



**К.А. Юдин**

Кандидат исторических наук, исполнитель по гранту,  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный  
университет»,  
доцент кафедры истории России ФГБОУ ВО  
«Ивановский государственный университет»

## **Контроль над советским кинематографом в период «холодной войны»: генезис и институциональные практики**

*В статье представлены результаты исследований системы политического контроля над кинематографом в период «холодной войны». Формируются представления об основных ведомствах, составлявших многоступенчатый институциональный фильтр, позволявший осуществлять идеологический контроль над советской кинополитикой. Автор приходит к выводам о том, что в 1930-х – конце 1980-х гг. происходила трансформация управления кинопроизводством. После устранения «фактора Сталина» возможности по информационно-политическому маневрированию у советской элиты неуклонно сужались. Нереализованный потенциал «оттепели» и своевременного обновления системы управления с расширением творческих и политических свобод в 1980-е гг. привел к настоящему «параду суверенитетов» и кризису советской киноотрасли.*

*Ключевые слова: советский кинематограф, кинополитика, партийно-политический контроль, управление, «холодная война», институциональность, идеология.*

*Публикация подготовлена в рамках поддержанного РНФ научного проекта № 18-18-00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике холодной войны: компаративный анализ».*

Контроль над кинопроизводством в СССР на всех его этапах и составляющих, начиная от идейно-концептуального замысла, предваряющего создание того или иного медиа-текста, до публичной трансляции кинопроизведения, был подчинен официальной модели государственного управления и коммунистическому идеологическому дискурсу. Главной целью, поставленной перед российским театральнокинематографическим сообществом после революции 1917 г. и проведенной в 1919 г. национализации кинодела, стало достижение долговременного медиативного эффекта. Он был связан с популяризацией, отражением средствами кино, ценностей, идеалов, установок, выполняющих функцию по легитимизации и репрезентации новой – советской социокультурной действительности.

Конструирование советскости в реальности и «гиперреальности» уже на ранних этапах осуществлялось с помощью метода информационно-политической и идеологической сегре-

гации, различения «своих» и «чужих». Первоначально апробированный в ходе первой «волны» дискредитации «антисоветской», «буржуазной», эмигрантской кинематографии, указанный метод в дальнейшем был значительно развит по масштабам своего применения в годы сталинской диктатуры и «холодной войны». Начиная с конца 1910-х гг., выстраивалась административно-институциональная вертикаль, технологии управления киноотраслью, применявшиеся на протяжении всего XX в., вплоть до распада СССР.

Ведущим системным параметром этой вертикали было наличие эпицентра, 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. Ему принадлежало право решающего и беспеле-

ционного суждения и принятия решения по абсолютно любому вопросу внутри- или внешне-политического развития. В годы сталинской диктатуры демонтированные атавизмы «внутрипартийной демократии» привели к особому типу тоталитарного руководства – психополитической тирании неопатримониального типа [22, с. 12; 23, с. 9; 28]. Власть вождя, «система управляющего диктатора» [21, с. 444] приобрела характер «интервенций без правил» [22, с. 13], производящихся кремлевским лидером для обезвреживания реальной и потенциальной оппозиции, «семейственности и групповщины» на местах, «правого» и «левого» «оппортунизма» и иных форм «вражеской», «контрреволюционной», «антисоветской» деятельности.

Происходила своеобразная режиссура реальности, при которой функционирование заранее предписанных административных схем сочеталось с феноменом сопричастности к власти, исполнением самых иррациональных и жестких директив. Это становилось трагическим следствием гипертрофированной институциональной самоидентификации сталинских управленцев и более поздней номенклатуры 1950 – 1980-х гг., в буквальном смысле сливавшейся воедино со своими ведомствами и делегированными полномочиями, а также конформизма, складывавшегося в ходе хронической идеологической индоктринации.

Все эти механизмы непрерывного мониторинга, «криминализации повседневности» [6, с. 81] и «инструментализации фактов в репрессивных целях» [7, с. 28, 267] распространялись и на кинопромышленность как сферу экономики, и на представителей советского театральнокинематографического искусства и сообщества, претерпевавших на себе многочисленные «дисциплинирующие атаки», проверки на политическую благонадежность. Параллельно с «цеховским контролем» и его аппаратно-функциональным проявлением, представленным Отделом / Управлением пропаганды и агитации, существовало значительное количество специальных ведомств, проводивших информационно-политическую фильтрацию, отделение «своего» от «чужого/ чуждого», соответствующего «генеральной линии партии» или «извращающего» ее медиа-контента, а также налагавших санкции на кинодеятелей в рамках своей постоянной или чрезвычайно-экстренной компетенции.

