The Cold War and the Color Line. Cambridge; L.: Harvard Univ. Press, 2001. 369 p.
- Bourdieu P.* Masculine Domination. Stanford: Stanford Univ. Press, 2001. 133 p.
- Brandenberger D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. Cambridge: Harvard univ. press, 2002. 378 p.
- Brandenberger D., Platt K. M. F.* Epic Revisionism Russian History and Literature as Stalinist Propaganda // Slavic and East European Journal. 2007. No. 51 (3). P. 3–17.
- Braudy L.* Genre: The conventions of Connection // Film Theory and Criticism / Ed. by G. Mast, M. Cohen & L. Braudy. N. Y.; Oxford: Oxford Univ. Press, 1992. P. 435–452.

- Brennan M.* Wives, Mothers, and the Red Menace: Conservative Women and the Crusade Against Communism. Boulder: Univ. Press of Colorado, 2008. 208 p.
- Brysk A.* Hearts and Minds: Bringing Symbolic Politics Back In // *Polity*. 1995. Vol. 27. No. 4. P. 559–585.
- Bronfenbrenner U.* The Mirror Image in Soviet-American Relations: A Social Psychologist's Report // *Journal of Social Issues*. 1961. Vol. 17. No. 3. P. 45–56.
- Brown N.* Hollywood, the family audience and the family film, 1930–2010. Sheffield Hallam Community. PhD Thesis. 2010. 370 p.
- Bruns R.* Billy Graham: A Biography. Westport: Greenwood Press, 2004. 160 p.
- Burry A.* Multi-Mediated Dostoevsky: Transposing Novels into Opera, Film and Drama. Evanston: Northwestern Univ. Press, 2011. 245 p.
- Cameron K.* «Operation Secret». A Suspenseful Film // *New York Daily News*. 1952. 6 November. P. 76.
- Campbell D.* Writing Security: US Foreign Policy and the Politics of Identity. Manchester: Manchester Univ. Press, 1992. 269 p.
- Carroll N.* Toward a Theory of Film Suspense // *Theorizing the Moving Image*. N. Y.: Camb. Univ. Press, 1996. P. 94–117.
- Casey S.* Selling the Korean War. Propaganda, Politics, and Public Opinion in the United States, 1950–1953. New York: Oxford Univ. Press, 2008. 476 p.
- Caute D.* The Dancer Defects: the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005. 788 p.
- Caute D.* The great fear: The anti-communist purge under Truman and Eisenhower. N. Y.: Simon and Schuster, 1978. 697 p.
- Ceplair L., Englund S.* The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960. Berkeley: Univ. of California Press, 1980. 536 p.
- Clark S.* Cold warriors: Manliness on trial in the rhetoric of the West. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press 2000. 251 p.
- Clewer N., Elsey D., Certomà Ch.* Introduction // *The Politics of Space and Place* / Ed. by Ch. Certomà, N. Clewer, D. Elsey. Camb. Scholars Publishing, 2012. P. 1–14.
- Cohn C.* Wars, Wimps, and Women: Talking Gender and Thinking War // *Gendering War Talk* / Ed. by M. Cooke, A. Woollacott. Princeton: Princeton Univ. Press, 1993. P. 227–246.
- Conant J.* The Irregulars: Roald Dahl and the British Spy Ring in Wartime Washington. N. Y.: Simon & Schuster, 2008. 391 p.
- Cohen A.* The Symbolic Construction of Community. L.: Routledge, 1985. 128 p.
- Cold War Propaganda in the 1950s* / Ed. by G. D. Rawnsley. N. Y.: Palgrave Macmillan, 1999. 246 p.
- Cole Ph.* The Myth of Evil: Demonizing the Enemy. Routledge, 2006. 264 p.
- Combs J., Combs S.T.* Film Propaganda and American Politics. N. Y.: Garland Pub., 1994. 208 p.
- Conant J.* The Irregulars: Roald Dahl and the British Spy Ring in Wartime Washington. N. Y.: Simon & Schuster, 2008. 391 p.
- Costigliola F.* «Unceasing Pressure for Penetration»: Gender, Pathology, and Emotion in George Kennan's Formation of the Cold War // *Journal of American History*, 1997. Vol. 83. № 4. P. 1309–1339.

- Crockatt R.* The Fifty Years War: the United States and the Soviet Union in World Politics, 1941–1991. L. & N. Y.: Routledge, 1995. 417 p.
- Cull N. J.* The Cold War and the United States Information Agency. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2008. 533 p.
- Cuordileone K.A.* Manhood and American political culture in the Cold War. N. Y.: Routledge, 2005. 282 p.
- Dallek R.* The American Style of Foreign Policy: Cultural Politics and Foreign Affairs. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1983. 313 p.
- David C.-P., Ramel F.* The Bush Administrations's Image of Europe: From Ambivalence to Rigidity // *International Journal of Peace Studies*. 2003. Vol. 8. No. 1. P. 33–59.
- Davies S.* Soviet Cinema in the Early Cold War: Pudovkin's Admiral Nakhimov in Context // *Across the Blocs: Cold War Cultural and Social History* / Ed. by R. Mitter, P. Major. L.: Routledge, 2004. P. 49–70.
- Davydova O.* Document, Fact, Image: Towards the Un-Politics of Documentary Representation // *Imagination – Art, Science and Social World* / Ed. by I. Błocian, D. Prokudin. Bern, Switzerland: Peter Lang D., 2020. P. 97–106.
- De Hart J. S.* Containment at Home: Gender, Sexuality, and National Identity in Cold War America // *Rethinking Cold War Culture* / Ed. by P. J. Kuznick, J. Gilber. Washington: Smithsonian Books, 2001. P. 124–155.
- De Luca R.* Tarkovsky screens Hemingway: Andrei Tarkovsky's first student film, *The Killers* (1956) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2019. Vol. 13. No. 2. P. 172–181.
- Defty A.* Britain, America, and anti-communist propaganda, 1945–53: the Information Research Department L.; N. Y.: Routledge, 2004. 312 p.
- Delori M.* Killing without Hatred. The Politics of (non) Recognition in Contemporary Western Wars // *Global Discourse*. 2014. No. 4. P. 516–531.
- Delori M., Ware V.* The faces of enmity in international relations. An introduction // *Critical Military Studies*. 2019. Vol. 5. No. 4. P. 299–303.
- Der Derian J.* Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment-Network. L.: Routledge, 2009. 368 p.
- Dick B. F.* The screen is red: Hollywood, communism, and the Cold War. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2016. 282 p.
- Diener A., Hagen J.* From socialist to post-socialist cities: Narrating the nation through urban space // *Nationalities Papers*. 2013. Vol. 41. No. 4. P. 487–514.
- Dittmer J.* Captain America's Empire: Reflections on identity, popular culture, and post-9/11 geopolitics // *Annals of the Association of American Geographers*. 2005. Vol. 95. No. 3. P. 626–643.
- Dittmer J.* Popular Culture, Geopolitics, and Identity. Rowman ND and Littlefield Publishers, 2010. 181 p.
- Dobrenko E.* Late Stalinist Cinema and the Cold War: An Equation without Unknowns // *Modern Language Review*. 2003. Vol. 98. No. 4. P. 929–944.
- Dobrenko E.* Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution. Trans. Sarah Young. New Haven: Yale Univer. Press, 2008. 263 p.

- Dodds K.* Popular geopolitics and audience dispositions: James Bond and the Internet Movie Database (IMDb) // Transactions of the Institute of British Geographers. 2006. Vol. 31. No. 2. P. 116–130.
- Dodds K.* Screening Geopolitics: James Bond and the early cold war films (1962–1967) // Geopolitics. 2005. Vol. 10. No. 2. P. 266–289.
- Doherty T.* Hollywood agit-prop: the anti-communist cycle, 1948–1954 // Journal of Film and Video. 1988. Vol. 40. No. 4. P. 15–27.
- Domosh M.* The Symbolism of the Skyscraper: Case Studies of New York's First Tall Buildings // Journal of Urban History. 1988. Vol. 14. No. 3. P. 320–345.
- Dowling R.* Communism, Consumerism, and Gender in Early Cold War Film: The Case of Ninotchka and Russkii vopros // Aspasia: The International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History. 2014. Vol. 8. P. 117–132.
- Dumancic M.* Rescripting Stalinist masculinity: contesting the male ideal in Soviet film and society, 1953–1968. PhD thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2010. 345 p.
- Dunne P.* The Documentary and Hollywood // Hollywood Quarterly. 1946. Vol. 1. No. 2. P. 166–172.
- Eckhardt W.* Making and Breaking Enemy Images // Bulletin of Peace Proposals. 1991. Vol. 22. No. 1. P. 87–95.
- Edelman M.* The symbolic uses of politics. Urbana: Univ. of Illinois press, 1964. 201 p.
- Edelman M.* Politics as symbolic action. Chicago: Markham Pub., 1971. 188 p.
- Ehren Geright: киноафиша. 1948. URL: Постеры: Суд чести / Постер фильма «Суд чести» (1948) #2336288 (kinopoisk.ru) (accessed: 20.10.2021).
- Eichelman F.* Faith, Family, Film: A Teacher's Trek. CreateSpace Independent Publishing Platform; 2017. 168 p.
- Elgenius G.* Symbols of Nations and Nationalism: Celebrating Nationhood. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 248 p.
- Eliot M.* Walt Disney: Hollywood's Dark Prince. Birch LanePr., 1993. 305 p.
- Embracing Arms:* Cultural Representation of Slavic and Balkan Women in War / Ed. by H. Goscilo, Y. Hashamova. Budapest: CEU, 2012. 364 p.
- Engerman D.* Know your enemy. The Rise and Fall of America's Soviet Experts. N. Y.: Oxford Univ. Press, 2009. 459 p.
- Enloe C. H.* The Morning After: Sexual Politics at the End of the Cold War. Berkeley: Univ. of California Press, 1993. 326 p.
- Erikson E.* Childhood and Society. N. Y.: Norton, 1963. 445 p.
- Fettweis C. J.* Misreading the Enemy // Survival. 2015. Vol. 57. No. 5. P. 149–172.
- FitzGerald M. R.* «Adjuncts of Government»: Darryl F. Zanuck and 20th Century-Fox in Service to the Executive Branch, 1935–1971 // Historical Journal of Film, Radio and Television. 2015. P. 1–19.
- Flowers B.* Skyscraper: The Politics and Power of Building New York City in the Twentieth Century. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2009. 232 p.

- Forsberg T.* The Ground without Foundation: Territory as a Social Construct // *Geopolitics*. 2003. Vol. 8. No. 2. P. 7–24.
- Fox J.* Film Propaganda in Britain and Nazi Germany: World War II Cinema. N. Y.: Berg. 2007. 358 p.
- Foxall A.* Photographing Vladimir Putin: Masculinity, Nationalism and Visuality in Russian Political Culture // *Geopolitics*. 2013. Vol. 18. No. 1. P. 132–156.
- Frank J. D.* Sanity and Survival: Psychological Aspects of War and Peace. N. Y.: Vintage Books, 1967. 331 p.
- Frank J., Melville A.Y.* The Image of the Enemy and the Process of Change the Image of the Enemy and the Process of Change // *Breakthrough: Emerging New Thinking: Soviet and Western Scholars Issue a Challenge to Build a World Beyond War* / Ed. by A. Gromyko, M. Hellman. N. Y.: Walker and Company, 1988. P. 198–207.
- Frayling C.* Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema. L., Reaktion Books, 2006. 240 p.
- Frankel G.* High Noon: The Hollywood Blacklist and the Making of an American Classic. Bloomsbury, 2017. 400 p.
- Gaddis J. L.* The Long Peace Inquiring into the History of the Cold War. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1987. 332 p.
- Gaddis J. L.* The United States and the Origin of the Cold War 1945–1947. N. Y.: Columbia Univ. Press, 1972. 382 p.
- Gill G.* Symbols and legitimacy in Soviet politics. Cambr.: Cambridge Univ. press, 2011. 356 p.
- Gilmore E., Gilmore T.* It's Great to Be Home // *Look*. 1953. October 6.
- Goldstein J. S.* War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa. Cambr.: Cambridge Univ. Press, 2001. 496 p.
- Graffy J.* Scant Sign of Thaw: Fear and Anxiety in the Representation of Foreigners in the Soviet Films of the Khrushchev Years // *Russia and its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue* / Ed. by S. Hutchings. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. P. 27–46.
- Graham S.* Vanity and violence: On the politics of skyscrapers // *City*. 2016. Vol. 20. No. 5. P. 755–771.
- Gribble R.* Anti-Communism, Patrick Peyton, CSC and the CIA // *Journal of Church and State*. 2003. Vol. 45. No. 3. P. 535–358.
- Griffith R.* The Cultural Turn in Cold War Studies // *Reviews in American History*. 2001. Vol. 29. No. 1. P. 150–157.
- Griffith R.* The Use of Films by the U. S. Armed Services // *Documentary Film* / Ed. by P. Rotha. L.: Faber and Faber Ltd., 1993. P. 344–358.
- Griswold R. L.* Russian Blonde in Space: Soviet Women in the American Imagination, 1950–1965 // *Journal of Social History*. 2012. Vol. 45. No. 4. P. 881–890.
- Grossman D.* On killing: the psychological cost of learning to kill in war and society. Boston: Little, Brown. 1996. 367 p.
- Haile P.* The Eagle and the Bear: A primer of political philosophy. N. Y.: Washburn, 1950. 194 p.
- Hanhimäki J. M.* The (really) good war? Cold War nostalgia and American foreign policy // *Cold War History*. 2014. Vol. 14. No. 4. P. 673–683.

