

ЖЕНЩИНЫ В СТИЛЕ НУАР: СОВЕТСКАЯ ВЕРСИЯ

Суковатая В. А.

Доктор философских наук,
профессор кафедры
теории культуры и философии науки
Харьковский национальный университет
имени В.Н. Каразина,
Харьков, майдан Свободы 6, к. 2-42,
isidanorth@gmail.com
ORCID 0000-0003-4939-7179

Статья посвящена сравнительному анализу популярной культуры в США и в СССР периода Холодной войны, а именно жанрам, расцвет которых был стимулирован общественными настроениями Холодной войны (нуар, шпионский детектив, др.). Утверждается, что несмотря на отказ советской критики использовать западную терминологию жанров, нуар и шпионский детектив существовали в советской литературе и кино, однако обладали собственным национально-культурным содержанием. В частности, образы «роковых женщин» и «авантюристок», центральные для стиля нуар, были не характерны для советской популярной культуры, исключая произведения, посвященные заграничной жизни (в частности, А. Толстой «Эмигранты», «Гиперболоид инженера Гарина», др), однако мотивы нуар появляются в советской литературе и кино с середины 1950х, когда на смену официальному оптимизму советской публичной культуры приходят эмоции разочарования, трагизма (после смерти И. Сталина и разоблачения его культа личности). В статье проанализированы романы малоисследованных писателей Л. Овалова («Медная пуговица») и Х.-М. Мугуева («Кукла госпожи Барк», «В тихом городе», «Огненная лапа») в контексте биографий их авторов, гендерных политик романов и советских концептуализаций «свободы» и оппозиции «свой-чужой». Доказывается, что образы «авантюристок» и стиль шпионских романов Овалова и Мугуева воспроизводит поэтику «нуар» в советской литературе, которая оказывается востребованной при изображении экзистенциальных состояний войны, эмиграции, шпионажа, плена, заговоров, и т.д. Показано, что в позднесоветской культуре мотивы нуар используются в кино при изображении биполярного и враждебного мира в произведениях шпионского жанра («Ошибка резидента», «17 мгновений весны»), а также при изображении поствоенного периода советской культуры с точки зрения потери идеалов и разрушенных судеб большого количества людей. Утверждается, что «советский проект» не был отделен от культурного мейнстрима XX века, он испытывал культурно-стилевые и ценностные влияния западной популярной культуры, и сам оказывал определенные влияния на нее.

Ключевые слова: нуар, шпионский жанр, гендерные политики, советское кино

Вікторія Суковата (доктор філософських наук, професор кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна) ЖІНКИ В СТИЛІ НУАР: РАДЯНСЬКА ВЕРСІЯ

Стаття присвячена порівняльному аналізу популярної культури в США і в СРСР періоду Холодної війни, а саме жанрам, розквіт яких був стимульований соціальними настроями Холодної війни (нуар, шпигунський детектив, ін.). Стверджується, що незважаючи на відмову радянської критики використовувати західну термінологію жанрів, нуар і шпигунський детектив існували в радянській літературі і кіно, проте мали власний національно-культурний зміст. Зокрема, образи «фатальних жінок» і «авантюристок», центральні для стилю нуар, були не характерні для радянської популярної культури, виключаючи твори, присвячені закордонному життю (наприклад, романи А. Толстого «Емігранти», «Гіперболоїд інженера Гаріна», ін), проте мотиви нуару з'являються в радянській літературі і кіно з середини 1950х, коли на зміну офіційному оптимізму радянської публічної культури приходять емоції розчарування, трагізму життя (після смерті Й. Сталіна і викриття його культу особистості). У статті проаналізовано романи малодосліджених письменників Л. Овалова («Мідний

гудзик») і Х.-М. Мугуєва («Лялька пані Барк», «В тихому місті», «Вогняна лапа») в контексті біографій їх авторів, гендерних політик романів і радянських концептуалізацій «свободи» і опозиції «свій-чужий». Доводиться, що образи «авантюристок» і поетика шпигунських романів Овалова і Мугуєва відтворює поетику «нуар» в радянській літературі, яка виявляється затребуваною при зображенні екзистенційних станів війни, еміграції, шпигунства, полону, і подібне. Доводиться, що в позднярадянській культурі мотиви нуару використовуються в кіно при зображенні біполярного і ворожого світу в фільмах шпигунському жанрі («Помилка резидента», «17 миттєвостей весни»), а також при зображенні поствоєнного періоду радянської культури з точки зору втрати ідеалів і зруйнованих доль великої кількості людей. Стверджується, що «радянський проект» не був відділений від культурного мейнстріму ХХ століття, він відчував культурно-стильові і ціннісні впливи західної популярної культури, і сам надавав певні впливи на неї.

Ключові слова: нуар, шпигунський жанр, гендерні політики, радянське кіно

Viktoriya Sukovataya (doctor of philosophic science, professor of the department of cultural studies and philosophy of science, V. N. Karazin Kharkiv National University) WOMEN IN NOIR STYLE: THE SOVIET VERSION.