Особую интенсивность подобные технологии контроля приобрели в период «холодной войны». Она стала важнейшим фактором их совершенствования, происходившим в ходе

культурно-идеологического и информационно-политического соперничества между советско-социалистическим «лагерем» и странами англо-американского блока / альянса.



**Л.З. Трауберг**

Репрезентативными примерами медиа-идеологических ударов можно считать следующие. 19 июня 1947 г. на заседании художественного совета Министерства кинематографии СССР обсуждался фильм Г.В. Александрова «Весна». В.Г. Захаров, Д. Заславский, А.А. Сурков и Л.Ф. Ильичев обвинили режиссера в «американизме» [26, с. 46]. 1949 год многими исследователями с полным правом именуется «официальным годом» антиамериканской пропаганды, что имеет под собой реальное основание в силу того, что в апреле-мае 1949 г. в СССР был даже разработан специальный «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время», который предусматривал «систематическое печатание материалов, статей, памфлетов, разоблачающих агрессивные планы американского империализма, антинародный характер общественного и государственного строя США, развенчивающих “басни” американской пропаганды о “процветании” Америки...» [19, д. 224, л. 48-52].

Громкий резонанс вызвало «дело» режиссера Л.З. Трауберга. Импульсом-сигналом для него послужила опубликованная 3 марта 1949 г. в «Правде» статья министра кинематографии И.Г. Большакова «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве», в которой проводился акт идейно-политического «разоблачения»: «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. Вся “деятель-

ность» Трауберга в кинематографии проходила под знаком оголтелого буржуазного эксцентризма – разновидности формализма» [26, с. 47]. На этой волне последовал государственный заказ на целенаправленную трансляцию антиамериканских визуальных стереотипов. Для их усиления был использован предельно демонизированный образ США, культурное пространство которых ассоциировалось с мрачными интерьерами, присутствовавшими в одном из тематических очерков М. Горького – «Город Желтого Дьявола» [19, д. 251, л. 48].

Если говорить о хронике институциональных трансформаций, то следует отметить, что в сентябре 1919 г. был сформирован Всероссийский фотокинематографический отдел (ВФКО) Народного комиссариата просвещения, реорганизованный в 1922 г. в Центральное государственное кинопредприятие (Госкино), упраздненное в 1926 г. Параллельно с Госкино, в 1924-1930 гг., 1929-1930 гг., 1930-1933 гг. соответственно существовали: Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Советское кино» (Совкино), Комитет по делам кинематографии и фотографии при СНК СССР (Кинокомитет) [14, с. 35, 70, 372, 398, 409, 458].

В 1930 – 1940-е гг. функции этих ведомств последовательно интегрировались в Главное управление кинофотопромышленностью (ГУКФ) при СНК СССР (1933 г.), Всесоюзном комитете по делам искусств при СНК СССР (ВКПДИ), созданном в 1936 г., и, наконец, Комитете по делам кинематографии при СНК СССР (КПДК), появившимся в 1938 г. [14, с. 456, 487, 516]. На его основе уже в послевоенные годы было образовано Министерство кинематографии СССР (1946-1953 гг.), передавшее свою институциональную эстафету Министерству культуры СССР.

На первом этапе «холодной войны» (вторая половина 1940 – начало 1950-х гг.) флагманом кинополитики, осуществляемой под эгидой Агитпропа ЦК, и инструментом киноцензуры в указанном смысле было Министерство кинематографии СССР, возглавляемое И.Г. Большаковым (1946 – 1953 гг.). Через него проходила вся информация как о готовившихся к постановке кинокартинах отечественного производства, так и соприкосновении советского зрителя с «буржуазной фильмотекой», в значительной степени, представленной так называемым «трофейным фондом».

Все это позволяло Министерству кинематографии выполнять функцию по мониторингу политических настроений, выявлять степень идеологической индокринации, существенным

показателем которой выступала реакция зрителей на демонстрацию иностранных фильмов в условиях «холодного» антагонизма, а также осуществлять репрезентацию советскости через имагогические фигуры – образы «своих» на экране.

