



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2021. Т. 21, вып. 3. С. 353–358
Izvestiya of Saratov University. History. International Relations, 2021, vol. 21, iss. 3, pp. 353–358
<https://imo.sgu.ru> <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2021-21-3-353-358>

Научная статья
УДК [791:78](410+73)|19|

Аккорды «холодной войны»: музыка как ресурс для репрезентации «образа другого» в англо-американском кинематографе

К. А. Юдин

Ивановский государственный химико-технологический университет, Россия, 153000, г. Иваново, Шереметевский пр., д. 7

Юдин Кирилл Александрович, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и культурологии, yudin-kir88@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9579-7056>, исполнитель по гранту, Санкт-Петербургский государственный университет

Аннотация. В статье рассматривается роль музыки и звуковых эффектов в англо-американском кинематографе. Предпринимается попытка оценить политико-символический потенциал медиа-ресурсов для репрезентации «образа другого». С этой целью анализируется ряд конкретных кинопроизведений, созданных на разных этапах «холодной войны». Делаются выводы об использовании следующих способов медиа-конструирования: нуар-репрезентация, политико-сатирический спектр, режимы адресно-локального или смешанного (комбинированного) заимствования композиций, имитации «иной» культуры.

Ключевые слова: музыка, «холодная война», «образ другого», медиа-текст, англо-американский кинематограф

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике холодной войны: компаративный анализ» № 18-18-00233)

Для цитирования: 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. <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2021-21-3-353-358>

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Chords of the «Cold War»: Music as a resource for representing the «image of the other» in Anglo-American cinema

К. А. Yudin

Ivanovo State University of Chemistry and Technology, 7 Sheremetevsky Pr., Ivanovo 153000, Russia

Kirill A. Yudin, yudin-kir88@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9579-7056>

Abstract. The article is devoted to the study of the role of music and sound effects in the Anglo-American cinematograph. An attempt is made to assess the political and symbolic potential of media resources for representing the «image of another». To this end, the author examines a number of specific films created at different stages of the Cold War. Conclusions are made about the use of the following methods of media construction: noir representation, political-satirical spectrum, modes of address-local or mixed/combined borrowing of compositions, imitation of a «different» culture.

Keywords: music, «cold war», «image of the other», media-text, Anglo-American cinema

Acknowledgements: The reported study was funded by the Russian Science Foundation according to the research (project «Film images of the Soviet and American enemies in the symbolic politics of the Cold War: A comparative analysis» No. 18-18-00233)

For citation: Yudin K. A. Chords of the «Cold War»: Music as a resource for representing the «image of the other» in Anglo-American cinema. *Izvestiya of Saratov University. History. International Relations*, 2021, vol. 21, iss. 3, pp. 353–358 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2021-21-3-353-358>

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Музыка является одной из самых совершенных форм художественно-эстетической выразительности, что всегда признавалось и философами, и непосредственно композиторами, музыковедами. Известный русский и советский

пианист, педагог А. Б. Гольденвейзер полагал, что «музыкальное искусство – могущественнейшее средство воздействия, объединяющее людей <...>. Музыка тесно связана со всеми душевными переживаниями человека, в ней обязательно



отражается его духовный мир...»¹. Его коллега, не менее знаменитый Г. Г. Нейгауз, считал музыку «живой звуковой материей, музыкальной речью с ее закономерностями и составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т. д.»². Высоко оценивал потенциал музыки А. Шопенгауэр, наделяя ее статусом «настоящего универсального языка, который понимается всюду...». Музыка, отмечал он, «вообще есть мелодия, текст к которой – мир»³.

Интерпретация медиа-текстов: мнение исследователей

Несмотря на объективную ценность и значимость музыкальных «универсалий», они никогда, как и другие виды искусства, не были свободны от политико-идеологической сферы. Альянс музыки и кинематографа сложился еще в ранние годы существования немого кино, которое «оживало» благодаря исполнительской и, в значительной степени, импровизационной технике таперов. Как полагал Б. Эйхенбаум, «музыка до известной степени способствует переводу эмоций, возбуждаемых экраном, в мир именно художественных эмоций – фильм без музыки производит иногда жуткое впечатление»⁴.