The paper is devoted to a comparative analysis of the popular culture of the Cold War in the United States and in the USSR, namely, to the genres, which were stimulated by the public moods of the Cold War (noir, spy detective, etc.). It is argued that despite the refusal of Soviet critics to use Western terminology, the genres of noir and spy detective existed in the Soviet literature and cinema, but had their own national and cultural content. In particular, the images of “fatal women” and “female adventurers”, who were central in the noir poetics, were not typical in the Soviet popular culture, excluding works devoted to the life abroad (in particular, novels by A. Tolstoy “Emigrants”, “Hyperboloid of engineer Garin”, etc.), however, noir motifs have appeared in the Soviet literature and cinema since the mid-1950s, when the official optimism of the Soviet public culture has been replaced by emotions of disappointment and tragic past (after J. Stalin’s death and denunciation of his personality cult). The novels of the little-studied writers L. Ovalov (“The Copper Button”) and H.-M. Muguev (“Doll of Mrs. Bark”, “The Quiet City”, “Fire Paw”) were analyzed in the context of the biographies of their authors, gender politics of the novels and the Soviet concepts of “freedom” and the opposition of “friend” and “enemy”. It is proved that the images of “adventurers” and style in the spy novels by Ovalov and Muguev reproduce the poetics of “noir” in the Soviet literature, which looked as authentic view in depicting war, emigration, espionage, captivity, conspiracies, and other existential situations. It was argued that the noir motifs in the late Soviet cinema were used in depicting the bipolar and hostile world in the spy genre (“The Secret Agent’s Blunder”, “17 Moments of Spring”), and also in depicting the postwar period of Soviet culture, losses of ideals and destroying a large number of people’s destinies. It was argued that the “Soviet project” was not separated from the cultural mainstream of the 20th century, it experienced the influences of Western popular culture and its values.

Keywords: noir, spy genre, gender politics, Soviet cinema

Традиционная точка зрения состоит в том, что западная классификация жанров литературы и кино в СССР не работала: в период Холодной войны в западной культуре мейнстримом стали произведения в жанре шпионского детектива, «атомного апокалипсиса», «техногенной катастрофы» и «звездных войн», которые отражали общественные настроения и фобии на Западе [20], однако они не были характерны для советской культуры – ни на уровне феноменов, ни на уровне дискурсов. В своей статье я хочу показать, что если анализировать советскую культуру периода Холодной войны не на уровне терминологических шаблонов, которые использовали советские литературоведы и киноведы, а на уровне сюжетов и стилистики популярной культуры, то советская культура развивалась в общем русле мировой культуры, создавая свои нуары, триллеры, шпионские и мистические детективы. *Цель статьи* – проанализировать произведения советской популярной культуры, которые могут быть обозначены как «нуар» в контексте эстетики и философии этого жанра. *Актуальность статьи* обусловлена недостаточной изученностью стиля нуар и «шпионского жанра» на материале советской культуры, а также компаративным и междисциплинарным потенциалом изучения феноменов нуар и шпионский жанр. *Задачи статьи включают:* изучить «советский проект» популярной культуры периода Холодной войны в контексте появления в ней поэтики нуар; определить культурно-психологические источники появления «роковых женщин» и «авантюристок» (центральные для жанра нуар) в советской популярной культуре; проанализировать романы писателей Л. Овалова («Медная пуговица») и Х.-М. Мугуєва («Кукла госпожи Барк») как ярких представителей нуарного стиля в советской литературе; рассмотреть эволюцию нуарной поэтики в советской популярной культуре. *Новизна исследования* определена: введением в современную культурологию неизученного прежде литературного материала в аспекте его жанровой

и гендерной специфики; выявлением стилистики нуар в советской литературе и кино и ее сопоставлением с западными образцами нуар; утверждением нуарности определенных жанров советской поствоенной культуры (шпионский детектив). *Степень разработанности темы: методология статьи* базируется на гендерном, жанровом и мотивном анализе.

Моя концептуальная посылка состоит в том, что Холодную войну (1946 -1991), которая длилась почти пятьдесят лет и захватила почти всю вторую половину XX века, можно рассматривать как целостную культурную эпоху, со своей собственной спецификой не только политического, но и культурно-эстетического мышления. Подобно тому, как другие культурные эпохи акцентировали определенные виды искусства или жанры (например, жанры портрета и натюрморта в живописи Ренессанса; социальный роман - в литературе XIX века), Холодная война создала собственные жанры и сюжеты. Фундаментальной идеологемой времен Холодной войны была оппозиция «демократического Запада» и «коммунистического Востока» как носителей взаимоисключающих ценностей и изображение противостоящей стороны как исключительно «враждебного», «опасного» и «непредсказуемого» Другого. Эта идеологема воплощалась в искусстве. Именно общественные *страхи*, поддерживаемые официальной пропагандой, перед военной угрозой и гегемонией «Других», перед атомной войной, к которой мог привести конфликт сверхдержав, генерировали определенную сюжеттику фильмов и другой популярной продукции в западных странах: например, жанр «атомного апокалипсиса» в результате атомной войны, как, например, в знаменитом фильме С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» (1964).

Другим жанром, для которого эпоха Холодной войны стала периодом расцвета, был «шпионский» детектив, в котором *страхи* – перед «красной угрозой», перед проникновением с «Востока», перед экспансией и гегемонией «чужих», – генерировали определенный *стиль* изображения, который современные исследователи называют «параноидальным» [14]. «Параноидальный стиль» формировался через создание атмосферы, в которой *ложь, неискренность, фальшивая реальность, насилие, предательство, подозрение, недоверие* были ведущими тропами [13]. Этот стиль можно обнаружить во многих западных шпионских детективах, посвященных противоборству двух систем в образах тайных агентов и шпионов, их проникновению и выявлению, например, «К северу на северо-запад» («North by Northwest»), 1959, «Секретная служба Ее Величества» («On Her Majesty's Secret Service»), 1969, «Шпион, который любил меня» («The Spy Who Loved Me»), 1977, и ряде других. Символическим можно считать знаменитый фильм «Шпион, пришедший с холода» (1965), снятый по бестселлеру Дж. ЛеКарре, сюжет которого посвящен двойному предательству: британского секретного агента предает и приносит в жертву его собственное руководство ради того, чтобы укрепить позиции другого «двойного агента».

