С КНИЖНОЙ ПОЛКИ

В.Н. ЕФРЕМОВА*

КИНЕМАТОГРАФ НА СТРАЖЕ ИДЕОЛОГИИ

Рец. на кн.: «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / под ред. О.В. Рябова. – М.: Аспект Пресс, 2023. – 400 с.

Для цитирования: Ефремова В.Н. Образ врага в советском и американском кинематографе (Рецензия) // Политическая наука. – 2024. – № 4. – С. 334–342. – DOI: <http://www.doi.org/10.31249/poln/2024.04.14>

Вышедшая в 2023 г. коллективная монография «“Враг номер один” в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны» посвящена компаративному анализу советских и американских кинообразов противников периода холодной войны. Как отмечают авторы, цель сравнения в том, чтобы сквозь призму общих и специфических черт кинематографий СССР и США по-новому взглянуть на холодную войну, «получить более точное знание о ее закономерностях» [«Враг номер один»..., 2023, с. 8].

Актуализация темы «врага номер один» в научном и общественно-политическом дискурсе, без сомнения, обусловлена сме-

* **Ефремова Валентина Николаевна**, кандидат политических наук, научный сотрудник отдела политической науки, Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН (Москва, Россия); доцент кафедры политических наук, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь, Россия), e-mail: efremova-valentina@mail.ru

ной внешнеполитического курса российского государства в 2014 г., а также последствиями российско-украинского кризиса – санкциями западных стран и нарастающей конфронтацией России и Запада. В периоды острых политических противостояний усиливается политизация культуры и кино. Опыт предыдущих эпох дает нам возможность понять, как искусство и его способность убеждать широкие массы превратило кинематограф в мощный инструмент пропаганды в руках политических элит. Так, в период Второй мировой войны кинематограф определял цели войны и формировал представления военных и гражданских лиц о национальной цели [Мэрфи, 2008, с. 291]. Во время холодной войны кинематограф продолжал играть важную роль, с его помощью сверхдержавы демонстрировали достижения государств в экономике, культуре и науке, национальные и идеологические различия.

Остановливаясь на исследовательских вопросах, которые объединяют главы книги, О.В. Рябов подчеркивает, что в поле исследовательского интереса коллектива находится не только семиотический аспект кино, но и специфика производства и распространения образов, ресурсы для их создания, динамика их развития, конструирование дискурсов, механизмы институционального контроля (с. 9). Все это авторы так или иначе относят к символическим аспектам конструирования и использования образов во внутриполитической деятельности двух государств. Стоит отметить, что проблеме роли «образа врага» в процессах политической мобилизации и в эскалации конфликтов, механизмы трансформации «другого» в «образ врага» посвящен немалый объем литературы, который авторы успешно демонстрируют.

Авторский коллектив предлагает собственную интерпретацию того, как конструировался образ врага в США и СССР. Отвечая на обозначенные исследовательские вопросы, авторы обращаются к советским и американским фильмам 1946–1963 гг., рассматривая их как два метатекста. Выбор временных границ исследования объясняется тем, что этот период «наиболее показателен в контексте исследуемой в монографии проблемы» (с. 9), после чего советско-американские отношения претерпели изменения. Заслуживает уважения объем источниковой базы: авторы обратились к изучению около пятисот фильмов.

Монография состоит из четырех разделов, а также введения и заключения. Первый раздел посвящен теоретико-методологическим

вопросам исследования использования кинообразов врага, а также историографическим дискуссиям о природе холодной войны. Принимая во внимание общеизвестные подходы к интерпретации образа, О.В. Рябов определяет основные характеристики образа врага. Делает он это путем описания функций, которые образ врага призван выполнять: функцию укрепления коллективной идентичности, мобилизации, легитимации власти и социально-политического порядка, легитимации насилия, предсказания победы, отдельно останавливаясь на формах и механизмах дегуманизации врага. Образ врага также рассматривается авторами как политический символ, который используется в политической борьбе. В этом качестве ему приписываются такие свойства, как эмоциональная окраска и связь с мифом, пластичность, способность создавать границы, шаблоны и стереотипы (с. 17–18).

