



К.А. Юдин

Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Кинопроизводство в эпоху «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ»: ТЕНДЕНЦИИ советско-российской историографии

Данная статья является историко-историографическим исследованием. Предпринимается попытка осуществить обзор основных тенденций отечественной историографии советского и американского кинопроизводства в эпоху «холодной войны». Рассматриваются политико-идеологические факторы и мотивы, повлиявшие на установление исследовательских приоритетов и концептуально-теоретических предпочтений. Делаются выводы о многоуровневой и при этом эклектичной структуре историографическо-киноведческого задела, отличающегося внушительностью, но подверженного гносеологическим коррозиям.

Ключевые слова: «холодная война», кинопроизводство, «гиперреальность», историография, киноведение, идеология, информационная сегрегация, медиаобразование.

Во второй половине XX столетия все мировое сообщество столкнулось с новым после двух мировых войн культурно-цивилизационным катаклизмом идейно-милитаристского характера, традиционно именуемым в отечественной и зарубежной историографии «холодной войной». Отличительной особенностью, специфической чертой «холодного» противостояния между СССР и США как ведущих акторов и субъектов геополитической арены стало, как известно, стремление не только к военно-силовому самоутверждению и доминированию, но, прежде всего, к культурно-идеологической гегемонии.

С момента произнесения У. Черчиллем известной речи в Фултоне, ставшей знаменем «холодной войны» и риторическим вызовом к установлению режима информационно-политической сегрегации («железного занавеса»), что совпало с проявлением жесткой внешнеполитической стратегии по отношению к СССР в Великобритании и США, происходит заметное усиление ритмов и темпов агитационно-пропагандистской работы, вовлечение в нее кинематографа, средств массовой информа-

ции (СМИ), мобилизованных на нейтрализацию «красной угрозы». Возникает стремление найти максимально эффективный по степени интенсивности и оперативности воздействия на общественное сознание инструмент гуманной (или «мягкой») силы [73], способный наносить удары, но без летальных последствий. Именно тогда, как никогда ранее, кинематограф становится одновременно и *зеркалом* [87; 88; 89; 90; 91; 93; 94], отражавшим, впитывавшим, адсорбирувавшим течение социально-политического бытия, и *молотом* [34], выковывавшим совершенно новую, идеологизированную «гиперреальность».

Все это не менее остро и серьезно воспринималось и партийно-советской элитой в СССР, также рассматривавшей «холодное» противостояние как важнейший фактор, повлиявший на направленность и содержание культурно-идеологической работы. О «развернутом наступлении американцев на кинорынок» с тревогой докладывал в ноябре 1946 г. известный режиссер М.К. Калатозов, выступавший в качестве из официального представителя (как заместитель руководителя этого ведомства) Министерства

кинематографии СССР на международном кинофестивале в Каннах, прошедшем в сентябре этого же года [10, с. 559]. В качестве доказательства он приводил выдержку из обращения американской Ассоциации кинопредприятий, подписанного ее президентом Э. Джонсоном и адресованного вдове бывшего американского президента – Э. Рузвельт. *«В результате опыта последней мировой войны, – говорилось в обращении, – теперь получила общее признание мысль о том, что из всех когда-либо изобретенных средств распространения новых идей, информации и улучшения взаимного понимания между отдельными народами, кино является самым лучшим. На кино уже больше не смотрят только как на орудие массового развлечения. Его способность информировать, просвещать и учить только теперь начинается осознаваться»* [61, л. 91].

Однако, это не стало открытием для руководителя советского государства – И.В. Сталина, которому давно было известно о беспрецедентных актах недоброжелательности и планах по обезвреживанию «советской угрозы», вынашиваемых англо-американскими союзниками по антигитлеровской коалиции еще задолго до завершения Второй Мировой войны [20, с. 38-39]. Эти обстоятельства, а также обострившиеся в силу возраста мнительность и подозрительность кремлевского диктатора, очевидно, спровоцировали масштабную и уже описанную в историографии консервативно-охранительную реакцию Сталина, направленную на упрочение политико-идеологических координат и доминант внутри страны любой ценой, в том числе с помощью ужесточения режима управления медиапространством вообще и театральнокинематографической сферой – в частности [95].