- Harle V.* The Enemy with a Thousand Faces: The Tradition of the Other in Western Political Thought and History. Westport: Praeger Publishers, 2000. 232 p.
- Haslam N.* Dehumanization: An integrative review // Personality and social psychology review. 2006. Vol. 10. No. 3. P. 252–264.
- Hashamova Y.* Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film. Bristol, Chicago: Intellect Books. 144 p.
- Heed T., Kubyshkin A.I.* Armageddon: Comparative Images of the Nuclear Conflict between the United States and the Soviet Union in American Cinema // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 4. История. Регионоведение. Международные отношения. 2019. Т. 24. № 5. С. 250–258.
- Hellman B.* Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574–2010). Leiden; Boston: Brill, 2013. 575 p.
- Hendershot C.* I was a Cold War Monster: Horror Films, Eroticism, and the Cold War Imagination. Bowling Green: Bowling Green State Univ. Popular Press, 2001. 162 p.
- Hendershot C.* Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America. Jefferson: McFarland, 2003. 173 p.
- Hicks J.* Союздетфильм. The birth Of soviet children's film and the child actor // A Companion to Russian Cinema / Ed. by B. Beumers. Oxford: Blackwell-Wiley, 2016. P. 117–136.
- Hofstadter R.* The Paranoid Style in American Politics // The Paranoid Style in American Politics and Other Essays. Cambr.: Harvard Univ. Press, 1964. P. 3–41.
- Hogan D. J.* Invasion USA: Essays on Anti-Communist Movies of the 1950s and 1960s. McFarland, 2017. 266 p.
- Holmes L.* Post-Communism: An Introduction. Cambridge, Polity Press, 1997. 384 p.
- Holmes L.* Legitimation and Legitimacy in Russia Revisited // Russian Politics. From Lenin to Putin / Ed. by S. Fortescue. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 101–126.
- Holt M. I.* Cold War Kids: Politics and Childhood in Postwar America, 1945–1960. Univ. Press of Kansas, 2014. 224 p.
- Hutchison E., Bleiker R.* Theorizing emotions in world politics // International Theory // International Theory. 2014. Vol. 6. No. 3. P. 491–514.
- Iedema R.* Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice // Visual Communication. 2003. № 2. P. 29–58.
- Interview with Alexander Medvedkin // Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / Ed. by T. Richard, I. Christie. L.; N. Y.: Routledge, 1991. P. 164–174.
- Ivie R.L.* Cold War Motives and the Rhetorical Metaphor: a Framework of Criticism // Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor, and Ideology. East Lansing: Michigan State Univ. Press, 1997. P. 103–127.
- Jeffords S.* Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era. Rutgers Univ. Press, 1993. 224 p.
- Johnson B. McD.* Images of the enemy in intergroup conflict // Central States Speech Journal. 1975. Vol. 26. No. 2. P. 84–92.
- Johnston G.* Revisiting the cultural Cold War // Social History. 2010. Vol. 35. No. 3. P. 290–307.

- Jones R., Fowler C.* Placing and Scaling the Nation // Environment and Planning D: Society and Space. 2007. Vol. 25. No. 2. P. 332–354.
- Jenkins R.* Social Identity. L.: Routledge, 1996. 224 p.
- Kackman M.* Citizen Spy: Television, Espionage, and Cold War Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005 278 p.
- Kalme A.* Soviet Terror in Baltics // Reader's Digest. 1948. December. P. 33–38.
- Kähönen A.* «Loser's History»: Legitimacy, History Politics and Ideological reforms in the Soviet Union // The Cold War and the Politics of History. Helsinki: Edita Publishing Ltd., 2008. P. 129–151.
- Kapterev S.* Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War // Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History. 2010. No. 4. P. 779–807.
- Keen S.* Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination. San Francisco: Harper & Row, 1986. 200 p.
- Kenez P.* The picture of the Enemy in Stalinist films // Insiders and Outsiders in Russian Cinema. Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2008. 200 p.
- Kenez P.* Cinema and Soviet Society, 1917–1953, Cambridge: Cambr. Univ. Press, 1992. 281 p.
- Kennedy D. M.* Culture Wars: The Sources and Uses of Enmity in American History // Enemy Images in American History / Ed. by R. Fiebig-von-Hase, U. Lehmkuhl. Providence, RI: Berghahn Books, 1997. P. 339–356.
- Kerslake E., O'Brien A.* Storm Center: a discursive approach to constructions of library workers // Library Management. 1999. Vol. 20. № 8. P. 439–446.
- Ketchum R. M.* What is communism? N. Y.: Dutton, 1955. 191 p.
- Kevill-Davies H.* Children Crusading against Communism: Mobilizing Boys as Citizen Soldiers in the Early Cold War State // Rhetoric & Public Affairs. 2018. Vol. 21. № 2. P. 235–278.
- King A. D.* Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity. Routledge, 2004. 280 p.
- Kordas A. M.* The Politics of Childhood in Cold War America. Routledge, 2013. 204 p.
- Knight C.* Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947–52 // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2017. No. 1. P. 125–149.
- Kozovoi A.* The Cold War and Film // The Routledge Handbook of the Cold War / Ed. by A. M. Kalinovsky, C. Daigle. Routledge, 2014. P. 340–350.
- Kowalewski D.* The Protest Uses of Symbolic Politics in the USSR // The Journal of Politics. 1980. Vol. 42. No. 2. P. 439–460.
- Kubyszhkin A. L., Pushkina D. B.* Dr. Strangelove Vs Dr. Gusev. The Evolution of the image of a scientist in American and Soviet / Russian cinematography on the Cold War // Media Education (Mediaobrazovanie). 2019. No. 4. P. 495–499.
- Krauthammer C.* What Sputnik Launched // The Washington Post. 2007. 5 October. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/10/04/AR2007100401922_pf.html (accessed: 26.09.2020).
- Kronfeldner M.* Mapping dehumanization studies // The Routledge Handbook of Dehumanization / Ed. by M. Kronfeldner. Routledge, 2021. P. 1–35.

- Krugman P.* Donald Trump, the Siberian Candidate // *New York Times*. 26.07.2013. URL: <https://www.nytimes.com/2016/07/22/opinion/donald-trump-the-siberian-candidate.html> (accessed: 21.08.2018).
- LaFeber W.* America, Russia, and the Cold War, 1945–1996. N. Y.: McGraw-Hill, 1997. 408 p.
- Lamont M., Molnar V.* The study of boundaries in the social sciences // *Annual review of sociology*. 2002. Vol. 28. P. 167–195.
- Langer P.* Sociology – Four Images of Organized Diversity // *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences* / Ed. R. M. Hollister, L. Rodwin. N. Y.: Plenum Press, 1984. P. 97–118.
- Lazari A. de, Riabow O., Zakowska M.* Europa i niedźwiedź. Warszawa: Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, 2013. 320 s.
- Leab D. J.* Orwell Subverted: The CIA and the Filming of «Animal Farm». University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 2007. 195 p.
- Leffler M.* For the Soul of Mankind. The United State, the Soviet Union, and The Cold War. N. Y.: Hill and Wang, 2007. 586 p.
- Leyens J. P., Demoulin S., Vaes J., Gaunt R. & Paladino M. P.* Infra-humanization: The wall of group differences // *Social Issues and Policy Review*. 2007. Vol. 1. No. 1. P. 139–172.
- Lifton R. J.* The Life of the Self: Toward a New Psychology. N. Y.: Simon and Schuster, 1976. 190 p.
- Lippmann W.* The Rivalry of Nations // *Reader's Digest*. 1948. April. P. 17.
- Lipset S.* Some social requisites of democracy: economic development and political legitimacy // *American political science review*. 1959. Vol. 53. No. 1. P. 69–105.
- Liu Y., Ferris G. R., Treadway D. C., Prati M. L., Perrewé P. L., Hochwarter W. A.* The emotion of politics and the politics of emotions: Affective and cognitive reactions to politics as a stressor // *Handbook of Organizational Politics* / Ed. by E. Vigoda-Gadot, A. Drory. Cheltenham, UK; Northampton: Edward Elgar, 2006. P. 161–186.
- Lucas S.* Campaigns of Truth: The Psychological Strategy Board and American Ideology, 1951–1953 // *International History Review*. 1996. Vol. 18. №. 2. P. 279–302.
- MacBride J.* Searching for John Ford. Jackson: The Univ. Press of Mississippi, 2011. 883 p.
- MacCabe C.* Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses // *Screen*. 1974. Vol. 15. № 2. P. 7–27.
- MacDougall R.* Red, Brown and Yellow Perils: Images of the American Enemy in the 1940s and 1950s // *The Journal of Popular Culture*. 1999. Vol. 32. No. 4. P. 59–75.
- Magnúsdóttir R.* Enemy Number: One The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda, 1945–1959. Oxford: Oxford Univ. Press, 2019. 240 p.
- Malia M.* Russia under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum. Cambr.; L.: Belknap press of Harvard univ. press, 1999. 514 p.
- Manning M. J.* Historical dictionary of American propaganda. Westport; Connecticut; L.: Greenwood Press, 2004. 395 p.
- Manzo K. A.* Creating Boundaries: The Politics of Race and Nation. Boulder: Linne Rienner, 1996. 253 p.
- Marcus G. E.* Emotions in politics // *Annual review of political science*. 2000. Vol. 3. P. 221–250.

- Massey D.* Philosophy and Politics of Spatiality: Some Considerations // Power-Geometries and the Politics of Space-Time. Heidelberg: Univ. of Heidelberg, 1999. P. 27–42.
- Maxwell A.* Analyzing nationalized clothing: nationalism theory meets fashion studies // National Identities. 2019. Vol. 23. No. 3. P. 1–14.
- May E. T.* Homeward Bound: American Families in the Cold War Era. N.Y.: Basic Books, 1988. 290 p.
- May R.* The Meaning of Anxiety. N. Y.: W. W. Norton & Company, 1977. 425 p.
- Mazepus H., Veenendaal W., McCarthy-Jones A., Vásquez J. M. T.* A Comparative Study of Legitimation Strategies in Hybrid Regimes // Policy Studies. 2016. Vol. 37. No. 4. P. 350–369.
- McCann R. D.* The People's Films: A Political History of U. S. Government Motion Pictures. N. Y.: Hastings House, 1973. 238 p.
- Medhurst M.* Eisenhower and the Crusade for Freedom: The Rhetorical Origins of a Cold War Campaign // Presidential Studies Quarterly. 1997. Vol. 27. № 4. P. 646–661.
- Meeuf R.* John Wayne's World: Transnational Masculinity in the Fifties. University of Texas Press, 2013. P. 78–81.
- Meter L. A. Van.* John Wayne and Ideology. Cambridge Scholars Publisher, 2014. 98 p.
- Mortenson E.* Ambiguous Borderlands: Shadow Imagery in Cold War American Culture. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 2016. 320 p.
- Moxey K.* Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture. 2008. Vol. 2. No. 7. P. 131–146.
- Neale S.* Questions of Genre // Screen. 1990. Vol. 31. № 1. P. 45–66.
- Nichols B.* Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1981. 356 p.
- Nichols B.* Introduction to Documentary. Bloomington & Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2001. 223 p.
- Nichols B.* Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary. Oakland: Univ. of California Press, 2016. 296 p.
- Nin A., White R. K.* Enemy images: a resource manual on reducing enmity. Published by Psychologists for social responsibility. 2002. URL http://www.psypsr.org/about/pubs_resources/Enemyimagesmanual.pdf (accessed 20.10.2021).
- Normand L.* Demonization in International Politics. A Barrier to Peace in the Israeli-Palestinian Conflict. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2016. 286 p.
- O'Connor J. E., Jackson M. A.* American History/American Film; Interpreting the Hollywood Image. N. Y.: The Ungar Publishing Company, 1988. 306 p.
- O'Shaughnessy N.* The Social Construction of Enmity // Journal of Political Marketing. 2002. Vol. 1. No. 1. P. 217–224.
- Osgood K.* Hearts and Minds: The Unconventional Cold War // Journal of Cold War Studies. 2002. Vol. 4. No. 2. P. 85–107.
- Osgood K.* Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad. Lawrence: Univ. Press of Kansas, 2006. 512 p.
- Oppenheimer L.* The Development of Enemy Images: A Theoretical Contribution // Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology. 2006. Vol. 2. No. 3. P. 269.