На имя самого министра кинематографии и через другие институциональные каналы неоднократно поступали письма, в которых рядовые граждане выражали негодование по поводу «тлетворного», «разлагающего» влияния западного кино, выступавшего проводником «буржуазной морали» и даже угрожавшего обороне советского государства, направленного на «подрыв его идейной, психологической мощи в будущей войне».



В архивном деле РГАСПИ перечень откликов на известную киноэпопею М. Чиаурели «Падение Берлина» (СССР, 1949) занимает около 40 машинописных листов. Они содержали более, чем откровенные мини-рецензии, основным объектом критики которых выступал образ главного героя – сталевара Алексея Иванова (Б. Андреев), почти единодушно признанного «нетипичным» для советской действительности. «Этот человек, – возмущенно писал инженер П.Д. из Ленинграда, – поставил рекорд выплавки стали, что не так просто, как думают работники кино, и совершенно невозможно для такого дремучего идиота, каким сделан Алексей Иванов! Вести себя так на приеме у тов. Сталина, в присутствии членов Политбюро, не стал бы даже папуас, который постарался вести себя сдержаннее, ибо и ему известно, кто такой тов. Сталин!» [См. подр.: 25; 27].

В конце 1950 – 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 [10, с. 5-30]. В их деятельности, в том числе в качестве

непосредственных руководителей, принимали участие такие известные партийные функционеры и идеологи, как М.А. Сулов, Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Демичев. Они, если не инициировали, то, во всяком случае, поддерживали практики дополнительного нажима на цензурные и контрольные механизмы для предотвращения избыточного расширения «буржуазной фильмотеки» и нежелательного, «идеологически невыдержанного» информационного контента.

Важным событием начала 1960-х гг. становится создание еще одного специализированного учреждения – Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии (1963), преобразованного в 1965 г. в Комитет по делам кинематографии при Совете Министров СССР (Кинокомитет), а в 1972 г. – союзно-республиканский Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии (Госкино СССР). В 1963 – 1972 гг. председателем комитета был А.В. Романов, с 1972 по 1986 гг. – Ф.Т. Ермаш, в 1986 – 1991 гг. – А.И. Камшалов.

Госкино на протяжении всей второй половины XX века осуществляло комплексную цензурную проверку кинопроизведений, координировало прокатно-репертуарную реализацию их на телевидении и кинотеатрах, выступало официальным заказчиком художественных и документальных фильмов, в том числе пропагандистского и контрпропагандистского характера, направленных на «разоблачение американского империализма». Так, например, 19 сентября 1963 г. согласно приказу председателя Госкино «О подготовке короткометражных фильмов, разоблачающих неокOLONиализм США» Центральной студии документальных фильмов было поручено подготовить в течение 1964-1965 гг. фильмы на следующую тематику: «неокOLONиализм США – главная угроза независимости народов; военно-экономическая помощь США – средство закабаления слаборазвитых стран, “корпус мира” США – троянский конь американского империализма» 17 марта 1971 г. вышел аналогичный по модальности приказ Госкино, призывавший к усилению мер, мобилизации «средств кино» по противодействию «международному сионизму, связанному с реакционными кругами США и Англии» [См: 24]

В своей деятельности Госкино опиралось на поддержку органов государственной безопасности – КГБ СССР, а также Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР (Главлит). Попытки по амортизации, смягчению идеологиче-

ского диктата и монологичности медиапространства предпринимались творческими, общественно-политическими организациями. К числу самых влиятельных в СССР и на постсоветском пространстве структур подобного типа был основанный в конце 1950-х гг. известным режиссером И.А. Пырьевым Союз кинематографистов (СК), официально-институционально оформленный в 1965 году на Учредительном съезде.

Оценка деятельности общественных и государственных учреждений нашла отражение в историографии. В коллективных трудах, учебных изданиях [1; 11], монографических исследованиях, отдельных публикациях, значительное внимание уделялось институциональному, лично-персональному факторам, а также имагологическим проблемам [3; 4; 5] – роли А.В. Романова, Ф.Т. Ермаша на посту председателей Госкино СССР, Н.А. Михайлова, Е.А. Фурцевой – в Министерстве культуры, И.А. Пырьева, Л.А. Кулиджанова – в Союзе кинематографистов СССР [20, с. 151-152], сочетавших ведомственную функциональность с непредсказуемыми вариациями собственных, субъективных кинопредпочтений и оценок. «Ермаш, – отмечали Л. Аркус и В. Матизен, – имел представление о кинематографе, знал в нем толк, обладал вкусом, а пуше того – интуицией». И далее: «Рьяный и дисциплинированный функционер, он беспрекословно “проводил линию”, однако сам большого рвения не проявлял – для особо непопулярных мер и остротки кинематографистов держа заместителей вроде Бориса Павленка или редакторов вроде Даля Орлова» [18, с. 157].