Кино и литература периода Холодной войны активно использовались в качестве средства пропаганды «своего» образа жизни и ценностей «своего» общества, хотя эта пропаганда не всегда была открытой [16]. Например, победа супершпиона Бонда над «красными агентами» символизировала победу «западных ценностей» над «левыми идеями» [15] и «убеждала» зрителя в превосходстве ценностей западного общества. Искусство становилось оружием пропаганды и символического доминирования не только по отношению к внешним противникам западного общества, но и к ценностям «внутренних Других»: «Red Scare» [7] («красная паника») периода маккартизма – страх в обществе по поводу возможной «инфильтрации» коммунистов и им сочувствующих в структуру управления государства и общественного влияния, оставил глубокий след в американской культуре [17]. Однако не только «левые» рассматривались как носители враждебных ценностей американского общества: в частности, исследовательница Сюзан Зикмунд [19] анализирует стереотипы «радикальных Других», которые сформировались в американской массовой культуре как «вызов» традиционным ценностям, и указывает, что чернокожие, евреи, коммунисты и гомосексуалисты в наибольшей степени олицетворяли образ «девиантов» в массовом сознании США, которым вменялось в вину, что они пытаются *скрыто* подрывать американское благополучие и потому нуждаются в вытеснении из публичной американской культуры и в ограничении влияния. В дискурсивных стратегиях популярной культуры периода Холодной войны расовое, национальное или сексуальное меньшинство изображалось как угрожающее «большинству», персонифицируя страхи общественного бессознательного по отношению к национальным и сексуальным «незнакомцам», к закрытым субкультурам и альтернативным

ценностям. Именно распространением панического страха перед носителями иной сексуальности, иной расы или иных морально-политических ценностей было обусловлено, на наш взгляд, появление таких жанров Холодной войны как *шпионский детектив*, *триллер* и *нуар*. Кроме того, развитию этих жанров способствовала идеологема биполярного противостояния и потеря чувства защищенности у широких слоев послевоенного населения, вынужденных добиваться материальной и социальной стабильности полагаясь исключительно на собственные силы.

Родоначальником шпионского жанра называют Альфреда Хичкока с его меседжем о том, что «шпионы среди нас» и «шпионом может оказаться каждый» [8]. Именно его тезис становится одним из основных конвенций шпионского жанра в западном кино периода Холодной войны: страх перед «чужаком», который может оказаться «Другим» – иностранным шпионом, диверсантом, террористом. Именно ощущение неопределенности в отношениях с окружающими и поиск враждебного «чужого» воплощалось в стилистике нуар в западных криминальных и шпионских фильмах и романах. В тоже время, независимость и авантюризм нуарных героинь как нельзя лучше воплощался в криминальной или шпионской интриге. Хотя нуар и шпионский жанр существовали и отдельно друг от друга, и не все нуарные произведения сводились к шпионскому жанру, однако криминальный мотив или авантюрное приключение как выражение воли и свободной сексуальности героев, присутствовало в каждом произведении из категории нуар.

В концептуализации эстетики нуар можно выделить два подхода: в одном случае акцент делается на философии жанра, в другом – на стилистике (которая в случае нуара играет важную роль). Историки указывают, что периодом расцвета классического жанра нуар являются 1940 – 1960 годы, то есть период Второй мировой и ранней Холодной войн, время резких контрастов, когда в общественных настроениях (на Западе) доминировали разочарование в настоящем и неуверенность в будущем, глубокий пессимизм и цинизм в отношении традиционных ценностей, разрушенных в ходе военных действий. Сюжеты нуар восходят к «крутому» детективу и криминальной городской драме. От себя добавим, что в некоторых романах и фильмах нуар можно обнаружить следы английского «сенсационного романа» XIX века, особенностью сюжета которого были не только криминальная или загадочная интрига, но и наличие ярких, мелодраматических эффектов, психологизации, увлечение эмоционально нестабильными героями или исключительными случаями в готическом («Желтая маска» У. Коллинза, «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса, др.).

С точки зрения стиля для произведений нуар характерна атмосфера подчеркнутого реализма, контрастного полумрака, теней, изображения героя на фоне мокрых улиц, решеток, лабиринтов, лестниц, подвалов. Центральным элементом в нуарных произведениях является образ *femme fatale*, сильной или роковой женщины, которая часто оказывается движущей силой криминальной интриги. Мужчина (или несколько мужчин) может играть вспомогательную роль в нуаре, становясь исполнителем женских желаний или амбиций (например, в фильмах «Двойная страховка» Б. Уайлдера, 1944, «Милдред Пирс» М. Куртиса, 1945). Классический «нуар», согласно Грент Трейси, построен на трех основных модальностях: *романтические отношения* (*romance*), *экин*, действия, динамика (*action*) и *разоблачение, разъяснение* происшедшего (*exposition*), которые реализуются в основных линиях сюжета – любовь, ненависть, насилие, смерть [18, p. 160]. Часто стилистика нуар становится *планом выражения* для шпионского детектива или истории любовной страсти, которые тесно переплетены.

Важный вклад в понимание эстетики нуар сделали феминистские критики 1990х, утверждая, что появление роковой или сильной женщины в кинематографе в жанре нуар стало следствием переосмысления роли женщины, которое произошло на Западе в результате военных и иных социально-политических пертурбаций. Если в довоенном кино женщина как правило выступает в традиционных ролях матери, жены, дочери, любовницы, причем представлена она с точки зрения «мужского взгляда» (Тереза де Лауретис), то в фильмах нуар женщина становится центром интриги и всегда имеет интересы, отличные от интересов мужчин в фильме. Сам фокус интересов нуарной героини бросает вызов патриархатному обществу: если для традиционной героини западной культуры главным интересом в жизни выступает романтическая любовь, то послевоенное поколение достаточно скептически относится к теме любви, считая ее поиски и даже достижение безнадежным, утверждает Вильям Кови [9, p. 313]. Дискурс нуар трансформировал традиционно женские интересы в традиционно мужскую плоскость – *власть* и *деньги*, и весь сюжет формируется через противопоставление сильной в волевом

и эмоциональном плане женщины и зависимого от нее мужчины, который на протяжении всего сюжета стремится восстановить свою власть над ней. Во многих случаях героиня погибает или оказывается проигравшей, что можно интерпретировать как стремление традиционного патриархатного общества как бы «наказывать» женщину за ее силу и независимость.