- Paasi A.* Constructing territories, boundaries and regional identity // *Contested Territory: Border Disputes at the Edge of the Former Soviet Empire* / Ed. T. Forsberg, E. Elgar, Aldershot, 1995. P. 42–61.
- Peacock M.* *Innocent Weapons: the Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War.* Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2014. 304 p.
- Pechatnov V. O.* Changing Cold War Interpretations in Post-Soviet Russia // *The Cold War: Historiography, Memory, Representation* / Ed. by K. Jarausch, Ch. Ostermann, A. Etges, Berlin-Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2017. P. 83–93.
- Pickering S.* Popular geopolitics // *Pickering S. Understanding Geography and War: Misperceptions, Foundations, and Prospects.* Palgrave, 2017. P. 87–113.
- Phillips DeZalia R. A., Moeschberger S. L.* The Function of Symbols that Bind and Divide // *Symbols that bind, symbols that divide the semiotics of peace and conflict* / Ed. by R. A. Phillips DeZalia, S. L. Moeschberger. N. Y.: Springer, 2014. P. 1–12.
- Plantinga C.* Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches // *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* / Ed. by D. Bordwell, N. Carroll. Madison, Wisconsin: The Univ. of Wisconsin Press, 1996. P. 307–324.
- Pollock E.* *Stalin and the Soviet Science Wars.* Princeton, Oxford: Princeton Univ. Press, 2006. 288 p.
- Power M., Crampton A.* Reel Geopolitics: Cinematographing Political Space // *Geopolitics.* 2005. Vol. 10. No. 2. P. 193–203.
- Propaganda, Ideology, Animation: Twisted Dreams of History* / Ed. by O. Bobrowska, M. Bobrowski, B. Zmudziński. Kraków: AGH Univ. of Science and Technology Press, 2019. 256 p.
- Pryor T. M.* Films in the Truth Campaign // *The Documentary Tradition* / Ed. by L. Jacobs. N.Y., L.: W. W. Norton & Company, 1979. P. 292–295.
- Public Law 8690. 1959. URL: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-73/pdf/STATUTE-73-Pg212.pdf#page=1> (accessed 20.10.2020).
- Pulbere Argintii: киноафиша. 1953. URL: Постер #59968 для фильма Серебристая пыль | Kinomania.ru (Дата обращения: 20.10.2021).
- Rand A.* *Screen Guide for Americans.* Beverly Hills, CA: Motion Picture Alliance for the reservation of American Ideals, 1950. 24 p.
- Redding A.* *Turncoats, Traitors, and Fellow Travelers: Culture and Politics in the Early Cold War.* Jackson, 2008. 183 p.
- Renov M.* Toward a Poetics of Documentary // *Theorizing Documentary* / Ed. by M. Renov. N. Y., L.: Routledge, 1993. P. 12–36.
- Riabov O. B & W* Graphics: Black and White Americans in the Soviet Caricatures during the Cold War // *Russian-American Links: African-Americans and Russia* / Ed. by Y. P. Tretyakov, E. M. Apenko. St. Petersburg: Nauka Publishers, 2009. P. 295–305.
- Riabov O.* Gendering the American Enemy in Early Cold War Soviet Films (1946 –1953) // *Journal of Cold War Studies.* 2017. Vol. 1. No. 1. P. 193–219.
- Riabov O.* «Mother Volga» and «Mother Russia»: On the Role of the River in Gendering Russianness // *Meanings and Values of Water in Russian Culture* / Ed. by J. Costlow,

- A. Rosenholm. London: Routledge, 2016 (Routledge Studies in Modern European History). P. 81-97.
- Riabov O.* The «Red Machine»: The Dehumanization of the Communist Enemy in American Cold War Cinema // *Quaestio Rossica*. 2020. Vol. 8. № 2. P. 536–550.
- Riabov O., Riabova T.* The Images of Urban Space in Constructing the Cold War Enemy: US Skyscrapers in Soviet Animation // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2021. № 2. P. 122–138.
- Riabov O., Riabova T.* Remasculinization of Russia? Gender, Nationalism and Legitimation of Power under Vladimir Putin // *Problems of Post-Communism*. 2014. Vol. 61. No. 2. P. 23–35.
- Riabova T., Riabov O.* The «Rape of Europe»: 2016 New Year's Eve sexual assaults in Cologne in hegemonic discourse of Russian media // *Communist and Post Communist Studies*. 2019. Vol. 52. No. 2. P. 145–154.
- Rieber R. W., Kelly R. J.* Substance and shadow: Images of the enemy / Ed. by R. W. Rieber. Psychology of war and peace: The image of the enemy. Boston: Springer Publ., 1991. P. 3–39.
- Robin R. T.* The Making of the Cold War Enemy: Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex. Princeton: Princeton Univ. Press, 2001. 296 p.
- Robbins L.* Fighting McCarthyism through Film: A Library Censorship Case Becomes a «Storm Center» // *Journal of Education for Library and Information Science*. 1998. Vol. 39. № 4. P. 291-311.
- Rogin M. P.* «Ronald Reagan», the Movie, and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley: Univ. of California Press, 1987. 366 p.
- Said E.* Orientalism. L.: Routledge & Kegan Paul, 1978. 368 p.
- Saunders R. A.* Popular Geopolitics and Nation Branding in the Post-Soviet Realm. N.Y.: Routledge, 2017. 258 p.
- Saunders S.* Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War. L.: Granta, 1999. 544 p.
- Sayers F. C., Blinn M. J.* Summoned by Books: Essays and Speeches by Frances Clarke Sayers. N.Y.: Viking Press, 1965. 173 p.
- Sbardellati J. J.* Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War. N. Y.: Cornell Univ. Press, 2012. 256 p.
- Schatz T.* Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. N. Y.: Random House, 1981. 297 p.
- Schleier M.* Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film. Univ. of Minnesota Press, 2009. 367 p.
- Sears D. O.* The Role of Affect in symbolic politics // *Citizens and Politics: Perspectives from Political Psychology* / Ed. by J. H. Kuklinski. Camb.: Camb. Univ. Press. 2008. P. 14–40.
- Sears D. O.* Symbolic Politics: A Socio-Psychological Theory // *Explorations in Political Psychology* / Ed. by S. Iyengar, W. J. McGuire. N.Y.: Duke Univ. Press, 1993. P. 113–150.
- Sears D. O., Lau R. R., Tyler T. R., Allen H. M.* Self-Interest vs. Symbolic Politics in Policy Attitudes and Presidential Voting // *American Political Science Review*. 1980. № 74. P. 670–684.

- Seifert M.* Meeting at a Far Meridian: American-Soviet Cultural Diplomacy on Film in the Early Cold War // *Cold War Crossings: International Travel and Exchange in the Soviet Bloc, 1940s–1960s* / Ed. by P. Babiracki, K. Zimmer. College Station: Texas A & M Press, 2014. P. 166–209.
- Sharp J. P.* Condensing the Cold War. Reader's Digest and American Identity. Minneapolis, L.: Univ. of Minnesota Press, 2000. 232 p.
- Shaw T.* «Martyrs, Miracles and Martians»: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s // *Journal of Cold War Studies*. 2002. Vol. 4. No. 2. P. 3–22.
- Shaw T.* Hollywood's Cold War. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2007. 336 p.
- Shaw T.* The Russians Are Coming The Russians Are Coming (1966): Reconsidering Hollywood's Cold War «Turn» of the 1960s // *Film History*. 2010. Vol. 22. No. 2. P. 238–240.
- Shaw T., Youngblood D.* Cold War Sport, Film, and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers // *Journal of Cold War Studies*. 2017. Vol. 19. No. 1. P. 160–192.
- Shaw T., Youngblood D. J.* Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds. Lawrence: Univ. Press of Kansas, 2010. 301 p.
- Shcherbenok A.* Asymmetric warfare: The vision of the enemy in American and Soviet Cold War cinemas // *KinoKultura*. 2010. № 28. URL: www.kinokultura.com/2010/28-shcherbenok.shtml (accessed 10.10.2020).
- Sherman F. A.* Screen Enemies of the American Way: Political Paranoia about Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television. Jefferson: McFarland, 2011. 240 p.
- Shorten R.* The Cold War as comparative political thought // *Cold War History*. 2018. Vol. 18. No. 4. P. 385–408.
- Sil R., Chen C.* State Legitimacy and the (In)significance of Democracy in Post-Communist Russia // *Europe-Asia Studies*. 2004. Vol. 56. No. 3. P. 347–368.
- Silverstein B., Holt R. R.* Research on enemy images: Present status and future prospects // *Journal of Social Issues*. 1989. Vol. 45. No. 2. P. 159–175.
- Silverstein B.* Enemy Images: The Psychology of U.S. Attitudes and Cognitions Regarding the Soviet Union // *American Psychologist*. 1989. Vol. 44. No. 6. P. 903–913.
- Sion L.* Enemy Making // *The SAGE Encyclopedia of War: Social Science Perspectives* / Ed. by Paul Joseph. SAGE, 2016. P. 560–562.
- Small M.* Hollywood and Teaching about Russian-American Relations // *Film and History*. 1980. № 10. P. 1–8.
- Smith A. D.* Nationalism: Theory, Ideology, History. Cambridge: Polity Press; Malden, 2001. 192 p.
- Sorlin P.* How to look at a «Historical» film // *The historical film: history and memory in media* / Ed. by M. Landy. Brunswick: Rutgers Univ. Press, 2001. P. 25–49.
- Spillman K. R., Spillman K.* Some Sociobiological and Psychological Aspects of 'Images of the Enemy' // *Enemy Images in American History* / Ed. by R. Fiebig von Hase, U. Lehmkuhl. Providence–Oxford: Berghahn Books, 1997. P. 43–63.
- Sripokangkul S., Crumpton C. D., Draper J.* Demonization and violence as tools of institutional power: the social cage of Thailand // *Social Identities*. 2020. Vol. 26. No. 4. P. 446–460.

- Starck K.* Of Treason, God and Testicles: Political Masculinities in British and American Films of the Early Cold War. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2016. 231 p.
- Stephanson A.* Death or Liberty: The Cold War as US Ideology // *Reviewing the Cold War. Approaches, Interpretations, Theory* / Ed. by O. A. Westad. L.: Routledge, 2001. P. 81–101.
- Steuter E., Wills D.* At War with Metaphor: Media Propaganda and Racism in the War on Terror. Lexington books, 2008. 268 p.
- Strada M., Troper H.* Friend or Foe: Russians in American Film and Foreign Policy. Lanham: Scarecrow Press, 1997. 255 p.
- Suid L. H.* Guts & Glory: the making of the American military image in film. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 2002. 748 p.
- Suslov M. D.* 'Crimea Is Ours!' Russian popular geopolitics in the new media age // *Eurasian Geography and Economics*. 2014. Vol. 55. No. 6. P. 1–22.
- Szostek J.* Popular Geopolitics in Russia and Post-Soviet Eastern Europe // *Europe-Asia Studies*. 2017. Vol. 69. No. 2. P. 195–201.
- Taylor R.* Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. I.B. Tauris; 1998. 282 p.
- The Cold War: Historiography, Memory, Representation* / Ed. by K. Jarausch, Ch. Ostermann, A. Etges, Berlin-Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2017. 309 p.
- Tromly B.* Ambivalent heroes: Russian defectors and American power in the Early Cold War, Intelligence and National Security, 2018. Vol. 33. P. 5. P. 642–658.
- The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema* / Ed. by A. Lawton. L. & N. Y.: Routledge, 1992. 367 p.
- Thurlow C., Jaroski V. 2* «Emoji invasion»: The semiotic ideologies of language endangerment in multilingual news discourse // *Visualizing Digital Discourse: Interactional, Institutional and Ideological Perspectives* / Ed. by C. Thurlow, C. Dürscheid and F. Diémoz. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2020. P. 45–64.
- Thurstance A. J.* Dehumanizing the Enemy // *The SAGE Encyclopedia of War: Social Science Perspectives* / Ed. by P. Joseph. SAGE, 2017. P. 467–469.
- Tickner J. A.* Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post-Cold War Era. N. Y.: Columbia Univ. Press, 2001. 272 p.
- Tsvetkova N., Tsvetkov I., Barber I.* Americanization versus Sovietization: Film exchanges between the United States and the Soviet Union, 1948–1950 // *Cogent Arts & Humanities*. 2018. Vol. 5. No. 1. P. 1–17.
- Upton B.* Hollywood and the End of the Cold War : Signs of Cinematic Change, Rowman & Littlefield Publishers, 2014. 197 p.
- Vendil C.* The Russian Legitimation Formula – 1991–2000. PhD thesis. Ann Arbor, 2002. URL: <http://etheses.lse.ac.uk/1690/1/U174000.pdf> (accessed: 14.04.2021).
- Vuorinen M.* Introduction: Enemy images as inversions of the self // *Enemy Images in War Propaganda* / Ed. M. Vuorinen. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012. P. 1–13.
- Wahlstrom R.* Enemy image as a psychological antecedent of warfare / *Essays in Violence* / Ed. by J. M. Ramirez, R. A. Hinde, J. Groebel. Seville: University of Seville, 1988. P. 45–58.