Способность органично вписываться в массовые социальные практики делает кино удобным инструментом символической политики. В целом такой подход близок подходу О.Ю. Малиновой, которая в своих исследованиях затрагивает разные аспекты символической политики, подразумевая под ней деятельность различных политических акторов, связанную «с производством определенных способов интерпретации социальной реальности и борьбой за их доминирование» [Малинова, 2012, с. 10]. В дополнение авторы предлагают обратить внимание на такую характеристику символической политики, как «достижение эмоционального удовлетворения»: «По нашему мнению, акцентирование внимания на эмоциональном компоненте символической политики может быть полезным, в том числе для того, чтобы избегать ее расширительной трактовки. Одной из характеристик символической политики является то, что она представляет собой такой способ политической коммуникации, в котором помимо когнитивного всегда присутствует сильный аффективный компонент» (с. 20–21).

О.В. Рябов подмечает важные особенности использования кинематографа в символической политике международных отношений – для массовой аудитории он переводит на простой язык, через демонстрацию детективных или любовных историй, сложные вопросы мировой политики. «Можно предположить, что проблематика международных отношений становится не только понятной, но и близкой для обычных людей благодаря ее форма-

тированию средствами популярной культуры и, прежде всего, кинематографа», – делает вывод О.В. Рябов (с. 29).

Одновременно подчеркивается, что кинематограф как целая индустрия по производству фильмов, объединяющая актеров, режиссеров и людей других смежных профессий, может выступать самостоятельным актором символической политики. Автор приводит в пример Голливуд, который «формирует свою повестку и преследует собственные политические, а не только экономические интересы – касается ли это внутренней политики или внешней» (с. 31).

Первый раздел монографии завершает блок о дискуссиях о холодной войне. А.И. Кубышкин погружает нас в исторический контекст формирования идеологических принципов и практик конфронтации США и СССР. Автор также не обходит вниманием историографию холодной войны, описывая особенности источников, характер идеологической и политической ориентации, научные и методологические подходы. А.И. Кубышкин отмечает большую роль фактора *страха* перед глобальной ядерной войной, который оказал значительное влияние на идеологическое противостояние в культурной политике в период холодной войны (с. 43). Он выделяет четыре этапа в формировании и развитии образа противника (соперника, конкурента, «чужого») в американском и советском политическом и научном дискурсе XX в., последним этапом выделяя «возвращение Запада к инструментарию идеологии и политической риторики времен холодной войны» на современном этапе (с. 44).

Второй раздел монографии посвящен дискурсивным рамкам, с помощью которых происходило конструирование и восприятие образов СССР как «воплощение коллективизма» и Америки как «воплощение свободы». В ней подробно разбираются механизмы институционального контроля, специфика киноязыка и особенности семиотики кино. Авторы затрагивают такие измерения кинематографического дискурса, как аксиологический, национально-цивилизационный, политический, антропологический, гендерный, религиозный и исторический.

Аксиологический дискурс СССР строился на ценностях «мира», «коллективизма», использовании идеологемы «светская Родина», США – идеи «двух Америк», ценности «свобода», «американизм» (американский образ жизни и «личность»). О.В. Рябов

полагает, что идея «двух Америк» объясняет специфику использования в советской пропаганде национально-цивилизационного дискурса, 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» (с. 57).

Согласно наблюдению О.В. Рябова, в советской и американской риторике активно использовалась идея о родстве «врага номер один» с нацизмом, его символическая нацификация (с. 69). И в СССР, и в США активно обращались к дегуманизации «врага номер один», используя для этого приемы анималистического («звери», «хищники», и пр.) и механистического (бездушной, безжалостной, бесчеловечной машины) сравнения. В третьей главе проводится разбор известных клише и аллегорий, которые использовались обоими государствами для формирования образа врага. Это и гигантский спрут, медведь, роботы, манекены, волки. Автор не обошел вниманием использование в советской пропаганде темы расизма, а американской – права человека на свободу совести, запрет религиозных культов, любовных и сексуальных отношений.