Необходимо отметить, что интенсивная рефлексия, осмысление состояния «холодного» отчуждения между СССР и США началось уже параллельно и синхронно с непосредственно событийной составляющей этих процессов. Это неизбежно приводило к синкретизму, сложному взаимовлиянию научной историографии и политико-идеологической публицистики, что, без-

условно, с одной стороны, серьезно затрудняло исследование самого феномена «холодной войны», с другой – привело к созданию практически необъятного историографического задела, до сих пор нуждающегося в прояснении [72; 78]. Еще более сложная ситуация сложилась вокруг кинематографии как фундаментального вида искусства и формы медиа-культуры, подверженной неисчерпаемым в своих дискурсивных комбинациях концептуализациям. Поэтому в данном исследовании мы коснемся лишь небольшого теоретического пласта, содержащего «холодные» историографические факты о специфике кинопроизводства в данный период.

Импульсом для изучения зарубежной кинематографии в контексте общественно-политической ситуации современности в СССР стала атмосфера «предразрядки», «холодного потепления», начавшаяся со второй половины 1950-х гг. В 1960-е гг. выходят известные коллективные труды, как обобщающего учебно-научного характера [23], так и авторские исследования Е.Н. Карцевой [30; 32; 33], В.С. Колодяжной [45], И.И. Трутко [74], С.В. Комарова [46], Л.В. Вагаряна [6], посвященные различным периодам развития кинематографии Великобритании и США, отражавшие концепцию «великого вызова» [8] – так был охарактеризован идейно-политический климат в одном из переводных изданий.

Эти работы отразили свойственную «переходному периоду» амбивалентность в оценках, в дальнейшем постоянно подвергавшуюся концептуальным модификациям, детерминированным политической конъюнктурой. С одной стороны, под влиянием еще постсталинской идеологической стереотипизации и экспрессивности, методики пафосно-патетических разоблачений «политических физиономий» врагов [28], продолжается медиа-историографический антагонизм, заключавшийся в целенаправленном противопоставлении американского кинематографа, поставленного на «службу капиталу», выступавшего проводником мирового империализма [1; 15], «фашистско-фрейдистских» девиаций [45], и – советского социалистическо-гуманистического, «народного кино». С другой стороны, ис-

следователи проявляли неподдельный интерес к генезису, истокам американской кинематографической традиции, воздействию не только внешних, но и внутренних факторов, например, «великой депрессии» в США конца 1920 – начала 1930-х гг. на социальную проблематику, отражавшуюся в доверенных фильмах, художественной литературе [14; 44].

Непосредственным развитием и продолжением этих историографических ориентиров и установок в конце 1960 – 1970-х гг. становится эксплицированная в монографии Л.Д. Кисловой концепция «двух Америк» и их «гиперреальностей» [36]. «*Америка Пентагона*», для которой фильм – это всего лишь «идеология», «просто-напросто товар» [53, с. 28; 55, с. 25] вступала в противоборство с независимым кинематографом, ориентированным на другую аудиторию – «*Америку для американцев*», демократическую среду, придавленную прессом капитала, но существующую и перспективную для установления интернациональной коммуникации и диалога культур посредством кино. «Было бы ошибочно утверждать, – писали Т.Г. Голенопольский и В.П. Шестаков, – что все выпущенное Голливудом реакционно, или отождествлять с ним весь американский кинематограф. Лучшим произведениям американской культуры вообще и кинематографу в частности всегда были присущи черты высокого гражданского пафоса. Эти произведения прежде всего представляют для нас демократическое искусство, демократическую культуру США» [13, с. 15]. Близкую позицию отразил в своей монографии Р.П. Соболев, который считал 1960-е годы «ареной борьбы между направлением, удовлетворяющим, и направлением, эксплуатирующим вкусы, или, говоря шире, между прогрессивными художниками и мастерами ”массовой культуры”» [68, с. 8].

В то же время, многими исследователями, уже упомянутыми – Р.П. Соболевым, Т.Г. Голенопольским, В.П. Шестаковым, а также И.Е. Кокаревым [38; 39; 41], А.В. Валюжечич [7], А.И. Власовым [9], в 1980-е гг. – Ю.А. Комовым [47], К.Е. Разлоговым [59], Г.А. Капраловым [29], поздних работах Е.Н. Карцевой [31] – обстоятельному изуче-

нию подвергались такие аспекты, как: особенности внешнеполитической пропаганды США, деятельность специализированных ведомств, органов государственной безопасности, Информационного агентства США, а также общественных и религиозных структур и использование этими институтами власти кинематографа, телевидения и других медиа-коммуникационных каналов в политико-идеологических целях, для конструирования негативного *образа Другого* как врага, чужого, воспринимавшегося главной опасностью для претворения в жизнь «американской мечты» («American dream») [12]. Последняя всегда выступала своеобразным собирательно-символическим отражением национальной идеи и «исключительности», идеологии цивилизационного мессианства, до сих пор остающегося ведущим фактором культурных и геополитических претензий США, что объясняет продолжение изучения данной проблематики на постсоветском пространстве [5].

