

---

## ОБРАЗ ВРАГА ПЕРИОДА «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ» В ДЕТЕКТИВНО-ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ 1950—1980-Х ГГ.: ЗРИТЕЛЬСКАЯ АУДИТОРИЯ И ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ\*

А.Г. Колесникова

Российский государственный гуманитарный университет  
Миусская площадь, 6, Москва, Россия, 125993

В статье приводятся и анализируются статистические данные и письма с отзывами советских зрителей, адресованные съездам Союза кинематографистов СССР, доказывающие наличие широкой зрительской аудитории у детективно-приключенческих фильмов 1950—1980-х гг. Рассматривается проблема воздействия «образа врага» на советского зрителя.

**Ключевые слова:** «холодная война», детективно-приключенческий жанр, образ врага, историческая память.

В период «холодной войны» созданный средствами советской пропаганды образ врага, выполнив свою основную функцию по консолидации и мобилизации общества, надолго остался в визуально-информационном пространстве и, как следствие, в исторической памяти.

*Историческая память* в контексте данного исследования понимается «как ценностная опора национального самосознания, источник самооценки народа, а во многом — ценностей и идеалов, определяющих силу нации, ее способность к развитию, к преодолению трудностей и препятствий, способность выдерживать исторические испытания» (1). Особое значение имеет память о военной истории, поскольку войны (в том числе и идеологические, такие как «холодная война», исключая прямые военные столкновения непосредственных противников) являются апогеем напряжения сил, проверкой «на прочность» государств и их исторической состоятельности.

В статье приводятся и анализируются некоторые статистические данные (главным образом, исследования бывшего НИИ теории и истории кино при Госкино СССР, ныне НИИ киноискусства, и данные анкетирования журналов «Советский экран» за разные годы) и письма с отзывами советских зрителей (адресованные Съездам Союза кинематографистов СССР), доказывающие наличие широкой зрительской аудитории у детективно-приключенческих фильмов 1950—1980-х гг. Кроме того, рассматривается проблема воздействия персонажей образа врага на советского зрителя.

Прежде всего, необходимо раскрыть содержание некоторых писем читателей разных лет в советские периодические издания. Так, в 1958 г. в связи с нашумевшим случаем — скандалом между двумя известными изданиями — «Ли-

---

\* Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Проект № 08-01-00496а.

тературной газетой» и «Советским экраном» — в первое издание было направлено множество писем читателей журнала («Литературная газета» опубликовала статью «Ради рекламы» за подписью некоего «Литератора» от 9 января 1958 г. с жесткой критикой журнала «Советский экран» за неинформативную рекламную деятельность).

Среди этих посланий было письмо некой Ф.Я. Гершгорн, читательницы журнала «Советский экран» из Москвы. Она была возмущена тем, что «Литератор» назвал в своей статье фильм «Тайна двух океанов» (Грузия-фильм, 1955 г.) откровенно слабым и пропагандистским произведением: «Я и моя дочь, например, не раз посмотрели этот фильм с большим удовольствием. А знаете ли Вы, что этот фильм посмотрели десятки миллионов советских зрителей?» (2).

Читательница «Советского экрана» права: этот фильм стал одним из лидеров проката 1957 г. (6 место в прокате). С ней согласны еще несколько читателей журнала, которых возмутила низкая оценка, данная «Литератором» фильму «Тайна двух океанов» (3). Можно сделать вывод, что подобный отклик читателей не мог возникнуть просто так: эти люди посмотрели фильм (некоторые — не по одному разу!), он им понравился, причем настолько, что, увидев статью с его критикой, тут же ответили возмущенными письмами в адрес редакции.

Можно привести еще несколько ярких примеров за другие годы. В № 14 журнала «Советский экран» за 1978 г. развернулась полемика в рубрике «Отклики, отклики»: происходило обсуждение таких фильмов в жанре «детектив», как «Транссибирский экспресс», «Мертвый сезон» (4).