После возникновения звукового кинематографа это партнерство уже приобрело форму совмещения, вплетения музыкальной текстуры в кинематографическую в составе общей фабулы. Рассматривая этот процесс на примере классической музыки, А. А. Беловицкая и Н. И. Быкова отмечали, что «визуальное изображение в соединении с классической музыкой может нести разный смысл, создавать различные характеры, в зависимости от настроения сцены, от ситуации, передавать состояния героя, его чувства»⁵. Этими же исследователями были выявлены самые востребованные музыкальные композиции, цитаты-иллюстрации из которых «перестали служить фоном для ключевых в эмоциональном отношении ситуаций и образовали параллельный эмоционально-эстетический универсум»⁶, выполняя функцию «культурной метафоры»⁷.

Не остался незамеченным и аспект, связанный с рефлексией представителей кинематографического сообщества, признававших преобладание прагматичных и даже циничных мотивов⁸. «Индустриализация кинематографа, – констатировал Б. Б. Бородин, – затронула музыку, превратив на территории киностудий индивидуальную деятельность музыкантов в конвейерное производство. <...> В случае коммерческого успеха фильма музыка тиражировалась фирмами звукозаписи и музыкальными издательствами»⁹.

Другие исследователи, изучая опыт осмысления роли музыкального искусства, осуществляемой непосредственно его представи-

телями – композиторами, обращали внимание на разницу между американским и западноевропейскими способами рецепции музыки. «В частности, как утверждал Э. Артемьев, если в Голливуде от музыки требуют комментарии к каждому кадру, каждому повороту сюжета, чтобы поддержать интерес зрителя, “направляя” его по правильному пути, то в Европе значительно важнее оказывается эмоциональное отражение состояния или, что то же, – эмоциональный смысл кадра»¹⁰. Безусловно, с этим суждением следует согласиться, принимая во внимание специфику стиля французского «поэтического реализма» или традиций итальянского неореализма 1940–1950-х гг., заметно отличавшихся от голливудского кинематографа, приобретавшего особую, «социально-прогрессистскую» направленность, несущую на себе отпечаток идеологии «American way» («American dream»)»¹¹.

В то же время, помимо характерных национально-кинематографических черт, преломлявшихся через призму жанрового своеобразия, достаточно изученного в литературе¹², на формы и режимы сосуществования музыкального и кинематографического искусств влияли идеологическая атмосфера и ее культурно-информационные «вызовы». Со всей очевидностью это проявлялось в кинематографе «холодной войны», в котором применялись различные комбинации музыкально-медийных технологий в ходе «войны образов»¹³ и их легитимации¹⁴ в процессе формирования культурной, «джазовой дипломатии» и других феноменов¹⁵, активно исследуемых в настоящее время¹⁶. Применительно к разным периодам и эпохам используются «новые виды исторических источников, связанные в первую очередь с политической символикой»¹⁷, в том числе визуальные¹⁸, что актуализирует исследование данной проблематики.

Музыка и кинематограф «холодной войны»

В ранних кинофильмах «холодной войны» отчетливо просматривается *нуар-эстетизация* (курсив здесь и далее наш. – К. Ю.). Использование звуковых (шумовых) эффектов или их принципиальное отсутствие было призвано выполнять конкретную функцию – дегуманизацию «образа другого» посредством акустической акцентуации его аморальной, зловещей сущности «чужого», предателя, изменника.

Об инструментально-целевом предназначении звука свидетельствует форма его использования, а также длительность самой композиции. Так, в кинофильме «Конспиратор» (Великобритания – США, 1949, реж. В. Савилл) музыкальное сопровождение подается в строго дозированном виде: тревожная мелодия, иллюстрирующая неизбежность разоблачения прокоммунистических настроений британского военного, майора М. Карры (Р. Тейлор), рабо-



тавшего на советскую разведку, звучит лишь в самом конце картины и по мере приближения к «роковой развязке», варьирует и модулирует к светло-благородным, умиротворяющим оттенкам, рисуя фигуру молодой девушки М. Грейтон (Э. Тейлор) и честных британцев, освобождающихся от заблуждений и иллюзий по поводу убеждений «бывшего своего». Значительная часть сценического времени, за исключением музыкальных пролегомен вначале, проходит в *нуар-безмолвии*, что также можно считать существенным индикатором соответствующего стиля и идейно-эстетической модели. С их типичным проявлением мы встречаемся в кинофильме «холодной войны» – работе режиссера Г. Хэтэуэя «Дипкуррьер» (США, 1952), в котором коммунистические «крысы» прибывают всегда «точно по расписанию», поэтому не нуждаются в музыкальной иллюстрации, демонстрации «холодной» динамики «другого», действующего как безжалостная и молчаливая «красная машина» («*red machine*»)¹⁹.