Дискурсы СССР и США имеют общие черты. В создании образов «врага номер один» обе стороны использовали схожие приемы: враг должен быть максимально отличным от «своих», «свои» должны во всем превосходить врага; пороки «чужих» – закономерные, обусловленные их образом жизни.

В четвертой главе анализируются институциональные рамки советской и американской кинополитики в контексте функционирования системы контроля. В ней К.А. Юдин останавливается на акторах (государственных и негосударственных) и механизмах цензурирования кинолент (нормы, санкции, как позитивные, так и негативные, которые были связаны с материальным вознаграждением, престижем, свободой). «В обеих странах проявлялась конвергенция общественного контроля (“снизу”) и государственного (“сверху”). [...] 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» (с. 125). Вместе с тем автор подчеркивает большую степень творческой свободы кинематографистов США. При этом в СССР «была относительная

предсказуемость реактивности объектов воздействия пропаганды на поступавшие «вызовы»» (с. 127).

В главах пять и шесть рассматриваются кинематографические приемы и семиотические средства конструирования образа врага. О.С. Давыдова демонстрирует, как *страх* оказался «одним из важнейших аффективных механизмов, запускаемых кинематографически» (с. 145). В свою очередь Д.Г. Смирнов концентрируется на семиотических приемах, использовавшихся для создания в кинематографе черно-белой картины мира, которая отражала противостояние СССР и США (семиотическая демаркация, смещение, отторжение и семиотизация). Эти приемы «формировали у зрителя своеобразный конфликтный этос» (с. 161).

В третьем разделе разбираются механизмы легитимации власти, политика макрополитической идентичности, политика памяти, политика пространства. Опираясь на исследования Г. Гилла о символизме в советской политике [Gill, 2011], в частности, его типологию способов легитимации власти в СССР, О.В. Рябов показывает, как с помощью кинематографа создавался образ советской власти. Центральное место в политической мифологии занимал материнский символ страны¹, который предстает перед зрителем в образе Советской Родины (с. 166). Образ врага номер один включался в этот процесс для того, чтобы продемонстрировать безальтернативность политического режима, «показывалось, что враг представляет серьезнейшую опасность для советских людей, от которой может защитить только действующая власть» (с. 167). На легитимацию власти было направлено и создание образов внутренних врагов, которые якобы помогают агентам вражеской разведки. На примере советских фильмов О.В. Рябов демонстрирует важную роль госорганов, которые противостоят угрозе.

При этом для США особую роль играла негативная легитимация: «Дискредитация этой (советской. – В. Е.) системы власти в символической политике, проводимой Голливудом, включала в себя как демонстрацию невозможности реализовать идею народо-властия по-советски на практике, так и репрезентации негативных сторон ее воплощений, существовавших за «железным занавесом»,

¹ Здесь следует отметить существенный вклад О.В. Рябова в исследование образа «матери» в символической политике российского государства (см., например: [Рябов, 2015]).

в жизни, при помощи редуцирования идеи народовластия до образов диктатур, знакомых американской аудитории по многим кинофильмам» (с. 176).

Весьма любопытными наблюдениями делятся Д.О. Рябов и О.В. Рябов при исследовании макрополитической идентичности в восьмой главе. Очевидно, что кинематограф обоих государств работал над созданием и репрезентацией идеальных образов «сто-процентного американца» и «настоящего советского», при этом демонстрировались негативные черты характера и поведения «другого». «...Политика идентичности предполагала и усиление единства общества, что требовало ослабления внутренних символических границ: социальных, этнических, расовых, региональных. Внутренние конфликты показаны как результат происков внешнего врага» (с. 225). Символическими маркерами, которые очень часто использовались для создания негативной идентичности в противостоянии советского и американского, являлись музыка, спорт, пища и одежда: бейсбол, икра, яркие галстуки и пр.