В целом, отклики на эти картины самые положительные: «до этого фильма не было такого понимания человеческой психологии, таких сильных, запоминающихся характеров» (5) (читатель А. Курганов из Коломны про «Транссибирский экспресс»); «когда-то смотрел фильм на одном дыхании» (6) (читатель С. Хохлов из Калуги).

В № 21 за этот же год также приводится несколько писем читателей в защиту жанра «детектив» под названием «Очень трудный легкий жанр» (7). Читательница Ирина Н. (19 лет) пишет: «Такие фильмы, как „Мертвый сезон“... действительно найдут отклик в душе. Это фильмы приключенческие, но в то же время глубоко жизненные, в них выдвигаются проблемы, волнующие людей» (8).

Весьма показательными с точки зрения влияния кинематографических версий образа врага являются письма советских зрителей к I и II Съездам кинематографистов СССР с отзывами на некоторые игровые фильмы. Так, в письме юных зрителей детского кинотеатра «Пионер» (г. Львов) в Президиум I Учредительного съезда Союза кинематографистов СССР (ноябрь 1965 г.) ребята просят работников кинематографии не только о создании экранизаций их любимых книг. «Нам хочется увидеть фильмы о героизме советских людей, о борьбе наших чекистов со всякими *врагами* нашей Родины; мы убедительно просим вас создать фильмы о детях — помощниках *пограничников*» (9), — говорится в письме. Даже относясь к этому источнику с известной долей критики, можно говорить о том, что «просьба» детей была услышана и после 1965 г. на большой экран выходит се-

рия фильмов о борьбе советской разведки с западногерманскими и американскими шпионами и диверсантами; были сняты также фильмы и о приключениях детей в приграничных районах, об их помощи пограничникам в поимке диверсантов и нарушителей советской границы.

В письме инженера Г.И. Рогова (г. Ульяновск) работникам кинематографии, собравшимся на I Учредительный съезд Союза кинематографистов СССР (декабрь 1965 г.) поставлена проблема обличения новых «классовых врагов»: «По моему мнению, надо начать с привлечения к ответу наших противников *в прошлой и новой войне* — носителей идей войны. И конечно необходимо обрушить всю силу видов искусства, в первую очередь, кино на поджигателей войны в настоящее время, начиная с американских и английских... А всякие Аденауэры — только люди на побегушках у этих военных воротил» (10). Если не принимать во внимание имеющийся идеологический «налет», это письмо — типичное письмо советского человека эпохи «холодной войны». Вполне отчетливо звучат призывы к критике идейных противников с помощью средств игрового кино; причем критика эта должна быть направлена не только на побежденный немецкий фашизм (противники в прошлой войне), но и на *нынешних поджигателей войны* — американцев, англичан и западногерманское правительство («Аденауэры на побегушках»). Встречаются письма с призывами снимать больше *психологических детективов*, отходить от сложившихся штампов в изображении врагов и положительных героев (11). В целом, снятые до 1965 г. детективно-приключенческие ленты оцениваются зрителями положительно: «Разве не победа нашего киноискусства создание таких фильмов, как „Летят журавли“, „Над Тиссой“, „Как Вас теперь называть?“», — пишет учитель школы № 49 С.В. Блохин из г. Ростова.

Оценивая в целом письма зрителей, присланные до и во время работы II Съезда кинематографистов СССР (10 мая — 8 июня 1971 г.), можно отметить, что в большинстве своем зрители *позитивно* оценивают снятые за последние годы кинофильмы, однако по-прежнему просят снимать побольше *психологических детективов* (просят экранизировать детективные произведения советских и зарубежных авторов, например, О. Пинто «Охотник за шпионами» и А. Адамова «Черная моль» и «Дело пестрых» (12)), комедий и военно-исторических картин о событиях Второй мировой войны.