- Warshaw R.* Movie Chronicle: the Westerner // *Film Theory and Criticism* / Ed. by G. Mast, M. Cohen, L. Braudy. N. Y.: Oxford: Oxford Univ. Press, 1992. P. 453–466.
- Weber C.* Imagining America at War: Morality, Politics and Film. L., N. Y., Routledge, 2006. 186 p.
- Westad O. A.* The Fall of Détente. Soviet-American Relations during the Carter Years. Oslo: Scandinavian University, 1997. 367 p.
- Westad O.* The global Cold War: Third World interventions and the making of our times. Cambridge: Cambridge Univ. press, 2007. 498 p.
- Whitney J.* Women: Russia's Seconds Class Citizens // *Look*. 1954. Nov. 30. P. 115–116.
- Widdis E.* Alexander Medvedkin. L.; N. Y.: I. B. Tauris, 2005. 154 p.
- Wignell P., O'Halloran K., Tan S.* Semiotic space invasion: The case of Donald Trump's US presidential campaign // *Semiotica*. 2019. No. 226. P. 185–208.
- Willmetts S.* Quiet Americans: The CIA and Early Cold War Hollywood Cinema // *Journal of American Studies*. 2013. Vol. 47. No. 1. P. 127–147.
- Wojik-Andrews I.* Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory Routledge, 2000. 273 p.
- Wolff L.* Inventing Eastern Europe: The map of civilization on the mind of the Enlightenment. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1994. 419 p.
- Wood R.* An Introduction to the American Horror Film // *American Nightmare: Essays on the Horror Film* / Ed. by R. Lippe, R. Wood. Toronto: Festival of Festivals, 1979. P. 7–29.
- Wood R.* Ideology, Genre. Auteur // *Film Theory and Criticism* / Ed. by G. Mast, M. Cohen, L. Braudy. N. Y.: Oxford: Oxford Univ. Press, 1992. P. 475–485.
- Young M. B.* Hard Sell: The Korean War // *Selling War in a Media Age: The Presidency and Public Opinion in the American Century* / Ed. by K. Osgood, A. K. Frank. Gainesville: Univ. Press of Florida, 2010. P. 113–139.
- Zieger R.* The Evolving Cold War: The Changing Character of the Enemy Within, 1949–63 // *American Communist History*. 2004. Vol. 3. №. 1. P. 3–23.
- Zimbardo P.* The Lucifer effect: Understanding how good people turn evil. N. Y.: Random House, 2007. 576 p.
- Zinn H.* The Politics of History in the Era of the Cold War Repressions and Resistance // *The Cold War and the University: Toward an Intellectual History of the Postwar Years* / Ed. by N. Chomsky et al. N. Y.: The New Press, 1997. P. 35–72.
- Zubok V.* A Failed Empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2006. 467 p.
- Zur O.* The love of hating: The psychology of enmity // *History of European Ideas*. 1991. Vol. 13. No. 4. P. 345–369.

Источники

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).

Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ).

Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ).

Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб).

Фильмография (1946–1963)

1946

- «Адмирал Нахимов» (реж. В. Пудовкин)
- «Белый клык» (реж. А. Згуриди)
- «Деспотизм» (Despotism)

1947

- «Атомная бомба»
- «Миклухо-Маклай» (реж. А. Разумный)
- «Не будь простофилей» (Don't Be a Sucker)
- «Русский вопрос» (реж. М. Ромм)
- «Северо-западный форпост» (Northwest Outpost, реж. А. Дуон)

1948

- «Берлинский экспресс» (Berlin Express, реж. Ж. Турнер)
- «Железный занавес» (The Iron Curtain, реж. У. А. Уэллман)
- «Идти преступным путем» (Walk a Crooked Mile, реж. Г. Дуглас)
- «На страже мира. 30 лет Советской армии» (реж. Р. Григорьев, М. Фиделева)
- «София» (Sofia, реж. Дж. Рейнхардт)
- «Суд чести» (реж. А. Роом)
- «Я выбираю свободу» (Make Mine Freedom, реж. Дж. Барбера, У. Ханна)

1949

- «Академик Иван Павлов» (реж. Г. Рошаль)
- «Александр Попов» (реж. В. Эйсымонт, Г. Раппапорт)
- «Алитет уходит в горы» (реж. М. Донской)
- «Великий грешник» (The Great Sinner, реж. Р. Сиодмак)
- «Виновен в измене» (Guilty of Treason, реж. Ф. Е. Фейст)

- «Встреча на Эльбе» (реж. Г. Александров)
- «Генеральный инспектор» (The Inspector General, реж. Г. Костнер)
- «Женщина на Пирсе 13» / Я вышла замуж за коммуниста (Woman on Pier 13 / I Married a Communist, реж. Р. Стивенсон)
- «Конспиратор» (Conspirator, реж. В. Савилл)
- «Красная угроза» (The Red Menace, реж. Р. Спрингстин)
- «Красный Дунай» (The Red Danube, реж. Д. Сидни)
- «Кукушка и скворец» (реж. Л. Амальрик, В. Полковников)
- «Машенькин концерт» (реж. М. Пашенко)
- «Мир победит войну» (реж. С. Герасимов, Е. Свилова, С. Бубрик)
- «Мистер Уолк» (реж. В. Громов)
- «Падение Берлина» (реж. М. Чиатурели)
- «Познакомьтесь с королем Джо» (Meet King Joe, реж. Дж. Сазерленд)
- «Проект X» (Project X, реж. Э. Монтань)
- «Серп или крест» (The Sickle or the Cross, реж. Ф. Стрейер)
- «Скорая помощь» (реж. Л. Бредис)
- «Сталинградская битва» (реж. В. Петров)
- «У них есть Родина» (реж. А. Файнциммер, В. Легошин)
- «Чужой голос» (реж. И. Иванов-Вано)

1950

- «Альберт в Бландерленде» (Albert in Blunderland, реж. Дж. Гордон)
- «В мирные дни» (реж. В. Браун)
- «Великая сила» (реж. Ф. Эрмлер)
- «Воздушный мост» (Big Lift, реж. Дж. Ситон)

- «За мир во всем мире» (реж. В. Беляев)
 «Заговор обреченных» (реж. М. Калатозов)
 «Зачем играть в чехарду?» (Why Play Lear Frog?, реж. Дж. Гордон)
 «Как обнаружить коммуниста» (How to Spot a Communist)
 «Ким» (Kim, реж. В. Сэвилл)
 «Колокола Коронадо» (Bells of Coronado, реж. У. Уитни)
 «Контрразведка знакомится со Скотланд-Ярдом» (Counterspy Meets Scotland Yard, реж. С. Фридман)
 «Коммунистическое оружие соблазна» (The Communist Weapon of Allure)
 «Летающая тарелка» (The Flying Saucer, реж. М. Конрад)
 «Место назначения — Луна» (Destination Moon, реж. И. Пичел)
 «Секретная миссия» (реж. М. Ромм)
 «Шпионская охота» (Spy Hunt, реж. Дж. Шерман)

1951

- «Большая ложь» (The Big Lie)
 «День, когда остановилась Земля» (The Day the Earth Stood Still, реж. Р. Уайз)
 «Команда субмарины» (Submarine Command, реж. Дж. Фэрроу)
 «Лис пустыни» (The Desert Fox: The Story of the Rommel, реж. Г. Хэтэуэй)
 «Лицом к лицу с коммунизмом» (Face to Face with Communism)
 «Мой любимый шпион» (My Favorite Spy, реж. Н. З. Маклеод)
 «Наша моральная защита» (Our Moral Defense)
 «Небесная высота» (Sky High, реж. С. Ньюфилд)
 «Незабываемый 1919-й» (реж. М. Чиатурели)
 «Нечто» (The Thing from Another World, реж. К. Найби)

- «Почему Корея?» (Why Korea?, реж. Э. Риик)
 «Примкнуть штыки» (Fixed Bayonets!, реж. С. Фуллер)
 «Прощай, Америка!» (реж. А. Довженко)
 «Рука с хлыстом» (The Whipland, реж. У. Мензиес)
 «Стальной шлем» (Steel Helmet, реж. С. Фуллер)
 «Ты нужен мне» (I want you, реж. М. Робсон)
 «Это Корея!» (This is Korea!, реж. Дж. Форд)
 «Я был коммунистом для ФБР» (I Was a Communist for the FBI, реж. Г. Дуглас)
 «Янки в Корее» (A Yank in Korea, реж. Л. Ландерс)

1952

- «Арктический полет» (Arctic Flight, реж. Л. Ландерс)
 «Атомный город» (The Atomic City, реж. Д. Хоппер)
 «Большой Джим Маклейн» (Big Jim McLain, реж. Э. Людвиг)
 «Вор» (Thief, реж. Р. Раус)
 «Вторжение, США» (Invasion, USA, реж. А. Грин)
 «Дипкурьер» (Diplomatic Courier, реж. Г. Хэтэуэй)
 «Если Москва нанесет удар» (If Moscow strikes, реж. Дж. Гленн)
 «Завоевание Калифорнии» (California Conquest, реж. Л. Ландерс)
 «Задание — Париж» (Assignment: Paris, реж. Р. Пэрриш)
 «Идите на восток по Бикон» (Walk East on Beacon, реж. А. Веркер)
 «Коммунизм» (Communism)
 «Космические пути» (Spaceways, реж. Т. Фишер)
 «Красная планета Марс» (Red Planet Mars, реж. Г. Хорнер)

- «Красный снег» (Red Snow, реж. Б. Петров, Г. Франклин)
 «Лагерь для военнопленных № 17» (Stalag 17, реж. Б. Уайлдер)
 «Максимка» (реж. В. Браун)
 «Мир в его руках» (World in His Arms, реж. Р. Уолш)
 «Мой сын Джон» (My Son John, реж. Л. Маккери)
 «Нет времени на цветы» (No Time for Flowers, реж. Д. Сигел)
 «Обманщики» (The Hoaxters, реж. Г. Хоффман)
 «Одна минута до нуля» (One minute to Zero, реж. Т. Гарнетт)
 «Операция «Тайна» (Operation Secret, реж. Л. Сейлер)
 «Отступление, дьявол!» (Retreat, Hell, реж. Дж. Льюис)
 «Пригнись и накройся» (Duck and Cover, реж. Э. Риццо)
 «Ровно в полдень» (High Noon, реж. Ф. Циннеман)
 «Совершенно секретно» (Top Secret, реж. М. Дзампи)
 «Янки в Индокитае» (A Yank in Indo-China, реж. У. Гриссел)

1953

- «Арена боя» (Battle Circus, реж. Р. Брукс)
 «Братья по крови» (Blood Brothers)
 «Бригада славы» (The Glory Brigade, реж. Р. Уэбб)
 «Вихри враждебные» (реж. М. Калатозов)
 «Голос народов мира» (реж. Ф. Киселев)
 «Дикий мятеж» (Savage mutiny, реж. С. Беннет)
 «Застава в горах» (реж. К. Юдин)
 «Захватчики с Марса» (Invaders from Mars, реж. У. Мензис)
 «Капитан со шрамом» (Captain Scarface, реж. П. Гилфойл)
 «Лесной концерт» (реж. И. Иванов-Вано)

- «Не отпускай меня» (Never Let Me Go, реж. Д. Дэйвс)
 «Полет на Луну» (реж. З. и В. Брумберг)
 «Пони-экспресс» (Pony Express, реж. Дж. Хоппер)
 «Проект «Лунная база» (Project Moonbase, реж. Р. Тэлмедж)
 «Происшествие на Саут-стрит» (Pickup on South Street, реж. С. Фуллер)
 «Сегодня вечером мы поем» (Tonight we sing, реж. М. Лейзен)
 «Серебристая пыль» (реж. А. Роом)
 «Сорок девятый человек» (The 49th Man, реж. Ф. Сирс)
 «Танжерский инцидент» (Tangier Incident, реж. Л. Ландерс)
 «Угроза безопасности» (Security Risk, реж. Х. Шустер)
 «Человек на канате» (Man on a Tightrope, реж. Э. Казан)
 «Цель — Гонконг» (Target Hong Kong, реж. Ф. Сирс)