Возвращаясь к первоначальному тезису, заметим, что нуар в классическом голливудском варианте, где частные детективы придумывают для своих любовниц способы, каким образом получить деньги по страховке за убитого мужа, в советской популярной культуре конечно, не существовал. Предвоенные и послевоенные настроения в советском обществе отличались от западных, также как и официально принятая гендерная риторика и политика, последние десятилетия исследованиям повседневной жизни и культуре периода сталинизма было посвящено немало западных исследований [11]. Наиболее известным символом советской женщины стала знаменитая статуя Веры Мухиной «Рабочий и колхозница» (1939), в которой метафора «колхозницы», занимающей социально подчиненное положение по отношению к «рабочему», отражала и гендерную зависимость советской женщины.

Однако советская литература создала и другие, менее известные символы советской женственности, такие как «женщины с ружьем», например, в повестях Б. Лавренева «Сорок первый» (1924) или «Гадюка» А. Толстого (1928). Хотя героини этих произведений, несомненно, сильные женщины, в финале произведений они испытывают горечь и разочарование от своей «потерянной женственности». В советском кинематографе 1930-х и 1940-х годов большая часть положительных героинь тоже «сильные женщины» («Цирк» 1936, «Свинарка и пастух» 1941, «В шесть часов вечера после войны» 1944), однако способность этих женщин к искренней любви и самоотверженной работе, а часто и к военному подвигу и жертвенности («Радуга», 1943) их женственность и сексуальность маркируются как «дозволенные» в силу того, что эта женственность направлена на службу (советскому) обществу и/или мужчине.

Следует также отметить, что советская популярная культура 1930-1950-х бессознательно следовала традициям русской классической литературы (в которой были воспитаны большинство писателей) и создавала в значительном количестве военные драмы, любовные мелодрамы, «евангельские жития» героев (например, «Повесть о настоящем человеке» или «Судьба человека»), сказки для детей («Тимур и его команда»), однако «авантюрный» или «сенсационный» криминальный западный роман (повесть) в советской популярной культуре практически отсутствует. В то время как «авантюризм» и стремление построить свою жизнь независимо (а часто и вопреки) требованиям традиционной морали, на наш взгляд, является *структурообразующей характеристикой героя западного нуара*. Некоторое количество советских авантюрных романов появилось в конце 1920-х – начале 1930-х («Республика ШКИД», 1926 Г. Белых и А. Еремеева, «12 стульев», 1927 и «Золотой теленок», 1931 И. Ильфа и Е. Петрова, «Одесские рассказы» 1931, И. Бабеля), однако в советской критике их рассматривали как «романы сатирические» (а не авантюрные), то есть отказывались от рассмотрения такой категории как «авантюризм» в советской литературе (а значит, и жизни). Кроме того, главные герои советских сатирических романов, авантюристы-оптимисты, плохо закончили, даже своего искрометного Остапа Бендера его отцы-создатели «убили» дважды (физически в «12 стульях» и морально – в «Золотом теленке»). Почему так происходило? На наш взгляд, «индивидуализм» и «авантюризм», центральные в западной беллетристике (шпионский, нуарный роман) являются прямым развитием идей «абсолютной свободы», которые доминировали в западной философской (экзистенциальной) довоенной литературе. Именно разные формы категории «свободы» в ее западном понимании в значительной степени обусловила появление послевоенных «авантюристок» и «роковых женщин» на Западе, смысл амбиций которых лежал в утверждении собственной безграничной свободы, прежде всего в финансовой и сексуальной сферах. В советском обществе такие проявления свободы как *автономность частной жизни субъекта*, как *право на участие в политической жизни* и как *самостоятельное достижение финансового успеха*, отсутствовали, и потому у западных наблюдателей складывалось впечатление, что свободы не было совсем. На самом деле, свобода в СССР принимала иные формы [1], которые реализовывались в моральных выборах, например, в ситуациях допросов, доносов, участия или неучастия в травле коллег, во вне-официальной активности, и т.д. (См. стихотворение Ольги Берггольц: «На собранье целый день сидела - то голосовала, то лгала...», 1948)

Наиболее дозволенной формой советского приключенческого (версией *авантюрного*) романа была, на наш взгляд, научная фантастика, которая ценилась в 1920-1950-е годы как вариант «популярной науки» или научной утопии. Например, знаменитые авантюрно-приключенческие повести А. Толстого «Аэлига», 1923 и «Гиперболоид инженера Гарина», 1927 появляются еще в период относительного политического либерализма и именно в «Гиперболоиде» впервые появляется новый для советской литературы образ роковой женщины (Зои Монроз), бывшей балерины, ставшей авантюристой и куртизанкой как бы *вынужденно*, уйдя с белой эмиграцией в Европу. Другой признанный автор советских приключенческих романов был Александр Беляев, который своих авантюрных героев изображал на фоне западных научных лабораторий («Голова профессора Доуэля») или далеких южных морей («Остров погибших кораблей»).

Не было в мейнстриме советской литературы (и, соответственно, кино) и того настроения *мрачности, фатализма, тревоги*, которое сформировало поэтику нуарных фильмов на Западе: даже в военный период советские писатели-публицисты демонстрировали *высокий библейский пафос* (например, К. Симонов в стихотворении «Убей его!», 1942 и И. Эренбург в статье «Убей!», 1942) или задушевную лиричность («Жди меня» К. Симонова, др), однако не могли принять мрачный цинизм военной повседневности, который прорывается в произведениях некоторых фронтовиков (например, в непривычном для советской поэзии стихотворении И. Дегена «Мой товарищ, в смертельной агонии...»).