Отмечая основные тенденции в политике памяти противоборствовавших государств, С.И. Белов указывает на сравнительно небольшое количество сюжетов совместной истории. Это затрудняло встраивание образа советского врага в американскую политику памяти, «советская история обретала значимость, прежде всего, в контексте образа “красной угрозы”» (с. 231). В советской политике памяти, которая выстраивалась вокруг двух ключевых событий, тесно связанных между собой: Октябрьской революции и Великой Отечественной войны, «Америка обвинялась в попытках заключения сепаратного мира с Германией и активном сотрудничестве с нацистскими военными преступниками после 1945» (с. 232).

Отдельного внимания заслуживает четвертый раздел монографии, в котором материалом для анализа стали анимационное, неигровое и детское кино. Собираемый образ врага в анимации обеих стран с учетом жанровых особенностей, как отмечает Н.Ю. Спутницкая, складывался «в русле традиционных способов репрезентации – карикатурного изображения с гипертрофией отдельных черт и индосказательных форм (образы животных из басен)» (с. 282). Если неигровое и документальное кино имели четкую идеологическую направленность, то стратегиями репрезентаций державы-соперницы в детском кино являлась критика образа жизни.

Подводя итоги, хочется отметить, что авторы представленной коллективной монографии проделали огромную работу по сбору и систематизации материала. Целостность издания обеспечивается единым подходом к описанию различных механизмов использования «образов врага», рамки которого задает концепт символической политики. В силу его особенностей авторам удалось затронуть такие аспекты политического использования кинематографа и «образа врага», в частности, как исторический, институциональный, семиотический, а также раскрыть особенности политики памяти, макрополитической идентичности, процессов легитимации, мобилизации. Радикально отличающееся общественно-политическое устройство двух государств позволяет увидеть, что особенности использования «образа врага» в кинематографе носят схожий характер, а какие-то присущи одной из стран. Очевидно, что книга будет полезна широкому кругу читателей, которые смогут сделать собственные выводы и провести параллели с современным кинематографом.

V.N. Efremova *

Cinema on guard of ideology (Review)

For citation: Efremova V.N. Cinema on guard of ideology (Review). *Political science (RU)*. 2024, N 4, P. 334–342. DOI: <http://www.doi.org/10.31249/poln/2024.04.14>

References

- Gill G. *Symbols and legitimacy in Soviet politics*. Cambridge: Cambridge Univ. press, 2011, 356 p.
- Malinova O.Yu. Symbolic politics: contours of the problem field. In: Malinova O.Yu. (ed.). *Symbolic politics: Collection of scientific papers*. Vol. 1. Moscow: INION RAN, 2012, P. 5–16. (In Russ.)
- Merfi U. Essays and filmography. World War II propaganda films. In: Rhodes A. (Ed.) *Propaganda. Posters, cartoons and films of World War II 1939-1945*. Moscow: Eksmo, 2008, P. 291–304. (In Russ.)
- Ryabov O.V. «Rodina-mat'» v simbolicheskoj politike postsovetsoj Rossii. *Woman in Russian society*. 2015, N 3–4, P. 78–95. (In Russ.)

* **Efremova Valentina**, INION (Moscow, Russia); Perm state university (Perm, Russia), e-mail: efremova-valentina@mail.ru

Ryabov O.V. (ed.). "Enemy number one" in the symbolic politics of cinematography of the USSR and the USA during the Cold War. Moscow: Aspect Press, 2023, 400 p.

Литература на русском языке

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

Малинова О.Ю. Символическая политика: контуры проблемного поля // Символическая политика: сб. науч. тр. – Вып. I: Конструирование представлений о прошлом как властный ресурс. – М.: ИНИОН РАН, 2012. – С. 5–16.

Мэрфи У. Эссе и фильмография. Пропагандистскую фильмы Второй мировой войны // Родс Э. Пропаганда, карикатуры и кинофильмы Второй мировой войны 1939–1945 / Энтони Родс; [пер. Ю.К. Бардина]. – М.: Эксмо, 2008. – С. 291–304.

Рябов О.В. «Родина-мать» в символической политике постсоветской России // Женщина в российском обществе. – 2015. – № 3–4. – С. 78–95.