1954

- «Ад в открытом море» (Hell and High Water, реж. С. Фуллер)
 «Атака улан» (Charge of the lancer, реж. У. Касл)
 «Аттестат зрелости» (реж. Т. Лукашевич)
 «Атомный ребенок» (The Atomic Kid, реж. Л. Мартинсон)
 «Бамбуковая тюрьма» (Bamboo prison, реж. Л. Сейлер)
 ««Богатырь» идет в Марто» (реж. Е. Брюнчугин, С. Навроцкий)
 «В порту» (On the Waterfront, реж. Э. Казан)
 «Внезапный» (Suddenly, реж. Л. Аллен)
 «Военнопленный» (Prisoner of war, реж. Э. Маргон)
 «Восемь свидетелей» (Eight Witnesses, реж. Л. Хантингтон)

- «Звероферма» (Animal Farm, реж. Дж. Халас, Ж. Батчелор)
«Ночные люди» (Night People, реж. Н. Джонсон)
«Они» (Them!, реж. Г. Дуглас)
«Опасные тропы» (реж. А. Алексеев, В. Алексеев)
«Охота на человека» (Operation Manhunt, реж. Дж. Александер)
«По слову мыши» (By word of mouse, реж. Ф. Фрилинг)
«Сестры Рахмановы» (реж. К. Ярмагов)
«Шанхайская история» (The Shanghai Story, реж. Ф. Ллойд)

1955

- «Взгляд на коммунизм» (A Look at Communism)
«В квадрате 45» (реж. Ю. Вышинский)
«Главная цель» (Target zero, реж. Х. Джонс)
«Дорога» (реж. А. Столпер)
«Дым в лесу» (реж. Е. Карелов, Ю. Чулюкин)
«Каролинское пушечное ядро» (Carolina Cannonball, реж. Ч. Ламонт)
«Кафе на 101-й улице» (Shack Out on 101, реж. Э. Дейн)
«Кошмар в красном» (Nightmare in Red)
«Кровавая аллея» (Blood Alley, реж. У. А. Уэлмен, Д. Уэйн)
«Мексиканец» (реж. В. Каплуновский)
«Покорение космоса» (Conquest of Space, реж. Б. Хэскин)
«Призраки покидают вершины» (реж. Э. Карамян, С. Кеворков)
«Пуля для Джои» (A Bullet for Joey, реж. Л. Аллен)
«Секрет красоты» (реж. В. Ордынский)
«Следы на снегу» (реж. А. Бергункер)
«Случай с ефрейтором Кочетковым» (реж. А. Разумный)

- «Специальная доставка» (Special Delivery, реж. Дж. Брам)
«Судебный процесс» (Trial, реж. М. Робсон)
«Тень у пирса» (реж. М. Винярский)
«Целуй меня насмерть» (Kiss Me Deadly, реж. Р. Олдрич)
«Человек в космосе» (Man in Space, реж. У. Кимболл)
«Яхты в море» (реж. М. Егоров)

1956

- «1984» (реж. М. Андерсон)
«Анастасия» (Anastasia, реж. А. Литвак)
«Война и мир» (War and peace, реж. К. Видор)
«Вторжение похитителей тел» (Invasion of the Body Snatchers, реж. Д. Сигел)
«Дело № 306» (реж. А. Рыбаков)
«Десять заповедей» (Ten Commandments, реж. С. Демиль)
«Дыба» (The Rack, реж. А. Лавен)
«Железная юбка» (The Iron Petticoat, реж. Р. Томас)
«Коммунистический план завоевания» (Communist Blueprint for Conquest)
«Крестовый поход за свободу» (Crusade for Freedom)
«Место назначения – Земля» (Destination Earth, реж. К. Урбано)
«Приключения Артемки» (реж. А. Апсолон)
«Путешествие в молодость» (реж. В. Крайниченко, Г. Липшиц)
«Тайна двух океанов» (реж. К. Пипинашвили)
«Убийцы» (реж. М. Бейку, А. Гордон, А. Тарковский)
«Центр бури» (Storm Center, реж. Д. Тарадаш)
«Я не один» (I am Not Alone)
«Янки сделали это» (Yankee Dood It, реж. Ф. Фрилинг)

1957

- «Боевой гимн» (Battle Hymn, реж. Д. Сирк)
 «Борец и клоун» (реж. Б. Барнет, К. Юдин)
 «Двадцать седьмой день» (The 27th Day, реж. У. Эшер)
 «Девушка в Кремле» (The Girl in the Kremlin, реж. Р. Бердвелл)
 «Дядя Ваня» (Uncle Vanua, реж. Дж. Гетц, Ф. Тоун)
 «Китайские ворота» (China Gate, реж. С. Фуллер)
 «Коммунистическая пропаганда» (Communist Propaganda)
 «Король в Нью-Йорке» (A King in New York, реж. Ч. Чаплин)
 «Наш друг атом» (Our Friend the Atom, реж. Г. Ласки)
 «Ночной патруль» (реж. В. Сухобоков)
 «О Москве и москвичах» (реж. Р. Григорьев, И. Посельский)
 «Пилот реактивного самолета» (Jet Pilot, реж. Дж. фон Штернберг)
 «Повесть о первой любви» (реж. В. Левин)
 «Под "Золотым орлом"» (реж. М. Афанасьева)
 «Путешествие к свободе» (Journey to Freedom, реж. Р. Дергано)
 «Пять шагов в опасность» (Five Steps to Danger, реж. Г. Кеслер)
 «Сверхсекретное дело» (Top Secret Affair, реж. Г. К. Поттер)
 «Шелковые чулки» (Silk Stockings, реж. Р. Мамулян)

1958

- «XX век» (реж. С. Гуров)
 «Братья Карамазовы» (The Brothers Karamazov, реж. Р. Брукс)
 «Буря» (Tempest, реж. А. Латтуада)
 «Возвращение Дракулы» (The Return of Dracula, реж. П. Лэндрес)

- «Время любить и время умирать» (A time to love and a time to die, реж. Д. Сирк)
 «Голубая стрела» (реж. Л. Эстрин)
 «Дело "пестрых"» (реж. Н. Досталь)
 «Заговор с целью убийства Сталина» (The Plot to Kill Stalin, реж. Д. Манн)
 «Зверь Будапешта» (The Beast of Budapest, реж. Х. Джонс)
 «Муха» (The Fly, реж. К. Нойман)
 «Над Тиссой» (реж. Д. Васильев)
 «Последний дюйм» (реж. Т. Вульфович, Н. Курихин)
 «Потерянная ракета» (The Lost Missile, реж. Л. и У. Берк)
 «Профессор» (The Professor, реж. Т. МакКейн)
 «Ракетная атака на США» (Rocket Attack U.S.A., реж. Б. Махон)
 «Реактивная атака» (Jet Attack, реж. Э. Кан)
 «Седьмое путешествие Синдбада» (The 7th Voyage of Sinbad, реж. Н. Юран)
 «Создатели страха» (The Fearmakers, реж. Ж. Турнер)
 «Старик и море» (Old Man and the Sea, реж. Дж. Стержес)
 «Тени ползут» (реж. И. Эфендиев, Ш. Шейхов)
 «Тихий американец» (The Quiet American, реж. Дж. Манкевич)
 «Фройляйн» (Fräulein, реж. Г. Костер)
 «ЧП. Чрезвычайное происшествие» (реж. В. Ивченко)
 «Шпион в небе» (Spy in the Sky!, реж. В. Ли Уайлдер)
 «Это Россия» (This is Russia, реж. С. Федер)
 «Я вышла замуж за монстра из космоса» (I Married a Monster from Outer Space, реж. Дж. Фаулер)

1959

- «Большая надежда человечества» (реж. Л. Махнач)

- «Внимание! Ракеты на Рейне» (реж. А. Медведкин)
 «Высота "Свиная отбивная"» (Pork Chop Hill, реж. Л. Майлстоун)
 «Джон Пол Джонс» (John Paul Jones, реж. Дж. Фэрроу)
 «Друзья-товарищи» (1959, реж. В. Павловский)
 «История агента ФБР» (The FBI Story, реж. М. ЛеРой)
 «Корея — поле битвы за свободу» (Korea — Battleground for Liberty, реж. Дж. Форд)
 «На берегу» (On the Beach, реж. С. Крамер)
 «На север через северо-запад» (North by Northwest, реж. А. Хичкок)
 «Незванные гости» (реж. И. Ельцов)
 «Небо зовет» (реж. А. Козырь, М. Карюков)
 «Приключения Рокки и Бульвинкля» (The Adventures of Rocky and Bullwinkle, реж. А. Андерсон)
 «Проклятие мертвецов» (Curse of the Undead, реж. Э. Дейн)
 «Путешествие» (The Journey, реж. А. Литвак)
 «Советский Союз и Америка» (реж. Л. Махнач)
 «Советскому балету рукоплещет Америка» (реж. З. Тулубева)
 «Тинглер» (The Tangler, реж. У. Касл)
 «Человек меняет кожу» (реж. Р. Перельштейн)

1960

- «Встречи в Америке» (реж. Л. Варламов)
 «Двенадцать на Луне» (12 to the Moon, реж. Д. Брэдли)
 «Десять шагов к востоку» (реж. Х. Агаханов, В. Зак)
 «Красный миф: международный коммунизм» (Red Myth: International Communism)

- «Мост перейти нельзя» (реж. Т. Вульфovich, Н. Курихин)
 «Мультипликационный Крокодил» (реж. В. Попов, Л. Позднеев, В. Пекарь)
 «Неоконченная песнь» (Song without end, реж. Ч. Видор, Дж. Кьюко)
 «Ниночка» (Ninotchka, реж. Т. Донован)
 «Операция "Кобра"» (реж. Д. Васильев)
 «Прочти и катая в Париж и Китай» (реж. Т. Бунимович, А. Каранович)
 «Разум против безумия» (реж. А. Медведкин)
 «Русский сувенир» (реж. Г. Александров)
 «Что мы можем сделать с этим — угроза коммунизма» (What Can We Do About It — Threat of Communism)
 «Человек на веревочке» (Man on a String, реж. А. де Тот)
 «Шпионаж маленького города» (Small Town Espionage)
 «Я стремлюсь к звездам» (I aim at the stars, реж. Дж. Ли Томпсон)

1961

- «Голубая лампа» (реж. Р. Кармен)
 «Детский час» (The Children's Hour, реж. У. Уайлер)
 «Дорогая копейка» (реж. И. Аксенчук)
 «Заокеанский репортер» (реж. Г. Ломидзе)
 «Зверь из долины Юкка» (The Beast of Yucca Flats, реж. К. Фрэнсис)
 «Идейный вызов» (The Challenge of Ideas)
 «Иностранцы» (реж. Э. Змойро)
 «Коммунистический империализм» (Communist Imperialism)
 «Машина медового месяца» (The Honeymoon Machine, реж. Р. Торп)
 «Мир входящему» (реж. А. Алов, В. Наумов)
 «Морская чайка» (реж. Е. Брюнчугин)
 «Муравьишка-хвастунишка» (реж. В. Полковников)

«Один, два, три» (One, Two, Three, реж. Б. Уайлдер)
 «Отъё в космосе» (реж. Э. Туганов)
 «Планета бурь» (реж. П. Клушанцев)
 «Подводная лодка» (реж. Ю. Вышинский)
 «Пылающий остров» (реж. Р. Кармен)
 «Разноэтажная Америка» (реж. Г. Асатиани)
 «Романов и Джульетта» (Romanoff and Juliet, реж. П. Устинов)
 «Суд сумасшедших» (реж. Г. Рошаль)
 «Тайные пути» (The Secret Ways, реж. Ф. Карлсон)
 «Человек-амфибия» (реж. В. Чеботарев и Г. Казанский)
 «Человек идет за солнцем» (реж. М. Каллик)
 «Шоу Дика Трейси» (The Dick Tracy Show)

1962

«713-й просит посадку» (реж. Г. Никулин)
 «Армагеддон» (реж. М. Израилев)
 «Вашингтонская история» (реж. И. Анненский)
 «Военная охота» (War Hunt, реж. Д. Сэндерс)
 «Война, в которой мы пребываем» (War We Are In)
 «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм)
 «Деловые люди» (реж. Л. Гайдай)
 «Дорога к стене» (Road to the Wall)
 «Закон подлости» (реж. А. Медведкин)
 «Зотц!» (ZOTZ! реж. У. Касл)
 «Иваново детство» (реж. А. Тарковский)
 «Играет Ван Клиберн»
 «Капитаны Голубой лагуны» (реж. А. Курочкин, А. Толбузин)
 «Космонавт два в США» (реж. Д. Боголепов)
 «Красный кошмар» (Red Nightmare, реж. Д. Вагнер)