Парадокс советской послевоенной культуры состоял в том, что несмотря на то, что наибольшая тяжесть оккупационных политик нацистов пришлась на народы Советского Союза, и несмотря на сохраняющиеся репрессии сталинской власти, советские люди в моральном плане чувствовали себя гораздо счастливее европейцев: их не мучило чувство вины и стыда за бездействие перед лицом нацизма. Если обратиться к советскому кинематографу послевоенного десятилетия, то очевидно, что они наполнены оптимизмом и радостью, так как наполнены верой в близкое и всеобщее счастье, в метафизическую правильность выбранного пути, что действительно соответствовало настроениям большинства советских людей, переживших войну и ощущавших себя *победителями* [2] даже спустя десятилетия после конца войны. Дискурсы «страдания», «депрессии», «разоренного дома» были достаточно редки в советской публичной культуре и легитимируются только после смерти Сталина и XX съезда партии («Судьба человека», 1959, С. Бондарчука). Именно *процессами либерализации в советском обществе, расширением прав на частную жизнь и публичным узнаванием мрачного прошлого сталинизма*, обусловлено, на наш взгляд, появление в середине 1950х первых советских произведений и героинь в стилистике нуар. К таким произведениям, которые демонстрируют «нуарную» атмосферу и сюжет, следует отнести, на наш взгляд, романы Льва Овалова «Медная пуговица» (1958) и повести Хаджи-Мурата Мугуева «Кукла госпожи Барк» (1956), а также его же «Огненная лапа», «В тихом городке», «Господин из Стамбула». Современной аудитории эти писатели, вероятно, малоизвестны, однако оба они были своего рода пере-открывателями *советского авантюрного романа*, круто замешанного на шпионской и детективной интриге. Важным аргументом в утверждении этого тезиса является тот факт, что и в романе Овалов и во всех произведениях Мугуева одним из центральных персонажей является «роковая женщина», созданная авторами абсолютно не в традициях советской гендерной модели. Несмотря на то, что советская гендерная модель выстраивалась как «противоположная» буржуазной, а советские мужчина и женщина рассматривались прежде всего как «строители коммунизма», уже с 1930-х годов в советской официальной культуре происходит отход от поисков «полового равенства» 1920-х к патриархатным ценностям, в рамках которых утверждается приоритет семьи и брака, воспитания детей как достойных граждан советского общества, а роль женщины от революционной валькирии (пламенная Инесса Арманд или Лариса Рейснер) устойчиво трансформируется к образу советской труженицы и верной спутницы мужчины (например, в фильме «Цирк» даже американская артистка, попав в СССР, превращается в счастливую гражданку, марширующую в Первомайской демонстрации в финальных кадрах).

На советские гендерные каноны косвенным образом влияли традиции русской литературы: Татьяна Ларина в советской литературе была востребована своей верностью мужу, а Вера Павловна Н. Чернышевского – своим умением организовать производство. Роковыми женщинами были многие героини Ф. Достоевского, например, Настасья Филипповна из «Идиота» или

Грушенька из «Братьев Карамазовых», отчетливый авантюризм демонстрируют почти все герои «Игрока», но Достоевский не был автором из «советской обоймы». Так, роковые женщины в советской литературе и кино чрезвычайно редки, и это вполне объяснимо: авантюристам было негде реализовывать свой авантюризм (также как и предприимчивость) в советской стране плановой экономики и коллективной идентичности. Можно предположить, что образы авантюристов были бы востребованы в пространстве детектива, однако советский детектив 1930-х не был жанром интриги, советский детектив 1930-х выполнял, скорее, воспитательные задачи, четко различия «виновного» (преступника) и «правого» (следователя) и делая акцент на моральной стороне следствия. Лев Шейнин, известный как автор «Записок следователя», 1938, рассказов о буднях уголовного розыска, создавал, скорее, «производственную повесть», чем детективную интригу.

В произведениях Льва Овалова и Хаджи-Мурата Мугуева нуарность их произведений и авантюризм главных героинь оказывается тесно замешанной на шпионской и криминальной интриге с элементами сенсационного романа. Возможно, это обусловлено некоторой «сенсационностью» автобиографий обоих. Лев Овалов (1905 - 1997) был врачом, комсомольским активистом и чрезвычайно популярным писателем 1930-х, создателем образа мудрого майора Пронина, советского контрразведчика, раскрывающего шпионские заговоры против страны Советов в результате головокружительных приключений, выслеживаний и переодеваний (в рассказах «Синие мечи», 1939, «Куры Дуси Царевой», 1940, «Agave mexicana», 1940, повести «Голубой ангел», 1941). Талант писателя сыграл с ним злую шутку: в июле 1941 года Овалова арестовывают, обвиняя в чрезмерной достоверности его произведений и в том, что в своих повестях он разгласил секретные сведения. Пятнадцать лет своей жизни Овалов провел в трудовых лагерях и в ссылке, а после смерти Сталина был реабилитирован и вернулся к писательской работе. Можно предположить, что определенное влияние на мировоззрение Овалова оказал и тот факт, что его родной брат, воевавший на фронте, попал в плен, был освобожден союзниками, но в СССР уже не вернулся, хотя отношения братьев возобновились спустя много лет.