Активно изучалось жанровое многообразие американского кинематографа, телевидения и контент-репрезентационный потенциал передач, их тематики и проблематики, например, спортивной, для повышения эффективности использования «голубого монстра» как инструмента «буржуазной пропаганды» [19].

Безусловно, завершение «разрядки» в международных отношениях и начало нового этапа «холодной войны» стало важным фактором модификации историографических ориентиров. Это выразилось в очередной волне концептуально-дискурсивной напряженности, повышенной концентрации «разоблачительных» идеологем, содержащих гносеологические призывы дать отпор, в том числе – имманентной медиа-контратакой со стороны буржуазных, но способных к самостоятельному критическому мышлению стран, – «воинствующему антикоммунистическому и милитаристскому психозу» [59, с. 234], а также финансовой и информационной диктатуре, монополизму Голливуда [50].

Еще более решительную и непримиримую позицию к проискам «информационного империализма» было призвано занять кинематографическое сообщество

стран «социалистического лагеря» – Югославии, ГДР, Польши и других стран, которые в соответствии с решениями национальных съездов Союзов кинематографистов, проходившими под контролем компартий, принимали обязательства «сплотиться на «борьбу с проникновением антикоммунистических и антигуманистических тенденций для дальнейшего прогрессивного развития подлинно ангажированного кино» [35]. Этим установкам, проблема формирования просоветского железного занавеса против США также посвящен значительный комплекс исторических и киноведческих исследований научного и научно-популярного характера [54; 85].

Особый интерес у советских киноведов в контексте марксистских идейных, теоретико-методологических координат, классового подхода традиционно вызывала судьба пролетариата в капиталистических странах и роль кинематографа в отображении его социальной идентичности, правосознания под влиянием идеологического климата и его противоречий. Показательно суждение, присутствующее в труде М.С. Шатерниковой и свидетельствующее о *концептуальной герменевтике, солипсизме советской историографии*, не отклонявшейся от стратегии идейно-теоретического дуализма, выражавшейся в решительном осуждении «происков консервативной реакции», но и, при этом, в настойчивой медиации футурологическо-утопических ожиданий лучшей презентации «реального социализма» на экране: «Было бы ошибкой, – отмечала Шатерникова, – считать сегодняшнее американское кино сплошь конформистским, безоговорочно перешедшим на консервативные позиции. В кинематографической среде так же, как и в обществе США в целом, дают себя знать силы, которые противостоят *нажиму реакции*, не позволяют вовлечь себя в пресловутый антикоммунистический “крестовый поход”». И далее: «Знаменательно, что уже после прихода Р. Рейгана к власти Киноакадемия США присудила свои премии «Оскар» в 1981 году советскому фильму “Москва слезам не верит”, а в 1982 — венгерской антифашистской картине «Мефистофель». В Нью-Йорке недавно открылся специальный кинотеатр для

показа советских фильмов. С успехом прошел по телевидению США совместный советско-американский документальный фильм «Великая Отечественная» (“Неизвестная война”). Он стал откровением для многих зрителей, впервые узнавших о подлинной роли СССР в разгроме фашизма. Страна, где до последнего времени современное кино СССР и социалистических стран было практически неизвестно, получила возможность, пусть еще и не слишком широкую, знакомства с ним, а через него и возможность *создания правильных представлений о реальном социализме*» [86, с. 249].

Если говорить о степени изученности системы советского кинопроизводства и проката, то это, безусловно, являет собой отдельную и обширную тему для теоретических обобщений. Из наиболее фундаментальных в хронологическом и тематическом плане изданий учебно-научного, справочного и энциклопедического характера, создающих обобщенно-экспертную, не без влияния конъюнктурных установок, картину, но качественно отражающую основные тенденции развития советского кинематографа и перспектив его совершенствования с учетом «вызовов времени», следует отметить коллективные труды по истории отечественной киноотрасли [25; 26; 27; 57].