«Маньчжурский кандидат» (The Manchurian Candidate, реж. Д. Франкенхаймер)
 «Монета» (реж. А. Алов, В. Наумов)
 «Мы вас похороним» (We'll bury you!)
 «Ночь без милосердия» (реж. А. Файнциммер)
 «Паника в нулевом году» (Panic in Year Zero, реж. Р. Милланд)
 «По черной тропе» (реж. Л. Махнач)
 «Побег из Восточного Берлина» (Escape from East Berlin, реж. Р. Сиодмак)
 «Правда о коммунизме» (The Truth About Communism)
 «Разгром рейха» (Smashing of the Reich, реж. П. Фолфф)
 «Сатана никогда не спит» (Satan Never Sleeps, реж. Л. МакКери)
 «Серый волк» (реж. Т. Родионова)
 «Сорок девять дней» (реж. Г. Габай)
 «Тарас Бульба» (Taras Bulba, реж. Дж. Л. Кертис)
 «Ход конем» (реж. Т. Лукашевич)
 «Черная чайка» (реж. Г. Колтунов)

1963

«Тринадцать напуганных девочек» (13 Frightened Girls, реж. У. Касл)
 «Акционеры» (реж. Р. Давыдов)
 «Божья коровка, божья коровка» (Ladybug Ladybug, реж. Ф. Перри)
 «Выстрел в тумане» (реж. А. Бобровский)
 «Гадкий американец» (The Ugly American, реж. Д. Инглунд)
 «Генерал и маргаритки» (реж. М. Чиаурели)
 «Гость с острова Свободы» (реж. Р. Кармен)
 «Из России с любовью» (From Russia with Love, реж. Т. Янг)
 «Когда мир висел на волоске» (реж. Р. Кармен)

ФИЛЬМОГРАФИЯ (1946–1963)

«Компаньерос» (реж. Ю. Романовский,
А. Милуков, М. Терещенко)

«Миллионер» (реж. В. Бордзиловский,
Ю. Прытков)

«Мистер Твистер» (реж. А. Каранович)

«Молодые и храбрые» (The young and the
brave, реж. Ф. Лион)

«Охотники на женщин» (The girl hunters,
реж. Р. Роулэнд)

«Победители» (The Victors, реж. К. Фор-
ман)

«Приз» (The Prize, реж. М. Робсон)

«Пусть всегда будет солнце» (реж. Н. Со-
ловьева)

«Смерть Сталина» (The Death of Stalin)

«Снова по черной тропе» (реж. Л. Мах-
нач)

«Юнга со шхуны “Колумб”» (реж. Е. Шер-
стобитов)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Кадр из фильма «Миллионер»
Рис. 2. Кадр из фильма «Ровно в полдень»
Рис. 3. Страница из журнала «Огонек» со статьей «Культура жевательной резинки» // Огонек. 1950. № 5. С. 41.
Рис. 4. Кадр из фильма «Деловые люди»
Рис. 5. Кадр из фильма «Вторжение, США»
Рис. 6. Кадр из фильма «Акционеры»
Рис. 7. Кадр из фильма «1984»
Рис. 8. Кадр из фильма «Красная опасность»
Рис. 9. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»
Рис. 10. Кадр из фильма «Ниночка»
Рис. 11. Кадр из фильма «Русский сувенир»
Рис. 12. Кадр из фильма «713-й просит посадку»
Рис. 13. Кадр из фильма «Мультипликационный Крокодил»
Рис. 14. Кадр из фильма «Деловые люди»
Рис. 15. Кадр из фильма «Пилот реактивного самолета»
Рис. 16. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»
Рис. 17. Кадр из мультфильма «Миллионер»
Рис. 18. Кадр из мультфильма «Миллионер»
Рис. 19. Кадр из фильма «Вторжение похитителей тел»
Рис. 20. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»
Рис. 21. Кадр из фильма «Красный кошмар»
Рис. 22. Кадр из фильма «Человек на веревочке»
Рис. 23. Кадр из фильма «Вторжение, США»
Рис. 24. Кадр из фильма «Падение Берлина»
Рис. 25. Кадр из фильма «ЧП. Чрезвычайное происшествие»
Рис. 26. Кадр из фильма «ЧП. Чрезвычайное происшествие»
Рис. 27. Кадр из фильма «Воздушный мост»
Рис. 28. Кадр из фильма «Военнопленный»
Рис. 29. Кадр из фильма «Военнопленный»
Рис. 30. Кадр из фильма «На север через северо-запад»
Рис. 31. Кадр из фильма «На север через северо-запад»
Рис. 32. Кадр из фильма «Создатели страха»
Рис. 33. Кадр из фильма «Зотц!»
Рис. 34. Кадр из фильма «Мой сын Джон»
Рис. 35. Кадр из фильма «Я был коммунистом для ФБР»
Рис. 36. Кадр из фильма «Стальной шлем»
Рис. 37. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»
Рис. 38. Кадр из фильма «Суд чести»
Рис. 39. Кадр из фильма «Русский сувенир»
Рис. 40. Кадр из фильма «Русский сувенир»
Рис. 41. Кадр из фильма «Маньчжурский кандидат»
Рис. 42. Кадр из фильма «Мой сын Джон»
Рис. 43. Кадр из фильма «Алитет уходит в горы»

- Рис. 44. Кадр из фильма «Максимка»
Рис. 45. Кадр из фильма «Мексиканец»
Рис. 46. Кадр из фильма «Сталинградская битва»
Рис. 47. Кадр из фильма «Мир в его руках»
Рис. 48. Кадр из фильма «Последний дюйм»
Рис. 49. Киноафиша фильма «Суд чести»
Рис. 50. Кадр из фильма «Мистер Твистер»
Рис. 51. Кадр из фильма «Мистер Твистер»
Рис. 52. Кадр из фильма «Миллионер»
Рис. 53. Кадр из фильма «Шелковые чулки»
Рис. 54. Кадр из фильма «Русская рапсодия»
Рис. 55. Кадр из фильма «Скорая помощь»
Рис. 56. Кадр из фильма «Машенькин концерт»
Рис. 57. Кадр из фильма «Альберт в Бландерлэнде»
Рис. 58. Кадр из фильма «Пригнись и накройся»
Рис. 59. Персонажи сериала «Рокки и Бульвинкль»
Рис. 60. Кадр из фильма «Мультимедийный Крокодил»
Рис. 61. Кадр из фильма «Миллионер»
Рис. 62. Кадр из фильма «Мир победит войну»
Рис. 63. Кадр из фильма «Обманщики»
Рис. 64. Кадр из фильма «Коммунистическое оружие соблазна»
Рис. 65. Кадр из фильма «Коммунистическое оружие соблазна»
Рис. 66. Кадр из фильма «Коммунистическое оружие соблазна»
Рис. 67. Афиша фильма «Красные дьяволята»
Рис. 68. Кадр из фильма «Юнга со шхуны “Колумб”»
Рис. 69. Кадр из фильма «Юнга со шхуны “Колумб”»
Рис. 70. Афиша фильма «Приключения Артемки»
Рис. 71. «Божья коровка, божья коровка»
Рис. 72. Кадр из фильма «На берегу»
Рис. 73. Кадр из фильма «Путешествие»
Рис. 74. Кадр из фильма «Победители»
Рис. 75. Кадр из фильма «Победители»
Рис. 76. Кадр из фильма «Романов и Джульетта»
Рис. 77. Кадр из фильма «Сорок девять дней»
Рис. 78. Кадр из фильма «Вашингтонская история»

УКАЗАТЕЛЬ

А

- Агитпроп (Управление / Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)–КПСС) 51, 106, 112, 113, 124
- Аляска 231, 237, 240
- «Американский легион» 120, 125, 209
- Американский образ жизни в кино
США 53, 54, 116–117, 178, 180, 203, 207, 249, 307
- и антикоммунизм 53, 98, 192, 204, 208, 209, 212
- и высокий уровень жизни 54–56, 200, 203, 207
- и демократия 35, 41, 43, 54, 62, 63, 76, 93, 121, 176, 178, 184, 194, 200, 211, 212, 218, 240, 283, 288, 289, 298, 308, 328
- и индивидуализм 55, 87, 93, 117, 190, 332
- и конкуренция 55, 56, 117, 316
- и личная ответственность 55, 93, 200, 209, 210, 301
- и личный успех 55, 117
- и патриотизм 55, 195, 200, 203, 204, 208, 209, 322, 331
- и свобода 45, 53–56, 60, 62, 76, 117, 118, 121, 124, 180, 194, 200, 203, 209–212, 225, 274, 283, 288, 309, 328
- и свободное предпринимательство 54, 55, 56, 117
- и семья 189, 200, 202, 203, 259, 273
- и христианство 119, 121, 136, 200, 202, 203
- Анимационное кино (мультипликация) 52, 54, 56, 58, 67, 71, 72, 75, 84, 86–89, 109, 142, 152, 153, 207, 252–255, 264–283, 287, 301, 306, 308, 311, 328, 329
- Антиамериканизм 42, 50, 62, 70, 107, 109, 111, 112, 205, 212, 249, 345

- Антисемитизм 106, 204
- Арктика 180
- Атомная бомба 7, 36, 49, 67, 69, 142, 195, 217, 218, 222, 276, 289, 290, 303
- Афроамериканцы 50–52, 67–69, 71, 123, 182, 205, 206, 236, 253, 265, 270, 276, 312, 314, 321, 341
- Аффект 17, 20–22, 32, 128–131, 134, 137, 139, 141, 144, 150, 152, 153, 160, 161, 291, 309, 327

Б

- Балет 8, 95, 196, 202, 257, 292
- Бейсбол 226, 249
- Берлин 77, 154, 168, 169, 179, 180, 335, 337
- Берлинская стена 34, 154, 248
- Берлинский кризис 1948 г. 34, 178
- Биполярная система международных отношений 34, 37, 43, 344
- Биологическое и социальное в человеке; 12, 66–67, 70, 218; см. также: Социал-дарвинизм
- Блоковая система международных отношений 34, 35
- Бондиана 23, 28, 186
- Борьба за мир 47–50, 130, 167, 186, 217, 290, 291, 294, 303, 306, 341, 342; см. также: «Поджигатели войны»

В

- Ватикан 97
- «Великая депрессия» 231, 237
- Великая Отечественная война 36, 47, 65, 66, 82, 86, 94, 95, 130, 169, 170, 174, 213, 214, 216, 232, 233, 266, 283, 293, 296, 303, 318, 319, 321, 325, 333; см. также: Вторая мировая война

- Великобритания, британцы (англичане) 48, 56, 58, 60, 64, 68, 69, 91, 99, 100, 107, 114, 167, 168, 172, 184, 214, 233, 235, 236, 241, 244, 259, 266, 268, 288, 294, 305, 311, 314, 320, 335
- Вестерн 55, 241, 299, 301
- Визит Н. Хрущева в США 92, 115, 279, 291
- Визуализация 23, 25, 26, 31, 83, 111, 129, 132, 138, 140–142, 145, 146, 148, 150, 156, 227, 250, 251, 256, 287, 289, 295, 297, 300, 307, 317, 318
- ВКП(б); см.: Коммунистическая партия Советского Союза (КПСС)
- Водка 77, 61, 186, 224 см. также: Пьянство
- Военнопленные 179, 182–184, 186, 191, 197, 202, 205, 217, 235, 241
- Война в Корее 34, 35, 65, 70, 94, 100, 102, 121, 126, 157, 159, 180–184, 191, 193, 196, 197, 201, 204–207, 211, 298–300, 303, 338
- Война во Вьетнаме 35, 73, 330
- Война за независимость США 60, 231, 239
- Восток 33, 62, 74, 117, 239, см. также: Ориентализм
- Враг; см.: Образ врага
- Вторая мировая война 35, 36, 47, 75, 93, 99–101, 115, 118, 129, 130, 142, 149, 156, 168, 178, 179, 181, 182, 204, 216, 231, 243, 266–268, 282, 290, 293, 294, 298, 315, 335; см. также: Великая Отечественная война
- Г**
- Германия, немцы 35, 47, 58, 60, 64, 69, 82, 99, 100, 109, 111, 149, 156, 167, 178, 179, 182, 199, 217, 232, 233, 235, 250, 261, 288, 291, 294, 295, 297, 303, 317, 333, 335
- «Голливудская десятка» 116
- Город 70–72, 165, 187, 202, 203, 246–252, 254–258, 261, 283, 292, 304, 308
- Государственный департамент США 124, 178, 189, 279, 341
- Госкино СССР 113, 124
- Гражданская война и интервенция в России 99, 166, 232, 233, 243, 244, 293, 312, 323, 325
- Гражданская война в США 231
- Гражданская оборона 275
- ГУЛАГ 57
- Гуманизм 65, 109, 175, 176, 191, 196, 228, 299, 325, 331
- Д**
- «Две Америки» 50–53, 57, 61, 89, 102, 154, 178, 179, 196, 223, 224, 228, 237, 238, 245, 276, 281, 291, 321, 332, 340, 342
- Дегуманизация 14–16, 25, 102, 135, 197, 206, 207, 277, 308, 309, 328, 333
- анималистская форма 15, 70–72, 74–77, 174, 178, 255, 256, 261, 343
- механицистская форма 15, 16, 70, 72–74, 77, 78, 255, 261, 277, 303, 343
- и инфрагуманизация 15
- Деиндивидуализация 73, 255, 273
- Демонизация 16, 98, 322, 323; см. также: Дьявол
- Деньги 50, 58, 71, 73, 81, 87, 88, 175, 185, 221, 223, 249, 250, 252, 253, 262, 279, 283, 295, 308, 320, 324
- Детектив 28, 129, 133, 135, 137, 175, 223, 321, 322
- Детское кино 67, 166, 191, 310–326
- Детство, дети 68, 89, 96, 214, 236, 259, 269–271, 276, 294–296, 308–311, 315–317, 321–326
- Джаз 175, 226, 254, 256, 265, 266, 307
- «Дикий Запад» 58, 62, 231, 239, 241; см. также: Вестерн; Ковбои
- Доктрина Трумэна 34, 54, 180
- Документальное кино; см.: Неигровое (документальное) кино
- Дьявол 16, 72, 98, 117, 118, 201, 249, 250