Отход от пеплума и нуар-традиций, создание остросюжетных цветных фильмов с высокоскоростным развитием сценического действия требовали соответствующих средств художественно-эстетической выразительности. Для репрезентации «образа другого» авторы кинопроизведений в буквальном смысле «заказывали музыку», *имитирующую* национально-государственный колорит «чужой» культуры, или какофонически-шумовые эффекты, призванные подчеркивать ее якобы низший, примитивный уровень организации.

В картине Б. Уайлдера «Один, два, три» (США, 1961) восточногерманские коммунисты осуществляют *пытку музыкой*, вернее, музыкальным шумом, чтобы получить признательные показания в шпионаже своего соотечественника Отто Пиффля (Х. Буххольц) в пользу США. В силу комедийного жанра данной картины этот и другие музыкально-звуковые эпизоды приобретали и политико-сатирический характер, связанный с откровенным высмеиванием материально-бытовой действительности стран социалистического «лагеря»²⁰, эмоциональной неустойчивостью и непредсказуемостью кремлевского диктатора (например, образ Сталина в фильме Д. Голда «Красный монарх» (Великобритания, 1983) сопровождается строевой песней «В путь» («Путь далек у нас с тобою...»), муз. В. Соловьева-Седого, сл. М. Дудина), с имплицитной аллюзией на другой первичный образ – Максима Перепелицы в одноименном фильме (СССР, 1955, реж. А. Граник), где также прозвучала эта композиция.

Подобное музыкально-эстетическое «разоблачение» присутствует и в кинофильме «Девушка с Петровки» (США, 1974, реж. Р. Миллер). Героиня Г. Хоун – молодая девушка Октябрина, ведущая по советским политическим стерео-

типам и оценкам тех лет «тунеядствующий», «паразитический, «аполитичный» образ жизни, непринужденно, в окружении сочувствующих – потенциальных диссидентов, сидящих с балалайкой, самоваром, исполняет русскоязычные куплеты. Тем самым ее образ представляет и олицетворяет собой анклав *иной*, досоветской России, «отставшей» в своем развитии из-за «коммунистической заразы» и пришедшей к архаично-регрессивной триаде – «атеизму, варварству, тоталитаризму», освобождение от которых возможно лишь путем следования по примеру США – страны свободы, демократии, пребывающей «*under God*»²¹.

Данная культурно-идеологическая оппозиция просматривается и в гендерном дискурсе. В известном кинофильме А. Литвака «Путешествие» (США, 1959) Ю. Бриннер исполнил роль источника русскую маскулинность и идентичность майора Сулова, демонстрирующего иностранным гостям все музыкально-гастрономические ритуалы своей страны в виде веселых куплетов: «*Водка льется – сердце бьется, водка сердце веселит...*». «*Вы удивлены, миссис Эймур, – говорит Сулов, – Вы, наверное, думали, что русских ничего не интересует, кроме тракторов и марксизма? Но это не так. Мы любим музыку. Когда играет музыка, мы грустим, и это – счастливые минуты! За музыку!*» (поднимает тост). Как достойный противник, обладающий подлинным этосом, благородством, гостеприимностью, радушием, советский майор в американском фильме не может не вызывать уважение. Однако, как верно отмечается в историографии, «его любовь (к английской аристократке. – К. Ю.) не встретила взаимности – и не могла встретить. Один из венгерских повстанцев поет песню, обращенную к женщине, где объясняет, как она должна вести себя с оккупантом: “Женщина ни в коем случае не должна позволять целовать себя... Если он притронется к тебе, то твое тело будет осквернено его поцелуем. Проклятие тебе, даже если ты улыбнешься ему”»²².

Более негативное отношение демонстрировалось по отношению к «врагу номер два» – коммунистическому Китаю, что подчеркивалось и музыкальными средствами. В фильме «Кровавая аллея» (США, 1955, реж. У. Уэллмен, Д. Уэйн) капитан Т. Уайлдер, олицетворяющий американскую маскулинность и убежденный, как и сам исполнитель этой роли Д. Уэйн, в четкой, однозначной безапелляционной дихотомии мира и его ценностей на «черные и белые», «правильные» и «неправильные»²³, спасает целую китайскую деревню из рук «красных собак» – коммунистов, не скрывая своего презрения к ним как к «низшим существам». Последние сравниваются с лавинойобразной, бесформенной коллективистской массой, испепеляющей и уничтожающей все на своем пути. Тревожная тема нашествия маодзедуновской армии и хунвейбинов, безжалостно расправ-



лявшихся с представителями «старого» Китая и другими инакомыслящими, воспроизводится и в фильме «Председатель» (Великобритания – США, 1969, реж. Дж. Томпсон).