Можно заключить, что, во-первых, советский зритель находился под огромным влиянием тех версий образа врага, которые были созданы до начала 1960-х гг. (шпионы, диверсанты, бывшие нацисты и др.), во-вторых, остро реагировал на политическую конъюнктуру (конечно, в русле идейных установок КПСС), в-третьих, *действительно смотрел* советские детективы, находя в них как положительные, так и отрицательные стороны, с нетерпением дожидаясь следующей «шпионской» киноленты (13). Таким образом, детективный жанр (каким он был в СССР), по праву считающийся развлекательным, «легким», пришелся по душе советским гражданам; об этом свидетельствуют и впечатляющие данные о прокате фильмов, и отзывы потенциальных зрителей, и, кроме того, данные статистических исследований.

Статистические исследования в области кинематографии начинаются с 1960-х гг. Киноведа Г.М. Лившиц, А.Л. Богданов и Л.А. Васильева исследуют социологические аспекты кинопосещаемости в конце 1960-х — 1970-х гг. (14). Согласно выстроенному ими соотношению жанрово-тематических групп, в 1969 г. было выпущено 45 фильмов, из них 4 — детективно-приключенческих, в 1972 г. всего в прокат вышло 60 фильмов, 7 из которых — в жанре «детектив» (15). На этом примере можно убедиться, что количество фильмов в данном жанре росло пропорционально числу снимаемых кинокартин; их не становилось меньше, они всегда находили своего зрителя, о чем свидетельствуют данные анкетирований, проведенных НИИ теории и истории кино при Госкино СССР и журналом «Советский экран».

Например, в результате проведения НИИ киноискусства анкетирования в 1966 г. был выявлен список из 12-ти лучших отечественных фильмов, и 8-е место в нем занимает детективно-приключенческая лента «Как Вас теперь называть?» (Мосфильм, 1965 г.) (16). Сопоставим эти данные с результатами опроса журнала «Советский экран» за этот же год: этот фильм входит в 10-ку лучших по итогам опроса, занимая 7-е место (17). Исходя из данных, представленных НИИ киноискусства, фильмы детективно-приключенческого жанра пользуются популярностью у служащих, студентов, работников сферы быта и услуг, учащихся школ, т.е. обширной категории советских граждан. Кроме того, «шпионское» кино по достоинству оценивается зрителями с высоким уровнем образования (например, фильмы «Игра без правил», «След в океане» только 7% зрителей с высшим образованием оценили отрицательно) (18); эти оценки в основном подтверждаются данными «Советского экрана» за 1966 год (№ 10) (19). В анкете 1966 г. также исследуется проблематика любимого героя: в возрастной группе с 16 до 25 лет довольно много персонажей советских воинов-чекистов (тех образов, которые противопоставлены образам врага).

Интересны также опубликованные данные анкеты журнала «Советский экран» за 1969 г. (№ 10 за май 1970 г.): в списке из 10-ти фильмов, получивших наибольшее одобрение участников опроса, кинолента «Мертвый сезон» (Ленфильм, 1968 г.) на 7-м месте; кроме того, 14% участников опроса считают его лучшим фильмом 1969 г. Актер Донатас Банионис, сыгравший в этом фильме главную роль (разведчик Ладейников), был признан 2-м в категории «лучший актер» (он «уступил» 1-е место только Олегу Стриженову) (20). Некоторые статистические данные за более поздние годы имеются в исследованиях сотрудников НИИ киноискусства; проблемы социологии кино стали активно исследоваться только в 1970-е гг.: например, Ю.А. Востриков, занимаясь вопросами посещаемости, отмечает, что наибольший успех имели фильмы о Великой Отечественной войне — у 46,6% зрителей, комедии — у 51,9% зрителей, мелодрамы — у 41% зрителей и детективы — у 32,1% зрителей соответственно (21).

Таким образом, невозможно поставить под вопрос популярность детективно-приключенческого кино в СССР — об этом свидетельствуют многие источники, в том числе киностатистика. К сожалению, анкетирование журнала «Советский экран» проводилось, во-первых, нерегулярно, во-вторых, оно не могло охватить

всю зрительскую аудиторию СССР, а в-третьих, справедливости ради надо отметить, что не все детективные ленты периода «холодной войны» входят в списки лучших фильмов. Итак, потенциальные зрители у фильмов детективного жанра в период «холодной войны» имелись в достаточном количестве: судя по данным опросов, это были многочисленные категории граждан (школьники, студенты, рабочая молодежь, служащие и др.) (22). В этих фильмах зрителей привлекал не только сюжет, но и психологизм характеров, моральные приоритеты героев, проблемы противостояния врагам всех категорий.