- Е**
- Естественность / противоестественность 17, 24, 90, 95, 96, 128, 131, 140, 141, 142, 144, 148
- Ж**
- Жанр, жанровая конвенция 55, 129, 132–135, 137, 139–142, 144, 159, 171, 252, 298, 300, 313, 316, 318, 321–326
- «Железный занавес» 8, 33, 63, 65, 131, 139, 144, 151, 153, 176, 195, 248, 331
- Женский вопрос 40, 50, 80, 81
- Женщины 19, 22, 40, 50, 68, 78, 80, 82–84, 86, 89–96, 121, 148, 187, 188, 191–193, 195, 196, 202, 220–223, 242, 260, 282, 289, 295, 320, 323, 321, 333, 338, 341
- Женственность 73, 80, 89–92, 202, 221, 222
- Жестокость, бессердечие 49, 57, 67, 82, 109, 182, 239, 253, 262, 288, 289, 308, 318, 331
- Журналисты 62, 63, 73, 76, 81, 82, 134, 156, 158, 281, 285
- З**
- Закадровый комментарий 151, 288–290, 293, 294, 296, 298, 304–306, 319, 320
- «Закон о порабощенных народах» 54
- И**
- Идентичность 9, 12, 22, 25, 28, 47, 54, 94, 96, 129, 145, 163, 174, 198–229, 248, 249, 262, 313, 316, 329, 332
- Изнасилование 68, 93, 94, 334
- Икра 61, 226
- «Империя Зла» 76, 199, 329
- Индейцы 206, 219, 314
- Инопланетяне 74, 78, 135, 149, 150, 158, 177, 180, 195, 257, 279, 282, 329
- Интеллектуалы 53, 122, 194, 317
- Информационное агентство США (ЮСИА) 120, 122, 124
- К**
- Кампания по борьбе с «безродным космополитизмом» 44, 48, 57, 106, 124
- Кампания по борьбе с «низкопоклонством перед Западом» 37, 57, 105, 108, 109, 168, 218, 219, 272
- «Кампания правды» 121, 122, 124
- Капиталист (бизнесмен) 54, 58, 62, 70–74, 81, 106, 117, 167, 207, 223, 224, 270, 271, 273–276, 279–282, 288, 308, 320
- Карибский кризис 9, 34, 281
- Карикатура 26, 58, 62, 67, 68, 76, 83, 84, 91, 250, 265, 282, 301, 306, 307, 338, 343
- «Киноальянс за сохранение американских идеалов» 119, 120, 125,
- Кинокартина мира 145, 146, 149, 153
- Киноязык 9, 144, 284
- Китайская Народная Республика, китайцы 9, 40, 102, 182, 265
- Классовый и национальный принципы 213, 233
- Ковбои 58, 60, 190, 249, 265; см. также: Вестерн
- «Кодекс Хейса» 116, 124, 267, 310
- Кока-кола 218, 249, 304
- Коллективизм 49, 56, 74, 121, 203, 220, 222, 339
- Колониализм 57, 58, 67, 99, 108, 113, 216, 233, 314, 320, 328
- Комикс 56, 58, 94, 98, 265–267, 277, 278, 322, 343, 344
- Комитет государственной безопасности СССР (КГБ) 112, 124, 170, 174, 175, 186–188, 305
- Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности 115, 116, 118, 120, 121, 124, 126, 127, 177, 187, 189, 204, 269
- Комическое 16, 128, 129, 278, 301, 306, 307
- Коммунистическая партия Советского Союза (КПСС) 47– 49, 56, 60, 64–66, 80,

- 92, 104 – 106, 108, 110, 113, 124, 126, 166, 168, 195, 213, 220, 234, 279, 305, 313, 332
- Коммунистическая партия США 38, 115, 116, 118, 184, 189, 190, 202, 203, 205, 209, 210
- «Коммунистический заговор» 57, 60, 75, 90, 118, 140, 185, 191, 209–211, 290, 304, 306, 308
- Комсомол 53, 114, 125
- Конгресс за свободу культуры 53, 122, 124,
- Контроль за кинематографом 103–127, 190, 311, 329, 331
- Конформизм 54, 56, 210, 211, 230
- Корея, корейцы 34, 35, 100, 121, 126, 180, 181, 184, 172, 191, 230, 289, 298, 300, 303
- Космополитизм 42, 44, 48, 57, 91, 107, 109, 168, 218, 220; см. также: Кампания по борьбе с «безродным космополитизмом»
- Космос 8, 56, 67, 76, 78, 177, 185, 195, 275–277, 279, 283, 292, 326, 340
- Красная площадь 257, 258, 263
- Кремль 57, 90, 185, 212, 251, 257, 258, 263, 268, 270, 282, 345
- «Крестовый поход за свободу» 42, 97, 98, 121, 124, 195, 201
- Куба, кубинцы 35, 157, 296, 319, 320
- Ку-клукс-клан 63, 68, 105, 151, 158; см. также: Расизм
- Культурная дипломатия 114, 124, 208
- Л**
- Легитимация 13, 14, 19, 24, 25, 96, 100, 145, 160, 202, 222, 229, 230, 235, 247, 248, 286–288, 293, 299, 305
- власти 9, 14, 17, 92, 117, 162–197, 199, 328
- насилия 14, 15, 70, 84
- негативная 163–165, 176, 188, 193, 194
- позитивная 176, 188, 163, 193, 194
- Холодной войны 62, 92, 117, 333, 337
- Ленинград (Петербург) 38, 69, 109, 179, 239, 254, 255, 282
- Лицемерие 62, 96, 217, 341
- Личность 49, 53–56, 74, 77, 86, 211, 225, 259, 261, 263, 324, 325
- Луна 250, 275
- Лэйси – Зарубина, соглашение 112, 114, 124, 334
- Любовь 15, 28, 29, 61, 65, 78, 81, 88, 93, 95, 141, 158, 174, 184, 186, 220, 223, 224, 315, 341
- М**
- Маккартизм 37, 75, 116, 118, 120, 121, 126, 158, 202, 210–212, 238, 269, 290, 299, 335, 341
- Марксизм-ленинизм 35, 62, 102, 332
- Марс 56, 61, 78, 98, 185, 190–192, 196, 276, 317
- Маскулинность 19, 21, 73, 80, 84–87, 89, 90, 92–95, 179, 187, 191, 192, 202, 203, 242, 249, 343
- Материнство 47, 71, 89, 90, 134, 135, 166, 169, 203, 211, 212, 247, 270, 271, 316, 317, 341
- Медведь; см.: Метафора
- «Медовая ловушка» 95, 172–174, 186, 187
- Мексика, мексиканцы 126, 237, 238, 315
- Мессианизм 35, 54, 152, 225
- Метафора 23, 24, 31, 70, 136, 137, 146–151, 153–155, 158, 161, 247, 255, 256, 296, 297, 309
- болезни 90, 130, 136, 141, 159, 208, 217
- животная 255, 256, 272, 282
- спрут 74, 75, 226, 334, 335
- медведь 14, 24, 74–76, 117, 165, 178, 206
- муравей 67, 74, 136, 190, 272, 273, 282
- волк 49, 70–72, 86, 263, 266, 270, 271, 341, 342
- Милиция 112, 176, 170, 338
- Министерство кинематографии СССР 106, 108, 112, 124, 250

- Мирное сосуществование 38, 48, 222, 224, 225, 279, 280, 291
- Миф 17, 33, 47, 73, 81, 82, 95, 131, 166, 222, 229, 230, 233, 239, 240, 247, 312
- Молодежь 29, 40, 68, 90, 134, 174, 175, 277, 299, 305, 308, 317, 318
- Монтаж 134, 144, 290, 294, 296–298, 300, 303, 307, 318, 321
- Мораль 13–16, 29, 31, 42, 46, 49, 52, 56, 65, 77, 84, 102, 110, 117, 128, 137, 163, 164, 172–175, 180, 187, 188, 190, 191, 196, 200, 204, 208, 210, 214, 237, 290, 328, 343, 344
- «Моральный кодекс строителя коммунизма» 49, 305
- Моряки 30, 82, 167–169, 173, 204, 235, 334, 335, 339, 340
- Москва 34, 38, 69, 91, 106, 115, 186, 200, 227, 234, 251, 254, 257–259, 276, 291, 292, 313, 314
- Мужество 175, 184, 220, 316, 339
- Музыка 40, 76, 79, 87, 140, 223, 226, 254–256, 271–273, 289, 343; см. также: Джаз; Рок-н-ролл
- Мультпликация; см.: Анимационное кино (мультипликация)
- Н**
- Нарратив, нарративные стратегии 129, 132, 134, 136, 138–144, 267, 278
- Наука 36, 72, 110–112, 218, 219, 222, 236, 276, 283, 288–291, 317; см. также: Ученые
- Научно-фантастическое кино 61, 74, 78, 117, 129, 133, 185, 317
- Нацизм 36, 52, 64–66, 69, 76, 82, 86, 87, 99, 100, 101, 112, 149, 156, 158, 160, 167, 179, 180, 186, 189, 216, 217, 232, 233, 243, 267, 288, 291, 296, 297, 319, 324
- Национализм 21, 22, 28, 247, 249, 165, 167, 215, 329
- Нацификация символическая 69, 87, 100, 101, 149, 156, 180, 243, 288
- Небоскреб 67, 71, 72, 142, 249–256, 262, 283, 291–293, 308
- Неигровое (документальное) кино 67, 71, 73, 100, 106, 113, 151, 156, 159, 181, 184, 187, 245, 250, 252, 257, 258, 264, 265, 275, 277, 284–309, 328, 329
- Нью-Йорк 50, 72, 81, 180, 197, 249–252, 254–257, 279, 283, 291, 299, 335, 345
- О**
- Образ врага
- концепции 11–13
 - функции 13–16, 31, 75, 76, 87, 94, 128, 328, 329
 - черты 16, 17, 31, 329
 - враг внутренний («пятая колонна») 14, 47, 54, 55, 116, 167, 171, 174, 183–186, 188–190, 199, 202, 208–210, 218, 225, 226, 305, 306, 319, 324, 325, 327, 328
- Образ СССР в кино США:
- и агрессия 121, 122, 186, 258, 262, 296, 298, 309
 - и аморальность 77, 164, 165, 187,
 - и безбожие (атеизм) 74, 97, 98, 117, 119, 121, 164, 165, 201, 202, 257, 259, 309
 - и варварство 62, 74, 75, 95, 117, 121, 240, 241, 243
 - и восточность 239
 - и деспотизм 57, 60, 63–65, 75, 77, 131, 135, 181, 200, 202, 204, 232, 239, 242–244, 258, 288, 289, 328
 - и доноительство 57, 96
 - и игнорирование права на частную жизнь 203, 260, 261, 263
 - и империализм 57, 75, 76, 87, 157, 328
 - и иррациональность 242
 - и культ страдания 95
 - и милитаризм 258,
 - и неравенство 56, 57, 273, 307
 - и несправедливость 56, 128, 211, 273
 - и нищета населения 76, 200, 253, 258–263
 - и отсталость 77, 90, 95, 258, 263