Несмотря на значительный потенциал специально написанных саундтреков к фильмам или имитационных композиций как медиа-ресурсов, немалой востребованностью обладали аутентичные сочинения и, прежде всего, классическая музыка, подвергавшаяся политизации. Примером конфронтации на музыкально-кинематографическом «холодном» фронте можно считать письмо известных советских композиторов – Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна и Н. Я. Мясковского в редакцию газеты «Известия» по поводу использования их музыки в американском кинофильме «Железный занавес» (США, 1948, реж. У. Уэллмен). «<...> Известно, – говорилось в письме, – что этот фильм ставит своей целью оклеветать нашу родину, разжечь вражду и ненависть к советскому народу в угоду врагам всеобщего мира и безопасности <...>. Зная заранее, что советские композиторы с гневом отвергли бы всякое подобное предложение (об использовании их музыки. – К. Ю.), кинодельцы из американской компании “20-й век – Фокс” применили мошеннический прием, украв нашу музыку для своего мерзкого фильма. Американские реакционеры решили дополнить кражей наших кинопроизведений те антисоветские подлоги, на которых построен подготовленный им фильм <...>. Выражая свой категорический протест против подобных приемов и нравов, против циничного покушения на свободу нашего творчества, мы решительно настаиваем на изъятии нашей музыки из фильма “Железный занавес”»²⁴.

Подобное обращение как нельзя лучше отражало неразделимость личных приоритетов и государственных установок в период сталинской диктатуры и «холодной войны». Стремление к защите авторских прав, музыки, «звучавшей с экрана в крайне нежелательном для Кремля идеологическом контексте»²⁵, и «свободы творчества», демонстрация антиамериканской общественной позиции осуществлялась в условиях жесточайшего давления на указанных композиторов, ставших в это время главными фигурантами кампании по борьбе с «формализмом» в советской музыке и поиске внешних источников «вредительства» в этой сфере искусства и культуры.

Кроме того, важно подчеркнуть, что американская сторона спешила заверить советскую музыкальную интеллигенцию, а также руководящие инстанции, что данный эпизод можно рассматривать только как формально-юридическое недоразумение. 23 апреля 1948 г. на имя советского сотрудника литературно-музыкального агентства Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) Новоселова поступило официальное информационное письмо от его американской кол-

леги Хелен Блэк, копия которого была незамедлительно предоставлена начальнику Отдела внешних сношений и Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП (б), секретарю ЦК ВКП(б) М. А. Суслову. «Мне бы хотелось отметить, – писала Х. Блэк, – что главным препятствием к урегулированию этого дела явилось отсутствие копирайта. Никто не имеет законного контроля над любым произведением советской музыки: ни сами композиторы, ни их представители, ни их издатели <...>. Различные фирмы продолжают издавать “Танец с саблями” без разрешения и оплаты композитору <...>. Если бы было заключено соглашение между ASCAP (Американским обществом композиторов, авторов и издателей) и какой-нибудь советской организацией в СССР (может быть, Союзом советских композиторов) с целью защиты прав композиторов – членов этих организаций, то <...> они (эти организации. – К. Ю.) бы предотвращали использование музыки людьми, которые не имеют на это права <...>. Невозможно решить эту проблему никаким другим путем, кроме взаимного соглашения между двумя странами»²⁶.

Поэтому в дальнейшем, на протяжении всей хронологии и обширной фильмографии «холодной войны» англо-американскими кинодеятелями беспрепятственно использовались различные классические музыкальные композиции. В уже упомянутом кинофильме Б. Уайлдера «Один, два, три» для иллюстрации необузданного русско-советского духа, непредсказуемого «врага номер один» привлечена тема, написанная для последнего действия балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна – «Танец с саблями», пользовавшаяся огромной популярностью в США. В британском фильме «Мозг ценой в миллиард долларов» (Великобритания, 1967, реж. К. Рассел) неонацистская армия генерала Мидвинтера (Э. Бегли), решившего совершить «крестовый поход» против коммунизма, наступает на советскую Прибалтику под «темю шашествия» немцев из симфонии Д. Д. Шостаковича № 7 – «Ленинградской». В кинофильме «Парк Горького» (США, 1983, реж. М. Аптед) в самом начале звучит «Вальс» из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро», выступающий прелюдией и затем общим лейтмотивом внешне идеологического состязания разведок и спецслужб на позднем этапе «холодной войны», но с трудом скрывающих реальные общие – меркантильно-прагматичные, капиталистические интересы и цели.