Действие романа Овалова «Медная пуговица» происходит в оккупированной немцами Риге, в которой раненого советского офицера похищает женщина-шпионка, работающая сразу на три иностранные разведки (как это выясняется постепенно) и цель которой состоит в том, чтобы сделать профессиональную и материальную карьеру в разведке, занять место своего начальника-резидента. Помимо очевидной авантюриности и беспринципности главной героини, она изображается автором как очень умная, расчетливая, хитрая, амбициозная и при этом сексуально привлекательная и самолюбивая женщина, для которой ее самоутверждение и доминирование над мужчинами играет не последнюю роль. Некоторые ее высказывания о предназначении женщины и гендерных предубеждениях в традиционном обществе звучат вполне современно. Несмотря на то, что эта женщина маркируется как однозначно враждебная главному герою и советской стране, автор изображает ее с определенным сочувствием, постоянно подчеркивая ее неординарность, исключительность, силу воли, способность влиять на людей и управлять обстоятельствами. Этих качеств в значительной степени лишен субъект повествования, напоминающий по своему аморфному характеру классического героя русской литературы XIX века, которого критиковал Н.Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous». Собственно авантюризм, необузданное честолюбие и сильный характер – очевидные качества нуарных героинь западной литературы и кино, которые в советской публичной культуре (как и в классической русской традиции) оценивались негативно. Поэтому и героиня романа Овалова принадлежит не советской, а *западной культуре*, несмотря на ее знание нескольких европейских языков, герой не может однозначно идентифицировать ее этническое и культурное происхождение (немка? русская? латышка?), более всего склоняясь к *польской идее*. В этом своем подходе Овалов, несмотря на как бы «развлекательный» характер, приписываемый шпионскому детективу, демонстрирует очевидные аллюзии к русской религиозной философии конца XIX-начала XX века, статьям Н. Бердяева («Русская и польская душа», «Религия германизма») и славянофильству Ф. Достоевского, выраженному в романе «Игрок», где поляки, французы и немцы маркированы отчетливо негативно и враждебны *русской душе*. Делая *шпионкой и роковой женщиной* иноземку со многими паспортами и языками, Овалов, с одной стороны, развивает традиции русского романа XIX века, с другой стороны, подчеркивает «порченную» нравственность Запада по сравнению с советской культурой. Однако есть и третий аспект – *иностранке* самой природой

дозволено быть «авантюристкой» и «эгоисткой» (с точки зрения советской картины мира), отсюда *нуарный* стиль поведения героини обосновывается в романе ее не-советскостью. Обратим внимание, что в советской культуре вынесение места действия «за границу» для того, чтобы изобразить «полноценных», то есть, волевых, удачливых и жизнелюбивых авантюристов, использовал не только Овалов, но многие писатели 1930-1960-х (например, А. Толстой в своих романах «Ибикус», 1928 и «Эмигранты», 1931, Г. Адамов в «Тайне двух океанов», классик советского шпионского детектива Ю. Семенов).

Еще одним важным аспектом изображения героини в романе становится ее постоянное пребывание в фокусе мужского взгляда, наблюдение героя за ней. С одной стороны, согласно концепции Лоры Малви [6], наблюдение, слежение за женщиной как за объектом – это традиционный принцип зрительской практики и установления патриархатной власти в визуальных искусствах; с другой стороны, герою в романе так и не удается разгадать истинную сущность и мотивы всех поступков главной героини. С первой до последней страницы автор использует такие тропы как «странная», «необычная», «загадочная», «выдающаяся» в описании героини, как бы подчеркивая неспособность мужского субъекта проникнуть за внешнюю оболочку ее женственности. При этом автор подчеркивает, что героиня (Софья Янковская) бросает в романе вызов не только советскому офицеру, но и другим мужчинам, утверждая власть своего желания и амбиций. То есть, шпионка в романе, это еще и сверх-эмансипированная женщина. Хотя образ роковой красавицы и шпионки одновременно является новым и редким для советского романа, сама идея отождествления «тела женщины» с «телом шпионажа» не является парадоксальной: согласно Ю. Кристевой, многие столетия женщина осознавалась как «Другая» в традиционной культуре [3, С. 58-61], вызывала «сомнение» и «недоверие», подобное тому, которое вызывает иностранец или шпион, то есть, человек, обладающий двойной и ускользающей идентичностью. Образ иностранки, красивой, независимой и незамужней женщины становится достаточно распространенной *метафорой угрозы* или скрытой опасности в шпионском жанре, как в западном, так и в советском. Образ «роковой женщины» был актуален не только для послевоенных произведений США и Западной Европы [12, р. 170-171], «роковые блондинки» или брюнетки появлялись в более поздних советских уже не шпионских, а в детективных фильмах (например, в «Золотойmine», 1977 или «Место встречи изменить нельзя», 1979), но имеют отчетливо трагические коннотации.

Нуарная атмосфера в романе «Медная пуговица» создается и определенными «декорациями»: события разворачиваются динамично и непредсказуемо, герои по несколько раз меняют свою истинную и фальшивую идентичность; действие происходит в оккупированной фашистами Риге, часто ночной или вечерней, в сумерках, в подвалах, в гестапо, в полуразрушенных зданиях, где главные герои демонстрируют свои не столько «советские патриотические качества», сколько стремление выжить, а также самоутвердиться любой ценой, прежде всего, за счет блефа, авантюризма, подлога, взаимного соблазна, двойной или тройной интриги. Захватывающий авантюрный сюжет, нехарактерный для советских романов, необычные ситуации, требующие от героя не прямодушия и открытости, а хитрости, выдержки, способности к интриге и психологическому манипулированию, позволяют отнести роман Овалова к эстетике нуар в советской культуре.

Другой советский *нуарный автор*, создавший образы сильных и роковых женщин, о котором необходимо сказать, это Хаджи-Мурат Мугуев с его романом «Кукла госпожи Барк» и другими. Несмотря на несомненный литературный дар и в определенной степени уникальность тематики, произведения Мугуева практически не исследовались, можно найти пару статей о его биографии, но не о жанровой специфике его произведений. Возможно, это обусловлено тем, что сама биография Мугуева сродни остросюжетному детективу [4, р. 544]: родившись на Кавказе в 1893 году он успел закончить Тифлисское коммерческое и Тифлисское военное училище, хорошо овладеть английским, турецким и фарси, помимо осетинского и русского. В Первую мировую войну он воевал на Кавказском и Персидском фронтах, воевал у Деникина, затем перешел в Красную Армию. После окончания Гражданской войны служил в Турции и Персии по линии разведки, в середине 1920х начал писать повести, основываясь на огромном опыте жизни за границей и знании иностранных языков. Во время Второй мировой воевал, был тяжело ранен под Сталинградом, но после войны продолжил литературную работу. Его роман «Кукла госпожи Барк» с равным успехом можно назвать *нуарным, остросюжетным или политическим*

детективом, но можно обозначить и как «ориентальный роман» в советской литературе, так как события в романе происходят в основном в Тегеране, где два советских офицера-востоковеда участвуют в организации американских поставок по ленд-лизу в Советский Союз – тема практически не отраженная в советской популярной культуре (за исключением фильма «Тегеран-43», 1981). В романе много описаний быта и этнографии Персии, ее истории и взаимоотношений разных социальных групп и этнических меньшинств.