Значительный вклад внесли известные историки кино, искусствоведы, разрабатывавшие проблемы сложного институционального и личностного, духовно-интеллектуального сосуществования театрально-кинематографической интеллигенции и власти, влияния государственной политики, цензуры на творческий процесс создания и распространения кинопроизведений, установление их художественно-эстетической ценности и идейно-политической актуальности, функционирования экспортно-импортных механизмов 1960 – 1970-х гг. Это исследования Н.М. Зоркой [21; 22], А.Н. Грошева [18], В.С. Головского [16], Т.М. Горяевой [17], Р.Н. Юренева [96], В.И. Фомина [79; 80], М.И. Косиновой [48; 49], а также новые, опирающиеся на расширенную источниковую базу и реконцептуализированные труды К.Э. Разлогова [60], Г.В. Красновой [51], И.Е.

Кокарева [40; 42], внесших солидный вклад в рассмотрение сложных культурологическо-искусствоведческих проблем коэволюции экранной, книжно-текстовой и зрелищной культур.

После распада СССР и последовавшими вслед за этим архивной, историографической «революциями», «критическим поворотом» [92], необходимость соблюдения дискурсивно-идеологических ритуалов и использования догматических конструктов отпала. Существенным результатом, сформированным на современном интеллектуальном пространстве, историографическо-киноведческом поле, стал научный задел, созданный в рамках относительно нового направления – *имагологии* как отрасли знаний об образах, их морфологии, априорном, аутентичном идейно-сущностном, семиотическом предназначении, а также динамике их восприятия уже в готовом состоянии воплощения в кинематографической «гиперреальности».

Теоретическим и практическим, историко-социологическим аспектам имагологического знания посвящены труды Е.С. Сенявской и А.С. Сенявского [66; 67], О.Ю. и О.А. Поляковых [56], В.Б. Аксенова [2], Г.И. Козырева [37], О.С. Поршневой [58] и мн. др. Все исследования данного спектра обладают высоким уровнем актуальности и востребованности, поскольку значительно расширяют гносеологические возможности «традиционной» историографии «холодной войны» в сторону углубления представлений о множественности проявлений форм инаковости, идентичности и партикулярных различий.

Сопутствующим и конструктивно дополняющим этот эпистемологический тренд современной историографии стало творческое наследие А.В. Федорова по разработке и популяризации теории *медиаобразования*, которое он характеризовал как «процесс развития личности с помощью и на материале средств массовой коммуникации (медиа) с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умений полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатекстов, обучения различным формам самовы-

ражения при помощи медиатехники» [76, с. 8]. При этом А.В. Федоров постулирует медиаобразование не как прикладную педагогическую технологию, а как фундаментальную информационно-когнитивную парадигму, основанную на медиакритике, позволяющую устанавливать взаимосвязь между различными уровнями и пластами информации, осуществлять ее интерпретацию с учетом историко-политических условий.

Продолжая традиции мирового киноведения А.В. Федоров рассматривал кинопроизведения как медиа-тексты, содержащие различные имагологические стереотипы – представления о России и Западе, которые он на материалах обширной фильмографии подвергает тщательному анализу, предлагая структурные схемы и классификации отечественных и зарубежных фильмов «холодной войны», включающие в себя такие компоненты, как: исторический период, место действия; обстановка, предметы быта; приемы изображения действительности; персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика; существенное изменение в жизни персонажей, возникшая проблема и поиски решений [77, с. 74-96].

В то же время, как представляется, предложенные схемы анализа вряд ли правомерно рассматривать как эталонно-универсальные или, вернее, исчерпывающие. Как верно отмечала М. Туровская, «даже самый примитивный фильм является многослойной структурой, содержащей разные уровни латентной информации, обнаруживающей себя лишь во взаимодействии с социально-политическим и психологическим контекстом. <...> Как бы тенденциозен – или, напротив, бесстрастен – ни был автор фильма, он запечатлевает гораздо больше аспектов времени, чем думает и знает сам...» [75, с. 99]. Поэтому, все это нельзя не учитывать и в процессе экспертизы имагологических структур (имагем, имаготем и др.) кинематографической «гиперреальности», оценка уникальной внутренней бытийности которой нередко требует особой идейно-гносеологической сензитивности, интеллектуального сопричастия, не совместимого с формально-механистическим подходом при ее «орто-

доксально» киноведческо-теоретической реконструкции.