В кинофильме «Зарубежный роман» (США, 1948, реж. Б. Уайлдер) песня «Руины Берлина» в исполнении М. Дитрих призвана отразить интернациональный «холодный» политический мультикультурализм. Строчка «И на развалинах Берлина начнется новая весна...» звучит и на русском языке. В структуре медиа-текста присутствует сцена, в которой нетрезвые русские коммунисты исполняют известную песню Л. Книппера «Полушко-поле». Она оказалась востребованной и в других кинопроизведениях – «Пилот реактивного



самолета» (США, 1957, реж. Дж. Фон Штернберг); «Русские идут, русские идут» (США, 1966, реж. Н. Джуисон).

При этом ее воспроизведение сочеталось с исполнением и других колоритных мелодий. В «Пилоте реактивного самолета» действие происходит накануне «оттепели», «предразрядки» в международных отношениях, однако советский военный оркестр марширует под появившуюся в сталинскую эпоху песню «Москва майская» (муз. Дм. и Д. Покрассов, сл. В. Лебедева-Кумача), что символизирует противоречивость и неустойчивость «холодного» политического климата. Аналогично, в более позднем кинофильме «Москва на Гудзоне» (США, 1984, реж. П. Мазурски) зеркально-обратно использована композиция из предшествующего периода советской истории, середины 1950 – середины 1960-х гг., «Под нашими спортивными знаменами» (Муз. М. Блантера, сл. Я. Хелемского). Ее воспроизведение было направлено на то, чтобы подчеркнуть слабость «другого», триумф мнимой силы, одержимость свободой и материалистический голод, тяготение к «буржуазной цивилизации». Все это знаменовало «дряхление» и скорую гибель советской государственности, дошедшей до состояния полураспада, когда единственной целью стали не коммунистические идеалы, а американские синие джинсы, сметаемые с прилавков под бодрый марш страны, когда-то вступавшей в «развитой социализм», а теперь демонтировавшей остатки былых иллюзий.

Подводя итоги, отметим следующее. Время, обстоятельства создания, воспроизведения того или иного значительного музыкального сочинения, равно как и стиль автора, международное признание и награды, выступали индикаторами идейно-мировоззренческой принадлежности и национально-государственной идентичности. Все формы звуковых эффектов – какофония или изящно-эстетические проявления классики, рецепции инструментального или вокального народного творчества – приобрели *символический характер*, преломляясь через специфические опции. К ним можно отнести: нуар-репрезентацию, политико-сатирический спектр, режимы адресно-локального или смешанного (комбинированного) заимствования композиций, имитации «иной» культуры, что верифицируется в историографии в более широком культурно-историческом и дисциплинарном контексте²⁷.

Для нашего исследования важно подчеркнуть, что выделенные опции также можно считать и инструментами пропаганды, кинополитики и политики памяти, поскольку внутренний альянс, взаимно дополняющий диалог²⁸ кинематографической «гиперреальности» и звукового сопровождения в кинофильмах периода «холодной войны», приводит к достижению нужного поли-

тико-технологического результата. Происходит выявление разновидностей чужой по отношению к США культуры, атрибуции «врага номер один» и «врага номер два» – коммунистических СССР и Китая, вызывающих специфические музыкальные ассоциации.

Таким образом, можно говорить о релевантности выводов, связанных с признанием музыкально-звуковых ресурсов эффективным инструментом репрезентации и конструирования «образа другого» в кинематографе, воспроизведения его динамических черт на разных этапах «холодной войны». Об этом свидетельствует цикличность – «новая волна» негативной экспликации «образа другого» музыкальными средствами в кинофильмах 1980-х гг., например, таких как «Гулаг» (США, 1984, реж. Р. Янг), «Красный рассвет» (США, 1984, реж. Д. Милиус). Создатели фильмов дают недвусмысленно понять, что русские не меняются: «Калинка-малинка», звучащая в начале первой картины, в любой момент может смениться музыкально-политической агрессией «Интернационала», появляющегося в середине второго кинопроизведения. Поэтому «красная опасность», опасность вторжения в США воспринималась такой же актуальной и вероятной, как и 30 лет назад («Вторжение в США» (США, 1952, реж. А. Грин) «Вторжение в США» (США, 1985, реж. Д. Зито)).