Кроме *ориентального аспекта* (редкого в русской и советской литературах), автор касается отношений с поляками и армией Андерса (снова-таки инновационная тема для советской литературы), описывает взаимодействие резидентов разных разведок в Тегеране в период Второй мировой войны, контакты с иранской знатью, политические директивы советского командования относительно восточных соседей СССР, а также отношение простых иранцев к советским людям. Оригинальный и занимательный сюжет, с огромным количеством мистики, переодеваний, подслушиваний, подглядываний, похищений и фальшивых двойников, однако без шаблонной «шпионской» интриги, производит впечатление текста, написанного человеком, хорошо знающим культурно-этнографический материал, но при этом сообщающим читателю далеко не все свои знания (некоторые микросюжеты в романе остаются как бы без продолжения и никак не связаны с основной «шпионской» линией).

Хотя советские издания классифицируют этот роман как «военные приключения», собственно войны (как фронта) там практически нет (есть несколько редких для советской литературы микросюжетов о психиатрической лечебнице, которую советские власти вынуждены открыть на освобожденных от нацистов территориях Польши для граждан с острым психозом, возникшим у тех после того, как у них на глазах нацисты расстреливали и пытали их семьи). Противниками советских офицеров в Польше и Тегеране изображены не немцы, а представители западных разведок с неидентифицируемыми национальностью и гражданством. Стоит обратить внимание и на тот факт, что главные герои романа, казалось бы, обычные советские *прямодушные* офицеры, на самом деле, едва ли не впервые в советской романистике, репрезентированы как «другие»: они прекрасно владеют английским и персидским языками (что, разумеется, было нехарактерно для рядового советского офицера); хорошо осведомлены в вопросах контрразведывательной тактики (хотя представлены как исполнители, обеспечивающие доставку грузов и перевод документации). Иными словами, в этом романе, написанном в период Холодной войны, можно обнаружить тропы, характерные для *нуарного шпионского нарратива*: «множественность» идентичностей практически всех героев, политическая интрига с элементами детектива и любовной мелодрамы, выраженная ориентальная поэтика, мотивы *подслушивания, страха, тревоги, одиночества, недоверия, отравление, угрозы, похищения, взрывы, тайники, сексуальные соблазнения*. В этом советском романе возникает мотив «неискренности» разведчика и его психологического насилия над другими, к которому вынуждает разведчика его миссия. Гомогенный образ идеального героя становится менее целостным, становясь разведчиком, он перестает быть «нормативным» советским человеком.

В романе «Кукла госпожи Барк» представлены два типа женской идентичности, как классической «жертвы», так и «роковой женщины», при этом еще одним инновационным мотивом этого романа становится гендерная дуэль главного героя с роковой женщиной, которая пытается влюбить героя в себя, чтобы сделать его зависимым и управляемым. Это традиционный мотив «шпионских» произведений на Западе, однако в советском кино он почти не получил развития. События в других перечисленных произведениях Мугуева также происходят в экзотических странах: «Мягкая лапа» – на английской заставе, которой командует русский офицер, оказавшийся в эмиграции после революции 1917 года, у слияния рек Тигра и Евфрата. В этом романе также появляется роковая женщина, русская эмигрантка, которая неожиданно для главного героя оказывается агентом двух разведок. «В тихом городке» действие происходит в старинном немецком городке через пару недель после взятия его Красной Армией и необходимости наладить и быт горожан и выявить замаскировавшихся нацистских агентов; повесть «Господин из Стамбула» начинается в Турции, однако посвящена событиям белой оккупации Крыма и последующим исходом широких слоев населения империи в эмиграцию. В центре этого произведения находится «роковая женщина», которая будучи агентом «красных» выдает себя за кокетку. «В тихом городке» хорошо передана *нуарная* атмосфера средневекового городка глазами советского офицера, фоном проходят камеры-«мешки» в казематах, где пытки немецких антифашистов и убийства немецкой интеллигенции нацистами; показано восприятие нацистских

правителей глазами рядовых немцев, присутствуют пустые гробы на похоронах, тайные ниши в комнатах, похищенные картины, американские агенты и традиции немецкой аристократии. Многие события разворачиваются ночью или в сумерках, лица людей неузнаваемы, мотивы их поступков герою не вполне ясны, во враждебном окружении неясно, кому можно доверять. Однако сюжетные инновации Мугуева в советской литературе продолжения не получили; Овалов вошел в литературу как создатель образа майора Пронина, однако уже с начала 1980-х оба автора были почти забыты: возможно, вовсе не потому что внешне хорошо укладывались в каноны «правильного» советского романа, но совсем по другой причине – их темы и сюжеты были слишком *экзотичны* для советской литературы, их произведения как бы выстраивали культурный «мостик» между западной и советской литературной традицией. Возможна и такая интерпретация: они в завуалированной форме написали о том, как гендерные изменения становятся источником мужских «страхов» перед непредсказуемостью женской силы и независимости.