Если учесть, что за 1950—1980-е гг. было снято *более 50-ти кинокартин детективного жанра*, в которых так или иначе был использован «образ врага, то можно представить себе аудиторию тех, кто принял на себя *эффект воздействия кинематографических образов*. Под таким эффектом в данном исследовании понимаются все те изменения, количественные и качественные, происходящие в сознании и поведении человека в *предкоммуникативной* (до просмотра картины), *коммуникативной* (во время просмотра) и *посткоммуникативной* (после просмотра) фазах его контакта с продуктами кинопроизводства (23). Посткоммуникативная фаза связана еще и с возникающим в дальнейшем *эффектом исторической памяти* — долговременной ретрансляции последствий тех изменений, которые произошли в зрителе под воздействием фильма.

Действительно, как показали данные социологических опросов, поведение зрителя избирательно: из потока текущего кинорепертуара он выбирает определенный фильм для просмотра, таким образом, зрительский выбор является условием воздействия фильма, т.е. степени его привлекательности. Но решение посмотреть фильм, кроме того, зависит и от аттрагирующих его свойств, т.е. степени его привлекательности. Что касается коммуникативной фазы, то, по мнению социолога кино М. Жабского, на ней происходит информационно-заражающее воздействие: «то есть фильм сообщает зрителю определенную информацию и заражает определенными чувствами» (24). Далее, в посткоммуникативной фазе человек обдумывает фильм, обсуждает его с друзьями и знакомыми, т.е. фильм по-прежнему оказывает на него влияние. Наконец, получив определенную информацию и, возможно, в какой-то степени преобразившись под влиянием фильма, человек иначе чувствует, думает, ведет себя.

Теперь вставим эти теоретические выкладки в исторический контекст. Детективно-приключенческое кино периода «холодной войны» — это тип развлекательного и, одновременно, пропагандистского кино, в котором посредством различных художественных приемов визуализируется система образа врага. Она носит *официальный* характер, на ее формирование и эволюцию направлены усилия ряда государственных органов, вследствие чего «шпионское» кино находится в период «холодной войны» под многоступенчатым контролем власти. То есть советским зрителям изначально представляется продукт киноискусства, обладающий как ярко выраженными аттрагирующими свойствами (увлекательный сюжет, погони, драки, тайны, приключения, игра знаменитых актеров), так и официально сконструированной системой идеологических символов.

Кроме того, необходимо учитывать тот факт, что образы и характеристики, дающиеся в этих фильмах западному обществу (политической системе, гражданам, продуктам его духовной и материальной культуры), усваивались советским зрителем по той причине, что, согласно Постановлению ЦК КПСС от 8 августа 1963 г. «О порядке показа кинофильмов», показ кинофильмов производства студий капиталистических стран запрещался (делалось лишь послабление по согласованию с Госкино СССР) (25). Таким образом, реалии западного образа жизни возникали перед среднестатистическим советским зрителем в основном из *отечественных* игровых фильмов, т.е. из фильмов, изначально идеологизированных, «нагруженных» необходимыми образами, в том числе и элементами образа противника в «холодной войне» (внешнего «западного» врага и его пособников из числа советских граждан).

Можно привести цитату из выступления на заседании Президиума Оргкомитета союза работников кинематографии СССР (еще 14 сентября 1957 г.) одного из известных в свое время кинематографистов Б.А. Метальникова — режиссера и сценариста фильмов на производственные и сельские темы: «Говорили и совершенно справедливо, сейчас идет самая ожесточенная идеологическая борьба. Буржуазная критика ведет нападки на киноискусство, на принципы социалистического реализма. Нам нельзя об этом забывать, нельзя забывать об окружении. Но мне кажется, что все-таки нельзя забывать и о том, что происходит у себя в тылу... мы должны бороться с отрицательными явлениями *у себя внутри*. Мы должны делать картину, условно говоря, *для внутреннего потребления*. Давайте не будем давать их на внешний рынок. Почему у искусства, которое всегда было острым оружием, хотят затупить острие этого оружия?» (26).