Примечания

- 1 В классе А. Б. Гольденвейзера : сборник статей / сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. М. : Музыка, 1986. С. 27.
- 2 *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М. : Музыка, 1988. С. 16.
- 3 *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 5. М. : Республика ; Дмитрий Сечин, 2011. С. 333.
- 4 *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб : Российский институт истории искусств, 2001. С. 21.
- 5 *Беловицкая А. А., Быкова Н. И.* Актуальность использования классической музыки в современном кинематографе // Молодежь третьего тысячелетия : сборник научных статей XLII региональной студенческой научно-практической конференции (Омск, 2–7 апреля 2018 г.) / отв. ред. С. В. Белим. Омск : ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, 2018. С. 1263.
- 6 *Brown R.* Overtones and Undertones : Reading Film Music. LA : University of California Press, 1994. P. 239.
- 7 *Беловицкая А. А., Быкова Н. И.* Указ. соч. С. 1261.
- 8 *Hickman R.* Reel Music : Exploring 100 Years of Film Music. New York : W. W. Norton, 2006. P. 68.
- 9 *Бородин Б. Б.* «Затравленное фортепиано» и великий немой // Наука телевидения. 2020. Т. 16, № 2. С. 181.
- 10 Цит. по : *Татарский П. А.* Музыка в кинематографе : культурологический анализ // Aspectus. 2014. № 4. С. 69.



- ¹¹ См.: Юдин К. А. Кинополитика и идеология США в период «холодной войны» // Вопросы истории. 2020. № 12-1. С. 84–97.
- ¹² См.: Чернышов А. В. К вопросу о звуке в кинофантастике // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 364. С. 61–64.
- ¹³ Смирнов Д. Г. Война образов в символической политике холодной войны : семиологические аспекты // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2019. Вып. 2 (19). Философия. С. 60–68.
- ¹⁴ См.: Белов С. И. Легитимация покупки Аляски США в американском историческом кинематографе периода «холодной войны» // Вопросы истории. 2020. № 2. С. 208–216.
- ¹⁵ См.: Бетмакаев А. М. Феномен «культурной холодной войны» в зарубежной историографии международных отношений // Дневник Алтайской школы политических исследований. 2010. № 26. С. 61–65.
- ¹⁶ Davenport L. E. Jazz Diplomacy : Promoting America in the Cold War Era. Jackson : University Press of Mississippi, 2009. 208 p.
- ¹⁷ См.: Кирюхин Д. В. Репрезентация власти первых Тюдоров в рамках новой политической истории // Вестник Мининского университета. Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина. 2016. № 1–2 (14). С. 11.
- ¹⁸ См.: Кирюхин Д. В. Образы власти в политических предсказаниях и астрономии : «Книга астрологии» Генриха VII как визуальный источник // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия : История. Международные отношения. 2020. Т. 20, вып. 1. С. 41. <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2020-20-1-41-46>
- ¹⁹ 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.
- ²⁰ См. подробнее: Юдин К. А. «Холодная война» – «холодный» юмор : политико-сатирическая имагосфера англо-американского кинематографа 1960-х гг. // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12, № 2, ч. 2. С. 351–367.
- ²¹ Shaw T. Hollywood's Cold War. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. P. 107.
- ²² Рябов О. В. «From Russia with love» : образ СССР в гендерном дискурсе американского кинематографа (1946–1963) // Общественные науки и современность. 2013. № 5. С. 171.
- ²³ Рахманова Т. Д. Эволюция американского вестерна : жанр массового кино от зарождения до мифа // Клио. 2014. № 5 (89). С. 29–32.
- ²⁴ Музыка вместо сумбура : Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л. В. Максименков. М. : Международный фонд «Демократия», 2013. С. 320.
- ²⁵ Федоров А. В. Отражения : Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М. : Издательство МОО «Информация для всех», 2017. С. 21.
- ²⁶ Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Центральный комитет КПСС. Оп. 125. Д. 636. Л. 299.
- ²⁷ См.: Рычков К. Классическая музыка в голливудском кино // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 148–169.
- ²⁸ Волкова П. С., Горбатова О. В. Диалог искусств : музыка и кинематограф // Теория и практика общественного развития. 2014. № 19. С. 144.

Поступила в редакцию 20.01.2020, после рецензирования 02.02.2021, принята к публикации 12.04.2021
Received 20.01.2020, revised 02.02.2021, accepted 12.04.2021