Признавая доминирование «ЦКовских» директив в реализации кинополитики, многие авторы справедливо отмечали влияние дополнительных акторов-источников ее обогащения, например, Союза кинематографистов (СК). Возникновение этой организации было воспринято как признак того, что «в однополюсной партийно-государственной системе советского кинематографа появилась сугубо общественная организация, в которой рождались и аккумулировались инициативы самих кинематографистов и которая стала ощутимой альтернативой официальным органам партийно-государственного управления экранной музой» [12, с. 1067].

При этом не прошло незамеченным материально-техническое укрепление [13, с. 76] и последовавшее за этим «номенклатурное перерождение» СК, который он претерпел после смещения И.А. Пырьева как его первого лидера



и вдохновителя. Это привело к тому, что в брежневский период СК начинает терять ресурсы по оказанию противодействия официальной, «генеральной линии», все больше демонстрируя вынужденную сопричастность к власти: «С приходом в 1965 г. Л. Кулиджанова на роль лидера СК эта организация постепенно утратила заряд было пассионарности, смирилась с ролью безропотной прислужницы Госкино и других властных инстанций» [12, с. 1206, 1209].



**Ф. Т. Ермаш**

Изменение политико-идеологического и кинематографического климата в середине 1960 – 1970-х гг., концентрация и унификация управления, обосновывавшиеся многочисленными «идейно-художественными ошибками» и «просчетами» кинематографистов [20, с. 135], нашло отражение в литературе. «Это [брежневское. – К.Ю.] время, – отмечала Н.М. Зоркая, – резко отличается от предыдущих лет. Затихли шумные дискуссии. Официозная тишина. Постепенно сходят на нет и скандальные кампании, и публичные проработки неугодных начальству фильмов: их тихо запрещают и кладут на полку. Съезды, пленумы, конференции кинематографистов приобретают сугубо формальный и отчетный характер. Любая инициатива снизу подавлена, да и не рождается. Страх, пусть не такой острый и леденящий, как при Сталине, но стойкий, апатия, уныние воцараются в киносреде» [9, с. 396]. С этим утверждениями солидаризировались другие исследователи и мемуаристы – А. Медведев [17, с. 173-174], В. Головской, констатировавший, что применительно к развитию как общесоюзного, так и национального кино «все больше дает знать о себе некая общая нивелирующая тенденция, усредненность» [8, с. 80]. В то же время, некоторые авторы считали роль Союза кинематографистов в процессе принятия решений о выпуске или запрете фильмов изначально минимальной [15, с. 18].

Завершение «разрядки» в международных отношениях и начало нового витка «холодного» противостояния в конце 1970 – 1980-х гг. привело к очередной комбинации противоположных тенденций: усиление идеологического контроля и консервативной, антиимпериалистической риторики сопровождалось нарастанием внутренней напряженности в кинематографическом сообществе. Оно с большим трудом скрывало тяготение к абсолютной творческой свободе и расширению самоуправления киноотраслью. Это показал V Съезд Союза кинематографистов, состоявшийся в мае 1986 года, который можно считать символом и флагманом кардинальной трансформации управления кинематографией. Новый первый секретарь правления СК – Э.Г. Климов – публично заявил о недопустимости конфронтации с Госкино. При этом он подчеркнул в своей речи о невозможности реставрации старых порядков, а также готовности кинематографистов быть бескомпромиссными в «принципиальных вопросах, касающихся защиты картин» [16, с. 259-260, 301].

Советское руководство упустило возможность для качественного совершенствования механизмов управления кинематографией и политико-идеологической системы в целом, проигнорировав все, даже весьма объективные и конструктивные суждения, оценки, поступавшие со стороны самих кинодеятелей. 3 января 1979 г. режиссер А. Михалков-Кончаловский направил в ЦК КПСС обстоятельную докладную записку и сопроводительное письмо, посвященные анализу роли кино в «борьбе двух систем» [2, с. 22].