Следовательно, можно предположить, насколько значительную роль в распространении образа врага в массовом сознании советского общества играл художественный кинематограф: постепенно система негативных характеристик создавала в сознании устойчивые стереотипы, обладающие еще и *кумулятивным свойством*. Под этим термином следует понимать последствия восприятия советским зрителем на протяжении всей его жизни повторяющихся схем историй, образов, идеологических посланий, содержащихся в продуктах киноискусства.

В результате проведенного анализа совокупности игровых фильмов 1950 — первой половины 1980-х гг., так или иначе представляющих на экране образ врага, были выявлены следующие явления.

Можно констатировать постепенные изменения в трактовке образа врага, представленного в художественных фильмах, а также отметить его заметную трансформацию в периоды усиления конфронтации между СССР и странами Запада. Это было связано во многом с культурной политикой советской власти, включающей многосторонний контроль над сферой искусства, и кинематографом в частности.

Образ врага периода «холодной войны» как явление устойчивое, если иметь в виду его присутствие в игровом кино, как совокупность негативных характеристик потенциального противника не мог не отложиться в исторической памяти

общества, влияя на массовое сознание, помогая власти выстраивать в нем определенные представления.

Это подтверждается присутствием «вражеского» элемента в советском детективном игровом кино весьма *длительный период времени* — вплоть до конца 1980-х гг. Период «холодной войны» определяется воздействием так называемого кумулятивного эффекта на сознание советских граждан, что подразумевает распространение стабильных, прочных и повторяющихся образов и представлений, выражающих институциональные характеристики, данные советским государством своим «идеологическим противникам».

Значимость исторической памяти для коллективного сознания велика и необычайно важна в деле налаживания международных отношений. Так, память об идеологическом противнике имеет две стороны (27).

С одной стороны, эта память в сознании людей носит стихийный характер, так как принадлежит области массовой социальной психологии; с другой стороны, историческая память и ее отдельные элементы формируются под воздействием института государства посредством пропаганды, через массовые произведения искусства (литература, кинематограф).

Можно с уверенностью утверждать, что несколько поколений людей, родившихся и выросших во время «холодной войны», воспитаны на произведениях массового искусства, в которых элементы образа врага присутствовали в полном объеме и, безусловно, повлияли в дальнейшем на позицию этих людей по отношению к «враждебной» нации.

Проблема исторической памяти, тесно связанная с особенностями восприятия медиатекстов (таких, например, как художественные фильмы), содержащих элементы образа врага, может и должна исследоваться в каждом конкретном случае в комплексе с продуктами средств массовой информации и пропаганды.

Внимание власти к проблемам насыщения произведений киноискусства определенными образами и идеями связано, главным образом, с тесным влиянием продуктов идеологии на национальное самосознание, «которое, в свою очередь, имеет решающее влияние на развитие страны, жизнеспособность народа и государства в условиях нестабильности» (28). Значимыми являются представления о противнике, с которым велась война (пусть и «холодная»), как составляющая исторической памяти. Эти представления имеют свойство не исчезать, а вновь и вновь актуализироваться в периоды обострения внешнеполитических отношений с бывшим противником, как это было на протяжении десятилетий «холодной войны», когда элементы образа врага в игровом кино то проявлялись отчетливо, выстраиваясь в иерархичную систему негативных персонажей (1950-е — начало 1970-х гг., первая половина 1980-х гг.), то практически полностью исчезали либо смягчали свое негативное содержание (как это было в период разрядки международных отношений с 1972 по 1979 гг.).

Последствия воздействия идеологически окрашенной фигуры врага в советском киноискусстве можно оценить как факторы, во многом детерминировавшие современное отношение россиян к западному и американскому социумам, их представителям, культуре, искусству и политике.