Из новейшей отечественной историографии развития киноискусства в контексте культурно-идеологического противостояния следует отметить публикации О.В. Рябова [62; 63; 64], И.А. Антоновой [3], диссертационные исследования и другие элементы творческой лаборатории В.М. Халилова [82], А.Г. Колесниковой [43], А.А. Артюх [4], непосредственно затрагивавшие кинопроизводство в США, его гендерную [81], религиозно-мифологическую субстанциональность, складывавшуюся под влиянием как внутренних общественно-политических течений, умонастроений и их антагонизма [83], так и под воздействием внешних «холодных» идеологических вызовов, что в итоге приводило к сложным мультикультурным комбинациям [84].

В целом, подводя итоги, отметим следующее. Как мы получили возможность убедиться, был создан практически необъятный и более, чем внушительный теоретический задел. Отечественные, советско-российские исследователи успешно осваивали различные проблемно-тематические ракурсы, проводя последовательную верификацию выводов об эволюции «образов врага», трансформации медийных стереотипов, многообразии институционального, инструментального, личностно-персонального измерений и факторов кинополитики.

В то же время, несмотря на попытки создания обобщающих исследований [24; 69], на уровень *комплексной идейно-теоретической компаративистики* особенностей советского и американского кинопроизводства еще только предстоит выйти с помощью преодоления эмпирической напряженности, перегруженности, а также дискурсивной эклектичности. Кроме того, распространенным недостатком, присутствующим в ряде киноведческих исследований, является тяготение к публицистической стилистике, что сопровождается подменой заключений, призванных содержать экспертно-аналитические выводы по изучаемым проблемам, структурными компонентами более низкого уровня – эпилогами, по-

слесловиями и т.п. поверхностной эссеистикой.

Претензии некоторых объемных научно-справочных изданий, заявляющих об исключительной новизне, первенстве в энциклопедической всеохватности, максимально полном освещении всех аспектов системы кинопроизводства, деятельности театрально-кинематографического сообщества, как отмечается в рецензиях, чрезмерно завышены. Так, например, М.М. Гершзон указывает на значительные погрешности, допущенные составителями «Летописи российского кино» [52], связанные с отсутствием обоснования хронологических рамок исследования, нарушением принципа историзма, непозволительной для издания такого уровня небрежностью и серьезными нарушениями правил оформления научно-справочного аппарата при указании точных координат архивных дел, методики работы с ними, цитирования, а также – не подкрепленными фактами суждениями и гипотезами. «Сравнивая периоды 1946–1953 и 1953–1963 гг. (рост числа киностудий, приход в кино новых кадров, жанровое разнообразие, внедрение технических новшеств, в том числе появление широкоэкранного и широкоформатного кино, огромное строительство, развернувшееся на «Мосфильме», резко увеличившее его производственные мощности), приходим к выводу, что после 1953 г. отечественная киноиндустрия сделала и количественный, и качественный рывок. Определенную положительную роль в этом сыграло Министерство культуры СССР. Что касается утверждения авторов монографии о том, что “кинематографическое сообщество... в течение долгих лет вело борьбу за восстановление самостоятельного статуса отрасли”, – заключает М.М. Гершзон, – оно так и осталось неподтвержденным» [11].

Все это существенно затрудняет оценку реальной степени изученности, но при этом создает дополнительную мотивацию для продолжения историко-историографических изысканий с целью преодоления подобных диссонансов и приближения к цельно-органичной картине реконструкции кинопроизводственных механизмов, технологий, идейно-художественных ориентиров, применяв-

шихся для создания «холодной» кинематографической «гиперреальности» и ее имагогической субстанциональности.