Перечисляя уже известные препятствия для улучшения «холодной» культурной дипломатии в сфере кинематографии, связанные с бюрократической инерцией, ограниченностью ведомственных полномочий, избыточной «ЦКовской» централизацией при реальном отсутствии координации усилий, Михалков-Кончаловский призывал кардинальным образом изменить стратегические и тактические задачи. По его мнению, следовало перейти к более гибкому и продуманному, подкрепленному научно-социологическими прогнозами, изучением запросов зарубежных зрителей, информационно-идеологическому воздействию на кинематограф, отказавшись от жесткого, прямолинейного «лобового» давления как на страны социалистического «лагеря», так и от фрондирования с капиталистическим медиапространством. «Чтобы успешно бороться с таким соперником, как кинематограф США, – отмечал он, – мы долж-

ны проникнуть и на американский рынок, завоевать американского зрителя. Это задача – главная» [2, с. 25]. И далее: «Мы должны готовить нашего зрителя к столкновению с чуждым для него миром. А для этого надо не прятать от него фильмы, идеологически и эстетически нам чуждые или даже враждебные, а вырабатывать в зрителе иммунитет к этой идеологии» [2, с. 37].

Помимо этого, А. Михалков-Кончаловский был убежден в необходимости повышения как ведомственного, так и личностно-персонального авторитета представляющих советскую кинематографию фигур путем расширения их самостоятельности и поощрения инициативы в налаживании международных кинематографических контактов. «...Для того, чтобы Смоктуновский или Ульянов были признаны актерами мирового класса, они должны сняться не в югославских, не в норвежских, а именно американских фильмах», – писал он, – *поскольку, климат на мировых экранах определяется сейчас, как и прежде, американским кинематографом*» [2, с. 30]. Указывал он и на другую немаловажную проблему – униженное материальное положение ведущих советских актеров, из-за которого «у зарубежных специалистов возникает пренебрежительное отношение к нашим киноработникам как к людям низшего сорта» [2, с. 33].

На волне резонанса от достижений советских кинематографистов и непосредственно успеха вышеупомянутого А. Михалкова-Кончаловского, четырехсерийная мелодрама которого, «Сибириада» (СССР, 1978), была удостоена специального приза («Гран-при») на XXXII международном кинофестивале в Каннах в июне 1979 г., удалось установить коммуникацию с известным американским режиссером Ф.Ф. Копполой. После фестиваля с ним «состоялся обмен мнениями о создании совместного советско-американского фильма, посвященного проблемам разоружения и способствующего разоблачению мифа о “советской угрозе” и укреплению взаимопонимания между народами» [2, с. 114].

Однако, практического воплощения эти идеи не получили. Подготовка отчасти совместного проекта – мини-сериала «Петр Великий» (США, 1985/86), в котором советская сторона оказывала американской телекомпании «Эй-Би-Си» производственно-творческие услуги в виде предоставления научных и художественных консультантов, была омрачена инцидентами, отраженными в источниках. Советские инстанции – Владимирский обком КПСС,

Управление обллита при Владимирском облисполкоме в г. Суздале, Госкино СССР – сообщали о допущенных американской киносъемочной группой нарушениях служебно-профессиональной и политико-дипломатической этики, что выразилось в попытках организовать несанкционированную съемку «фильма о фильме», «насаждать просоциалистские взгляды среди советских работников», стимулирования недостойного поведения – «отправления религиозных обрядов, пьянок, организуемых американцами» [2, с. 902, 905].

Поэтому, партийно-государственное руководство продолжило прежний консервативно-экстенсивный курс, связанный с ретрансляцией привычной идеологической патетики, стремлением минимизировать проявления «враждебных взглядов» и творческого сепаратизма со стороны кинематографистов из стран социалистического «лагеря», опираясь на солидарность западноевропейских, в частности, итальянских кинодеятелей [2, с. 334, 453-454]. При этом материальные и институциональные ресурсы также теряли свою эффективность. Количество копий советских фильмов, предназначенных для зарубежных учреждений, «в результате уменьшения со стороны Госкино СССР установленного для МИД лимита» в 1980 году уменьшилось с 48 до 35 фильмов в год с дальнейшей тенденцией на сокращение на следующий, 1981 год, почти вдвое по сравнению с действовавшими нормами [2, с. 388-389].