- и отсутствие уважения к личности 211, 261, 263
 - и подавление свободы 54, 57, 76, 97, 101, 202, 258, 263, 306, 309, 324, 328
 - и пьянство 77, 94, 100, 242, 335, 337, 343
 - и этническая дискриминация 54, 56
 - Образ США в кино СССР
 - и агрессия 37, 47, 57, 62, 75, 85, 111, 254, 262, 276, 290, 291, 293, 303, 307
 - и алчность 57, 96, 235, 249, 255, 271, 315
 - и аморальность 47, 49, 84, 173, 237, 309
 - и бездуховность 50, 106, 252, 262, 309
 - и безработица 252, 253, 307, 309
 - и бесправие народных масс 252, 341
 - и вульгарность 58, 109
 - и деградация культуры 58, 255, 256, 307, 309
 - и дискриминация женщин 80–83, 86, 87, 221
 - и «закон джунглей» 66, 70, 341
 - и империализм 37, 48, 68, 73, 89, 107, 109, 111, 113, 130, 167, 168, 172, 174, 186, 214, 218, 220, 233, 249, 252, 288, 291, 294–296, 300, 306–308, 312, 320
 - и конкуренция 49, 66, 71, 72, 86, 158, 271, 324
 - и культ денег 50, 71, 81, 83, 88, 175, 223, 250, 252, 253, 262, 291, 308, 329
 - и культ насилия 58–60, 262, 309
 - и культ потребительства 50, 82, 324
 - и милитаризм 68, 262, 294, 295, 325, 341
 - и мракобесие 68, 96, 237
 - и неравенство 68, 87, 182, 237, 249, 252, 253, 262, 270, 307, 309, 324, 328
 - и несправедливость 49, 50, 80, 166, 252, 262, 328, 341
 - и нищета трудящихся 67, 237, 252, 253
 - и одиночество 50, 87, 253, 262
 - и проституция 96, 168, 202
 - и разврат 83, 84, 87, 96, 174, 255, 256, 309
 - и фальшивый характер свободы 30, 62, 63, 106, 216, 250, 341
 - и эгоизм (индивидуализм) 49, 50, 68, 220, 272, 324
 - и эксплуатация человека человеком 49, 50, 68, 71, 106, 167, 252, 262, 309
 - Октябрьская революция 36, 67, 99, 115, 166, 208, 213, 232, 233, 237, 243, 244, 303, 304, 325
 - Ориентализм 61, 62, 74, 263; см. также: Восток
 - Оружие массового поражения 34, 68, 97, 111, 112, 177, 180, 194, 206
 - Оттепель 43, 69, 112, 114, 197, 223, 225, 228, 276, 291, 316, 333, 338, 342, 343
- ## П
- Патриотизм 62, 93, 100, 110, 234, 266
 - Перформативность Холодной войны 29
 - Пионеры 203, 279
 - «План Маршалла» 34, 107, 217, 269, 293, 307
 - «План мероприятий по пропаганде среди населения идей советского патриотизма» 105–107
 - «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» 62, 63, 67, 70, 107, 250, 290
 - Пограничники 175, 193, 215, 223, 316,
 - Подводная лодка 49, 118, 215, 334, 340, 341
 - «Поджигатели войны» 47–49, 51, 52, 66, 68, 69, 97, 99, 108, 186, 217, 222, 276, 281, 283, 291
 - Полет У-2 84, 172, 280
 - Полет Ю. Гагарина в космос 276, 340
 - Политический символ 17, 18, 31, 246–249, 327, 344
 - Полиция 14, 189–191, 256, 278
 - Популярная геополитика 27–30, 32, 45, 248
 - Права человека 97, 232, 274
 - Право на частную жизнь 55, 56, 77, 203, 263
 - Православный храм 257, 258; см. также: Собор Василия Блаженного

Предательство, предатели 167, 169, 173–175, 184, 186, 191, 194, 206, 216, 217, 220, 233, 237, 305, 331

Преступность (гангстеризм) 40, 66, 70, 175, 184, 189, 208, 216, 237, 305, 315, 321, 324, 328, 329

Прогрессивный 50–52, 184, 281

Проституция 81, 87, 88, 91, 96, 168, 73, 202

Пьянство 77, 94, 100, 242, 335, 337, 341, 343; см. также: Водка

«Пятая колонна»; см. Образ врага внутреннего («пятая колонна»)

Р

Рабочий класс 50, 53–56, 72, 73, 135, 179, 185, 201, 207, 208, 213, 216, 224, 272–274, 280, 301, 302, 306

Рабство 54, 57, 60, 76, 200, 233, 236

Ракеты, ракетные технологии 84, 177, 185, 195, 197, 274–276, 280, 285, 294

Расизм 61, 67–69, 82, 96, 98, 99, 107, 133, 158, 182, 185, 205, 206, 235, 236, 252, 253, 255, 270, 271, 279, 282, 292, 309, 314, 315, 324; см. также: Ку-клукс-клан

Реакционный 48, 50, 52, 62, 63, 99, 107, 109, 196, 217, 218

Регуманизация 334, 339, 341

Реклама 26, 73, 83, 84, 191, 219, 249, 254, 256

Религия 16, 22, 54, 68, 74, 86, 95–98, 104, 120, 146, 172, 186, 200, 201, 203, 237, 239, 257, 259, 327; см. также: Христианство

Ресемиотизация 148–150, 157, 158, 160

Робот 73, 78, 80, 149, 277, 317

Родина 46–48, 51, 106, 157, 166, 168, 169, 172–176, 204, 214–216, 220–222, 225, 237, 294, 296

Родительство 49, 68, 78, 89, 90, 96, 121, 139, 191, 201–203, 206, 208, 210, 311, 314, 326, 338

Рок-н-ролл 226, 308

Российская империя 35, 99, 166, 167, 232, 237, 239, 240, 244, 257, 258

Русские 60, 91, 92, 166, 213, 215, 223, 239, 240, 242, 257, 262, 272, 282, 304, 339

С

Саспенс 129, 135, 137, 140–142, 144

«Свидетели Иеговы» 97

«Свободный мир» 55, 57, 76, 92, 93, 165, 185, 189, 200, 231, 258, 261, 344

Сексуальность 77, 80, 81, 83, 90, 92, 95, 164, 186, 188, 202, 256, 309

Семиотизация 149, 155, 157

Семья 78, 80, 87–90, 95, 110, 189, 202, 203, 208, 220, 221, 259–261, 273, 310–313, 324–326

Сибирь 76, 222, 313, 345

Символические границы 14, 18, 23–25, 27, 31, 46, 53, 80, 96, 102, 148, 149, 153, 225, 226, 238, 241, 251, 327, 328

Славяне 60, 114, 124

Собор Василия Блаженного 257, 258, 263

Советский образ жизни в кино СССР: 178, 214, 223, 282

– и активная жизненная позиция 225, 226

– и взаимопомощь, сотрудничество 49, 56, 158, 175, 222, 276, 279

– и всестороннее развитие человеческой личности 49

– и гуманизм 228

– и дружба народов 67, 213–215, 344

– и забота о детстве 89, 325

– и интернационализм 213, 320

– и коллективизм 49, 220, 222, 339

– и морально-политическое единство 214

– и народовластие 165, 166, 179, 217, 218

– и патриотизм, любовь к Родине 48, 105–106, 111, 169, 221, 222, 315, 331

– и равноправие мужчин и женщин 221, 222

– и справедливость 46, 165, 167, 168, 171, 217, 292, 296, 303, 328, 344

– и строительство коммунизма 222

– и уважение к труду 222, 344
Социал-дарвинизм 66, 67
Спорт 8, 84, 92, 214, 223, 226, 308, 316, 320
Спутник 75, 177, 295
Сталинизм 105, 108, 109, 217, 218, 343
Стереотип 12, 18, 25, 31, 58, 80, 91, 95, 107, 123, 152, 242, 265, 279, 337, 343
Стиляги 174, 175, 227, 305
Суды чести 110, 126, 218, 220, 251
Супермен 85–87, 172, 175, 267
– и сверхчеловек 86

Т

Тайвань 167, 173, 300; см. также: Чанкайшисты
Тоталитаризм 44, 45, 55, 60, 64, 74, 76, 78, 96, 101, 121, 131, 138, 200, 202, 231, 272, 273, 288, 308
Трофейный фонд 108
Трудящиеся 76, 107, 125, 166, 171, 214, 218, 223, 252, 280, 281
Трусость 84, 192, 318

У

Украинцы 215, 239, 242
Улыбка 74, 78, 270
Университет 38, 40, 66, 109, 210
Уолл-стрит 62, 250, 274, 281, 291
Ученые 36, 41, 49, 70, 90, 106, 110, 135, 179, 180, 186, 191, 194, 195, 208, 209, 218, 222, 235–237, 251, 259, 277, 278, 289, 301, 317; см. также: Наука

Ф

Фарцовщики 305
Фашизм 63, 66, 67, 86, 100, 101, 120, 121, 134, 149, 156, 160, 204, 212, 217, 233, 266, 268, 272, 288, 291, 293, 295–297, 333
Федеральное бюро расследований (ФБР) 118, 119, 124, 184, 189, 208–210, 269

«Формализм» 267
Фронтир 62, 237
Фултонская речь У. Черчилля 33, 34, 48, 54, 63, 248

Х

Хиросима 129, 295
Холокост 100, 333
Хоррор 129, 133, 135–137, 140
Христианство 95, 98, 119, 121, 200–202, 259; см. также: Религия
Хроника, хроникальные кадры 67, 106, 159, 277, 285, 287–290, 292, 294, 295, 298, 300–305, 308

Ц

Царизм (самодержавие) 47, 232, 239, 244, 245
Цензура 30, 112, 113, 119, 124, 125, 267, 278, 310, 311
Центральное разведывательное управление (ЦРУ) 37, 53, 120, 122–124, 126, 171, 172, 190, 221, 272, 319

Ч

Чанкайшисты 30, 168, 169, 173; см. также: Тайвань
«Черные списки» 116, 120
Чукчи 68, 167, 234

Ш

Школа 189, 203, 226, 294, 314, 321, 323, 343
Шпионаж 38, 42, 53, 56, 67, 97, 118, 133–136, 159, 167, 171–176, 185–187, 190, 192, 193, 196, 206, 208, 215, 216, 223, 226, 227, 251, 278, 279, 291, 295, 304–307, 309, 321, 324, 325, 344
Шпиономания 43, 109, 171, 172, 185, 212, 321, 338

Э

- «Экранный гид для американцев» 55, 117
Эмиграция 47, 72, 117, 169, 216, 237
Эмоции 15, 17, 29, 78, 112, 128, 134, 158,
203, 209, 229, 267, 309, 330
– в символической политике 20–23, 25,
29–32, 162, 327, 329
– гнев 16, 21, 31, 78
– отвращение 16, 21, 31, 128
– смех 16, 31, 128, 141
– страх 12, 13, 15, 16, 21, 22, 30, 31, 43, 68,
72, 78, 128–133, 135–139, 141–144, 160,

175, 178, 185, 195, 199, 282, 296, 324, 329,
253, 256, 289, 290

Эссенциализация вражды 13, 25, 76, 80,
97, 98, 102, 152, 244, 332

Я

Ядерное оружие 7, 34, 102, 185, 241, 277,
278, 283, 290, 323, 340

Ядерный взрыв 74, 129, 130, 139, 142, 276,
289, 295, 308

Япония, японцы 60, 182, 206, 232, 267, 295

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Рябов Олег Вячеславович — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург); Санкт-Петербургский государственный университет.

Кубышкин Александр Иванович — доктор исторических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет.

Юдин Кирилл Александрович — кандидат исторических наук, доцент, Ивановский государственный химико-технологический университет; Санкт-Петербургский государственный университет.

Давыдова Ольга Сергеевна — кандидат культурологии, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет.

Смирнов Дмитрий Григорьевич — доктор философских наук, зав. кафедрой, Ивановский государственный университет; Санкт-Петербургский государственный университет.

Рябов Дмитрий Олегович — кандидат политических наук, доцент НИУ «Высшая школа экономики», Санкт-Петербургский кампус; Санкт-Петербургский государственный университет.

Белов Сергей Игоревич — доктор политических наук, доцент, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова; Санкт-Петербургский государственный университет.

Рябова Татьяна Борисовна — доктор социологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург); Санкт-Петербургский государственный университет.

Спутницкая Нина Юрьевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва); Санкт-Петербургский государственный университет.

Научное издание

**«ВРАГ НОМЕР ОДИН»
В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКЕ
КИНЕМАТОГРАФИЙ СССР И США
ПЕРИОДА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ**

Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 25. Заказ №

ООО Издательство «Аспект Пресс»
111141, Москва, Зеленый проспект, д. 3/10, стр. 15.
E-mail: info@aspectpress.ru; <https://www.aspectpress.ru>
Тел.: 8 (495) 306-78-01, 306-83-71

Отпечатано: АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5.
Тел.: 8 (495) 221-89-80