Библиографический список:

1. *Авенариус Г.А.* Современное американское кино на службе поджигателей войны. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. М.: АН СССР, 1955. 16 с.
2. *Аксенов В.Б.* «Враги России» в журнальной карикатуре // *Российская история.* 2016. № 5. С. 216-222.
3. *Антонова И.А.* Российско-американские отношения в сфере кино в годы Второй Мировой войны и первые послевоенные годы // *Клио.* 2012. № 4(64). С. 55-59.
4. *Артюх А.А.* Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США: Автореф. дисс. ... д-ра. искусствовед.: 17.00.03. М.: ВГИК, 2010. 57 с.
5. *Бондарева Е.Е.* К вопросу о зарождении понятия «American dream» – «американская мечта» // *Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты.* 2013. № 5. С. 82-86.
6. *Вагаряян Л.В.* Кинопанорама мира. Заметки о московском международном кинофестивале. Ереван: Айпетрат, 1961. 94 с.
7. *Валюжевич А.В.* Внешнеполитическая пропаганда США. М.: Международные отношения, 1973. 2016 с.
8. Великий вызов. Сравнительная энциклопедия США-СССР. М.: Прогресс, 1969. 278 с.
9. *Власов А.И.* В конфликте в реальности. Кризис внешнеполитической пропаганды США. М.: Международные отношения, 1972. 224 с.
10. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953 / Под ред. акад. А.Н. Яковлева. М.: МФД, 1999. 868 с.
11. Гершзон М.М. Летопись Российского кино. 1966-1980: Научная монография // *Отечественные архивы.* 2016. № 4. URL: <http://www.rusarchives.ru/publikacii/otechestvennye-arhivy/2115/letopis-rossiyskogo-kino-1966-1980-nauch-monografiya> (дата обращения: 29.04.2019)
12. *Голенопольский Т.Г., Шестаков В.П.* «Американская мечта» и американская действительность. М.: Искусство, 1981. 208 с.
13. *Голенопольский Т.Г., Шестаков В.П.* США: кинематограф 70-х. М.: Знание, 1978. 64 с.
14. Голливуд и «Тихий американец» // *Искусство кино.* 1957. № 3. С. 83-92.
15. Голливуд на службе монополий. М.: Из-во иностранной литературы, 1951. 48 с.
16. *Головской В.С.* Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 1970-х. М.: Материк, 2004. 383 с.
17. *Горяева Т.М.* Политическая цензура в СССР. 1917-1991. М.: РОССПЭН, 2009. 407 с.
18. *Грошев А.Н.* Советское кино на подъеме. (1954-1963 г.) М.: [б. и.], 1964. 68 с.
19. *Гуськов С.И.* Голубой монстр. (Спортивное телевидение США на службе американского империализма). М.: Мысль, 1986. 222 с.
20. *Золотарев В.А., Путилин Б.Г.* Месть за Победу: Советский Союз и холодная война. М.: Военная книга, 2014. 797 с.
21. *Зоркая Н.М.* История отечественного кино. XX в. М.: Белый город, 2014. 512 с.
22. *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.
23. История зарубежного кино. В 3 тт. М.: Искусство, 1965-1981.
24. История зарубежного кино (1945-2000) / Под редакцией В.А. Утилова. М.: Прогресс-традиция, 2005. 566 с.
25. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Под ред. В.И. Фомина. М.: Минкульт РФ; ВГИК, 2012. 2759 с.
26. История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 523 с.
27. История советского кино. 1917-1967. В 4 тт. М.: Искусство, 1969-1978.
28. *Калатозов М.К.* Лицо Голливуда. М.: Госкиноиздат, 1949. 128 с.
29. *Капралов Г. А.* Западный кинематограф: супермены и люди. М.: Знание, 1987. 54 с.
30. *Карцева Е.* Голливуд глазами американца // *Искусство кино.* 1962. № 3. С. 155-157.