Общим итогом «гласности», «демократизации» как главных элементов перестройки политической системы СССР в 1985 – 1991 гг. применительно к медиапространству стала сначала частичная парализация институционально-политических инструментов и полномочий, а затем и полный демонтаж государственных контролирующих ведомств на фоне тотальной деидеологизация, предопределившей выход советского кинематографа с арены «холодной войны».

#### **Библиографический список:**

1. Агафонова Н.А. Искусство кино. Этапы, стили, мастера. Минск: Тесей, 2005. 192 с.
2. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979-1984. Документы. М.: ПЭН, 2019. 998 с.
3. Белов С.И. Образ «американского врага» в историческом дискурсе советского кинематографа как инструмент информационной войны против США в период «холодной войны» // Информационные войны. 2020. № 2(54). С. 58-63.

4. *Белов С.И. Образ Америки в советском историческом кинематографе периода Холодной войны* // Дневник Алтайской школы политических исследований. 2019. № 35. С. 33-38.
5. *Белов С.И., Жидченко А.В. Обращение к теме рабства в США в советском кинематографе периода «холодной войны»* // Вопросы истории. 2020. № 7. С. 110-120.
6. *Блюм А. Администраторы, научные элиты и отношения с властью* // История сталинизма: итоги и проблемы изучения. Материалы международной научной конференции. Москва, 5-7 декабря 2008 г. М.: РОССПЭН, 2011. С. 78-92.
7. *Блюм А., Веспугле М. Бюрократическая анархия: статистика и власть при Сталине*. М.: РОССПЭН, 2006. 328 с.
8. *Головской В.С. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 1970-х*. М.: Материк, 2004. 383 с.
9. *Зоркая Н.М. История советского кино*. СПб.: Алетей, 2005. 544 с.
10. *Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958-1964: Документы*. М.: РОССПЭН, 1998. 552 с.
11. *История зарубежного кино (1945-2000)* / Под редакцией В.А. Утилова. М.: Прогрестрадиция, 2005. 566 с.
12. *История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат* / Под ред. В. И. Фомина. М., 2012. URL: [https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21\\_01\\_2013\\_2.pdf](https://www.mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf) (дата обращения: 04.09.2020)
13. *Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства* / Сост. В. Фомин. М.: Материк, 1998.
14. *Кино: организация управления и власть. 1917-1938. Документы*. М.: ПЭН, 2016. 606 с.
15. *Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим*. М.: Российский фонд культуры, 2001. 488 с.
16. *Летопись российского кино. 1981-1991.* / Отв. ред. В.И. Фомин. М.: РООИ «Реабилитация», 2016. 736 с.
17. *Медведев А. Территория кино*. М.: ВАГРИ-УС, 2001. 287 с.
18. *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т.IV. СПб.: Сеанс, 2002. 754 с.*
19. *Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 132.*
20. *Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг. Документы, свидетельства, размышления*. М.: Материк, 1996. 370 с.
21. *Хлевнюк О.В. Хозяин. Сталин и утверждение сталинской диктатуры*. М.: РОССПЭН, 2010. 478 с.
22. *Хлевнюк О.В., Горлицкий Й. Холодный мир: Сталин и завершение сталинской диктатуры*. М.: РОССПЭН, 2011. 231 с.
23. *Юдин К.А. Внутрипартийный контроль в СССР 1930 – начала 1940-х гг.: идейно-институциональный облик*. Иваново: Типография ИГХТУ, 2015. 295 с.
24. *Юдин К.А. Госкино СССР и его роль в реализации кинополитики в начале 1960 – начале 1970-х гг.* // Государство, общество, церковь в истории России XX-XXI вв.: материалы XIX Международной научной конференции, Иваново 25-26 марта 2020 г. Иваново: ИвГУ, 2020. С. 400-406.
25. *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, г. Москва, 6-7 декабря 2019 г. / под ред. О.В. Гаман-Голутвиной, Л.В. Сморгуннова, Л.Н. Тимофеевой. М.: МПГУ, 2019. С.453-454.
26. *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.
27. *Юдин К.А. «Надо покончить с двурушничеством в показе картин...»: советский зритель и власть в период «позднего сталинизма»* // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 4(36). С. 108-117.
28. *Gorlizki Y. Ordinary Stalinism: The Council of Ministers and the Soviet Neo-patrimonial State, 1945-1953* // Journal of Modern History. 2002. № 74 (4). P. 699-736.

© Юдин К. А., 2020