«Холодная война», как полагают многие историки, закончилась с распадом СССР в 1991 г., однако отдельные ее отголоски и рецидивы имеют место по сей день. На современном этапе можно говорить о том, что интенсивная многолетняя пропаганда дала свои результаты.

Тенденции нарастания, например, антиамериканизма в российском обществе на данный момент прослеживаются достаточно отчетливо. Этому способствовали и бомбардировки Югославии в 1999 г. (Официальным поводом начала военных действий было объявлено присутствие сербских войск на территории Косово и Метохии; с марта по июнь 1999 г. войска НАТО проводили военные действия на территории Сербии. Основная часть военной операции состояла в применении авиации для бомбардировки военных и гражданских объектов: погибло, по-видимому, не менее 2000 гражданских лиц, около 6000 были ранены в ходе бомбардировок.) (29), и недавний грузино-юго-осетинский вооруженный конфликт августа 2008 г. (8 августа 2008 г. к конфликту на стороне Южной Осетии официально присоединилась Россия в рамках операции по принуждению Грузии к миру; 9 августа 2008 г. — Абхазия в рамках соглашения о военной помощи между членами содружества непризнанных государств; 12 августа Россия официально объявила об успешном окончании операции по принуждению грузинских властей к миру).

США и ряд прибалтийских стран активно поддержали нападение Грузии на Южную Осетию для «наведения конституционного порядка» на ее территории. Россия защитила независимость самопровозглашенной республики вооруженным путем, давая «втянуть» себя в новую конфронтацию с западным сообществом и, прежде всего, с США. После этого конфликта в начавшейся *информационной войне* (это социальное явление проявилось как социально опасная форма информационного противоборства, осуществляемого различными средствами и способами воздействия на информационно-психологическую сферу противника с целью решения стратегических задач) вновь стал конструироваться образ врага. Сферой его бытования становится Интернет, телевизионные программы, авторские ток-шоу и др. Причем его основные элементы отчасти повторяют образ врага «холодной войны», воплощаются в подобных образах: диверсанта, шпиона, а также их пособников, «милитаристскую» элиту США.

Апогеем проявления черт вновь созданного образа врага явился фильм «Олимпиус Инферно» (30) (Производство Первого канала, премьера 29 марта 2009 г.), где помимо негативных персонажей грузинских военных есть и американский «вражеский» элемент.

Таким образом, проблема образа врага тесно связана с тем кумулятивным эффектом, который порождается в процессе его бытования в информационно-визуальном поле и детерминирует феномен исторической памяти, характеризуя ее значимость для массового сознания. С одной стороны, образ врага носил черты идеологии (т.е. продукта идеологии), сконструированной институтами власти, с помощью которой правящая элита, не затрачивая значительных ресурсов, решала сразу несколько стратегических задач (сохранение и увеличение власти, мобилизация человеческих ресурсов советского государства, подавления внутренней оппозиции и др.).