31. *Карцева Е.Н.* Контрасты 70-х. Кинематограф и общественная жизнь в США. М.: Искусство, 1987. 316 с.
32. *Карцева Е.* «Роковые годы» Голливуда // Искусство кино. 1960. № 12. С. 143-145.
33. *Карцева Е.Н.* Сделано в Голливуде. М.: Искусство, 1964. 260 с.
34. Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: Канон+, Реабилитация, 2010. 535 с.
35. Кино Югославии. М.: Искусство, 1978. 193 с.
36. *Кислова Л.Д.* Прогрессивные деятели Голливуда и американская реакция // Прогрессивная литература стран капитализма в борьбе за мир. Сб. ст. М.: [б. и.], 1952. С. 353-372.
37. *Козырев Г.И.* «Враг» и образ врага» в общественных и политических отношениях // Социологические исследования. № 1(285). С. 31-39.
38. *Кокарев И.Е.* Взлеты и падения Голливуда 70-х // США: экономика, политика, идеология, культура. 1976. № 8. С. 40-53.
39. *Кокарев И.Е.* Голливуд на пороге 80-х: Голливуд и политика. М.: Искусство, 1987. 256 с.
40. *Кокарев И.Е.* Кино как бизнес и политика: современная киноиндустрия США и России. М.: Аспект Пресс, 2009. 342 с.
41. *Кокарев И.Е.* Политическая реальность США 1970-х годов и голливудская «Новая волна». М.: ВГИК, 1983. 51 с.
42. *Кокарев И.Е.* Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М.: Российский фонд культуры, 2001. 488 с.
43. Колесникова А.Г. Формирование и эволюция образа врага периода «холодной войны» в советском кинематографе (середина 1950 – середина 1980-х гг.). Автореф. дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.02. М.: ИРИ РАН, 2009. 26 с.
44. *Колесникова Н.Б.* Голливуд 30-40 годов глазами писателя // К проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературы XIX и XX в. М.: [б. и.], 1973. С. 99-112.
45. *Колодяжная В.С.* Кино Соединенных Штатов Америки (1945 – 1960). М.: [б. и.] 1963. 50 с.
46. *Комаров С.В.* Кино США (1914 – 1929). М.: [б. и.], 1963. 62 с.
47. *Комов Ю.А.* Голливуд без маски. М.: Искусство, 1982. 208 с.
48. *Косинова М.И.* Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 293-306.
49. *Косинова М.И.* Экспортно-импортные отношения советской кинематографии в годы «застоя» // Вестник Университета. (Государственный университет управления). 2016. № 12. С. 213-218.
50. *Краснова Г.* Поиск альтернативы: кино ФРГ против экспансии Голливуда // Мифы и реальность. Вып. 9. М.: [б. и.], 1985. С. 161-180.
51. *Краснова Г.В.* Рождение нации. История США в фильмах М.: Канон-плюс, 2019. 255 с.
52. Летопись российского кино. 1966-1980. Научная монография / Отв. ред. В.И. Фомин. М.: РООИ «Реабилитация»; Канон+, 2015. 688 с.
53. *Лоусон Д.Г.* Кинофильмы в борьбе идей. М.: Из-во иностранной литературы, 1954. 148 с.
54. *Маркулан Я.* Кино Польши. М.: Искусство, 1967. 291 с.
55. *Мерсийон А.* Кино и монополии в США. М.: Из-во иностранной литературы, 1956. 297 с.
56. *Поляков О.Ю., Полякова О.А.* Имагология: теоретико-методологические основы. Киров: ООО «Радуга-Пресс», 2013. 162 с.
57. После оттепели: кинематограф 1970-х. М.: НИИ киноискусства, 2009. 576 с.
58. *Поршнева О.С.* Историческая имагология в современной российской историографии // Урал индустриальный. Бакунинские чтения. Индустриальная модернизация Урала в XVIII-XXI вв. Екатеринбург, 2014. С. 126-129.
59. *Разлогов К.Е.* Конвейер грез и психологическая война. Кино и общественно-политическая борьба на западе. 70-80-е гг. М: Политиздат, 1986. 236 с.
60. *Разлогов К.Э.* Искусство экрана. От синематографа до Интернета. М.: РОС-СПЭН, 2010. 287 с.

61. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 125. Д. 469.
62. *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(87). С.89-103.
63. *Рябов О.В.* «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946 – 1963) // *Женщина в российском обществе*. 2012. № 4(65). С. 44-57.
64. *Рябов О.В.* «Советский враг» в американском кинематографе холодной войны: гендерное измерение // *Женщина в российском обществе*. 2011. № 2(59). С. 20-30.
65. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. В 6 тт. М.: Искусство, 1958-1963.
66. *Сенявская Е.С.* Противники России в войнах XX века (Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества). М.: РОС-СПЭН, 2006. 288 с.
67. *Сенявский А.С., Сенявская Е.С.* Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX в.) // *Вестник РУДН. Серия: История России*. 2006. № 2 (6). С. 54–72.
68. *Соболев Р.П.* Голливуд. 60-е гг. Очерки. М.: Искусство, 1975. 237 с.
69. Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945-1989. М: ПЭН, 2018. 446 с.
70. *Теплиц Е.* История киноискусства. В 4 тт. М.: Прогресс, 1971-1974.
71. *Теплиц Е.* Кино и телевидение США. М.: Искусство, 1966. 300 с.
72. *Тетерин П.В.* Роль США в развязывании «холодной войны» (историографический обзор отечественной литературы). М.: Спутник+, 2012. 241 с.
73. *Тетерюк А.С.* «Мягкая сила»: фактор кинематографа // *Ежегодник Института международных исследования Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел*. 2014. № 2(8). С. 170-177.
74. *Трутко И.И.* Кино Англии (1929 – 1939). М.: ВГИК, 1962. 30 с.
75. *Туровская М.И.* Фильмы «холодной войны» // *Искусство кино*. 1996. № 9. С. 98-106.
76. *Федоров А.В.* Медиаобразования: теория и история. М.: МОО «Информация для всех», 2015. 450 с.
77. *Федоров А.В.* Трансформация образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015). М., 2010. 201 с.
78. *Филитов А.М.* «Холодная война»: историографические дискуссии на Западе. М.: Наука, 1991. 200 с.
79. *Фомин В.И.* История российской кинематографии (1941 – 1968): управление, общественные организации, репертуарная политика, кинопроизводство, кинофикация, кинопрокат, кинотехника, зарубежные связи, подготовка кадров. М.: Канон-Плюс, 2019. 736 с.
80. *Фомин В.* Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. 370 с.
81. *Халилов В.М.* Гендерные репрезентации в кино США // *США и Канада: экономика, политика, культура*. 2016. № 6 (558). С. 67-87.
82. *Халилов В.М.* Общественно-политическая роль кинематографа США во второй половине XX века. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.03. М.: Институт США и Канады РАН, 2003. 32 с.
83. *Халилов В.М.* Правая идеология в «левацком» Голливуде // *Россия и Америка в XXI веке*. 2017. № 3. URL: <http://www.rusus.ru/?act=read&id=590> (Дата обращения: 03.04.2019)
84. *Халилов В.М., Хилькевич Е.В.* Мультикультурализм в американском кино // *США и Канада: экономика, политика, культура*. 2009. № 11(479). С. 91-106.
85. *Черненко М.М.* Кино Югославии. М.: В/О «Союзинформкино», 1986. 63 с.
86. *Шатерникова М.С.* «Синие воротнички» на экранах США. (Человек труда в американском кино). М.: Искусство, 1985. 253 с.
87. *Юдин К.А.* Англо-американский кинематограф 1940-1970-х гг. и система государственно-политического контроля США //

- На пути к гражданскому обществу. 2019. № 1(33). С. 74-88.
88. Юдин К.А. Западноевропейская консервативная политическая традиция в зеркале французского кинематографа эпохи голлизма (1959-1969 гг.) // На пути к гражданскому обществу. 2012. № 1-2(5-6). С.80-83.
89. Юдин К.А. Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период «холодной войны» (вторая половина 1920 – начало 1950-х гг.) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2018. Вып. 4(18). История. С. 39-52.
90. Юдин К.А. Кинематограф как «зеркало бытия». Очерки истории западноевропейского киноискусства в лицах (1930-1980-е гг.). Иваново: ЛИСТОС, 2018. 196 с.
91. Юдин К.А. Кинематографическое искусство в отечественных исследованиях 1920 – начала 1940-х гг. и проблемы современной историографической ретроспекции // Исторический журнал: научные исследования. 2018. № 4. С. 58-70.
92. Юдин К.А. «Критический поворот» в отечественной историографии на рубеже 1980 – 1990-х годов и перспективы организации исторического знания на постсоветском пространстве // На пути к гражданскому обществу. 2011. № 1-2. С. 22-29.
93. Юдин К.А. Особенности советской историографии киноискусства довоенного периода (1920-е – конец 1930-х гг.) // На пути к гражданскому обществу. 2018. № 2(30). С. 85-93.
94. Юдин К.А. О старом и новом кинематографе как «зеркале бытия» // Диалог со временем. 2017. Вып. 59. С. 365-375.
95. Юдин К.А. Советский кинематограф и «холодный» политический климат «позднего сталинизма» // Государство, общество, церковь в истории России XX-XXI вв. Материалы XVIII международной научно-практической конференции. 3–4 апреля 2019 г. Иваново: ИвГУ, 2019. С. 713-722.
96. Юрнев Р.Н. Краткая история советского кино. М.: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. 231 с.

©Юдин К.А., 2019