С другой стороны, можно говорить о взаимной обусловленности как идеологической, так и стихийно-массовой составляющей образа врага периода «холодной войны». Образ врага в период «холодной войны» — это не только комплекс представлений, сформированный средствами массовой информации и долговременной пропаганды в ходе самого процесса глобального политико-идеологического противостояния СССР и стран Запада, это еще и историко-культурное наследие, «эхо войны», которое (конечно, с отдельными структурными изменениями) стимулирует *феномен исторической памяти*. «Важнейшим субъектом, формирующим историческую память, является государство, а фактором — политическая конъюнктура (политический режим, взаимоотношения с государством — бывшим противником и др.)» (31). В контексте данного исследования историческая память подтверждает свое значение сложного феномена сознания постольку, поскольку через нее из поколения в поколение будет передаваться и претерпевать конъюнктурные изменения та система образа врага в «холодной войне», которая была визуализирована в том числе и в игровом кинематографе данного периода.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) *Сенявский А.С., Сенявская Е.С.* Историческая память о войнах XX в. как область идейно-политического и психологического противостояния // *Отечественная история*. — 2007. — № 2. — С. 139.
- (2) Российский государственный архив новейшей истории (далее — РГАНИ). — Ф. 5. — Оп. 36. — Д. 78. — Л. 65.
- (3) РГАНИ. — Ф. 5. — Оп. 36. — Д. 78. — Л. 67—68.
- (4) Отклики, отклики. Письма читателей // *Советский экран*. — 1978. — № 14. — С. 17.
- (5) Там же.
- (6) Там же.
- (7) Очень трудный легкий жанр. Письма читателей // *Советский экран*. — 1978. — № 21. — С. 14.
- (8) Там же.
- (9) Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ). — Ф. 2936. — Оп. 4. — Д. 12. — Л. 15.
- (10) РГАЛИ. — Ф. 2936. — Оп. 4. — Д. 13. — Л. 54.
- (11) См.: РГАЛИ. — Ф. 2936. — Оп. 4. — Д. 316. — Л. 79—80.
- (12) Там же. — Л. 81.
- (13) Там же.
- (14) См.: *Лившиц Г.М., Богданов А.Л. и др.* О динамике кинопосещаемости // *Кино и зритель: проблемы социологии кино*. Сб. науч. тр. — М., 1978. — С. 39—58.
- (15) См.: Там же. — С. 42.
- (16) См.: *Кочан Л.Н., Томилов Г.А. и др.* Кино и зритель: опыт социологического исследования. — М., 1968. — С. 168—169.
- (17) См.: Там же. — С. 194.
- (18) См.: Там же. — С. 215.
- (19) *Советский экран*. — 1966. — № 10. — С. 18—19.
- (20) Там же. — 1970. — № 10. — С. 1.
- (21) См.: *Востриков Ю.А.* Проблема посещаемости как практическая проблема // *Проблемы социологии кино: Материалы заседания Совета по координации научно-исследовательских работ в области киноведения*. — М., 1978. — С. 127.
- (22) См.: *Мухин П.Я., Орлова В.Я.* Кино и зритель: статистика общественного мнения. — М., 1987. — С. 71.

- (23) См.: *Жабский М., Тарасов К. и др.* Кино в современном обществе: функции — воздействие — востребованность. — М., 2000. — С. 106—107.
- (24) Там же. — С. 106.
- (25) РГАНИ. — Ф. 5. — Оп. 55. — Д. 51. — Л. 144.
- (26) Там же. — Ф. 2936. — Оп. 1. — Д. 11. — Л. 104.
- (27) См.: *Сенявская Е.С.* Противники России в войнах XX века: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. — М., 2006. — С. 250.
- (28) См.: Там же.
- (29) Война НАТО против Югославии // <http://ru.wikipedia.org/wiki>
- (30) Олимпиус Инферно. (Производство Первого канала, 2008 г.) // [http://www.youtube.com/view\\_play\\_list?p=E03BEAB0054F18B3](http://www.youtube.com/view_play_list?p=E03BEAB0054F18B3)
- (31) *Сенявская Е.С.* Противники России в войнах XX века: Эволюция образа врага в сознании армии и общества. — М., 2006. — С. 250.

## **IMAGE OF THE ENEMY OF THE PERIOD OF «COLD WAR» IN DETECTIVE AND ADVENTURE FILMS 1950—1980S: THE SPECTATOR'S AUDIENCE AND THE PROBLEM OF HISTORICAL MEMORY**

**A.G. Kolesnikova**

Russian State University for the Humanities  
*Miusskaya Sqr., 6, Moscow, Russia, 125993*

Some statistical data and letters with responses of the Soviet spectators are analyzed in this article. These materials prove presence of a wide spectator audience at detective films 1950—1980s. Some generations of the people who born and have grown during «cold war», are brought up on products of soviet art cinema in which elements of an image of the enemy were present in full and, certainly, have affected a position of these people in relation to the «hostile» nation in the further.

**Key words:** «cold war», detective and adventure films, image of the enemy, historical memory.