Остались ли эти романы единичными в плане создания «роковых женщин» и нуарной атмосферы в литературе и кино? На наш взгляд, некоторые советские фильмы о разведчиках демонстрируют мотивы *нуарности*, несмотря на свой героико-патриотический пафос: например, в 1968 году выходит сразу несколько фильмов, посвященных работе советских нелегалов, это «Мертвый сезон» (1968), «Щит и меч» (1968), «Ошибка резидента» (1968). Снятые в контрастном черно-белом цвете, эти фильмы демонстрировали не только успехи советских разведчиков, но и хронотопы их экзистенциального одиночества, возможного провала, пыток, концлагерей, недоверия, прагматичного цинизма в отношении людей, которыми необходимо манипулировать ради достижения цели, не всегда светлой и ясной. Сцена обмена агентов на мосту в «Мертвом сезоне» стала культурной цитатой времен Холодной войны и была воспроизведена в американском фильме «Шпионский мост», 2015.

В фильме «17 мгновений весны» Штирлиц, разведчик-интеллектуал, вынужден постоянно смотреть на себя глазами Другого, чтобы воспроизводить свою «фальшивую подлинность»: в каждой ситуации Штирлиц репрезентирует те личностные качества, которое в данный момент соответствует роли, которую он играет: «господин Бользен», «советский резидент», «случайный попутчик», «полковник СД», при этом его множественные «личности» не пересекаются, а как бы сосуществуют. Нуарным это кино делает не только черно-белая съемка, но и ряд мотивов, характерных для нуарного жанра: мрачные места действий – тюрьмы, концлагерь, подвалы, бомбоубежища, канализационные люки, камеры пыток, секретные квартиры, бары для вербовки; сумеречное время действия, ночь, вечер и почти никогда – утро; многозначные диалоги и сложный тип интриг, в которых никто никому не доверяет и положения вербовщика и жертвы меняется по несколько раз; большая часть героев проявляет необычайный цинизм, несмотря на то, что рассуждают о родине и патриотизме; в фильме эпизодически возникают роковые женщины, например, блондинка Барбара; в трагических ситуациях напряженность нагнетается и заканчивается гибелью героя (смерть профессора Плейшнера). Также в фильме происходит определенная эстетизация силовых структур и фетишизация черной военной формы, что усиливает эффект черно-белого хронотопа.

Также *элементы* нуарности можно обнаружить в темной, мрачной, почти депрессивной атмосфере некоторых романов Василия Ардаматского: «Ответная операция» (1959) и «Сатурн» почти не виден» (1963), которые были экранизированы в трёх фильмах: «Путь в «Сатурн» (1967), Конец «Сатурна» (1967), «Бой после Победы» (1972). Эти романы, написанные в разгар Холодной войны, посвящены операциям советских разведчиков против западного центра для подготовки диверсантов, при этом Ардаматский показывает разные психотипы людей в разведке, указывая, как те или иные качества могут привести к гибели. В романе осуществлен переход от плакатного образа «успешного разведчика», созданного Н. Кадочниковым в «Подвиге разведчика», 1947 к разведчикам *погибающим* – в результате собственной ошибки либо неудачного стечения обстоятельств. Мотив *страдания, фатальности и гибели*, которую невозможно предотвратить, позже развивается в некоторых шпионских постсоветских сериалах, в которых воспроизводится стилистика нуар, в частности, «Апостол», 2008, «Гетеры майора Соколова», 2014. Элементы нуара используются в качестве указателя на период времени в черно-белом сериале «Крик совы», 2013, действие которого происходит в маленьком городке после смерти Сталина, где каждый из жителей хранит свою мрачную тайну военных или довоенных лет (пособничество, репрессии, ссылка, т. д.).

ВЫВОДЫ

На наш взгляд, можно утверждать, что *нуарная атмосфера* и *роковые женщины* в советской литературе периода Холодной войны были обусловлены как самим жанром (шпионский роман), так и общей ситуацией в советском обществе, поставленным перед необходимостью осознать свое *мрачное прошлое*, тени лагерей, где жертвы и их палачи могли в конце концов оказаться в одном бараке. Если нуар и шпионский роман на Западе был стимулирован идеологическим противостоянием и общественными страхами Холодной войны, в советском обществе нуарность возникла как результат осознания своего *прошлого 1930-1940-х*, которое не укладывалось в оптимистическую модель «советской победы».

В романах Х.-М. Мугуева и Л. Овалова представлены черты поэтики нуар: таинственные женщины с «двойной» и «тройной» идентичностью, «иностранки», «шпионки»; перенесение действия в экзотическую страну, где главные герои, занятые разоблачением западных агентов и сами превращаются в «других»; атмосфера оккупированных или средневековых городов, которая тяготеет к мрачности. Важной особенностью советских нуарных романов является подчеркнутую сексуальность роковых женщин, которая как бы нарушает «нормативность» советского гендерного порядка.

Советские послевоенные литература и кино восприняли и отразили ряд тенденций в развитии мирового кинематографа, в том числе, жанровый хронотоп нуара и шпионского фильма, событийно наполняя западные жанровые конвенции советской событийностью. В постсоветский период стилистика нуар используется для того, чтобы обозначить принадлежность событий определенной эпохе (военной, послевоенной или Холодной войны). Можно сказать, что потребность в шпионском жанре и «советском нуаре» была инспирирована самим оптимистическим пафосом советской культуры: «белое» не могло существовать без «черного», и если советская музыкальная комедия воплощала «светлую» сторону советской утопической реальности, то шпионский жанр должен был отражать «сумрак» жизни, а также страх потери утопии. «Шпион» выступал символом человека в экзистенциально враждебном, непредсказуемом окружении, и этим окружением были не только представители неприятельской армии, но и власти собственной страны.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. - 3-е изд., перераб. и доп. // Леонид Ионин - Москва: Логос, 2000. - 431 с.
2. Зубкова Е. Послевоенное советское общество: политика и повседневность, 1945- 1953 / Елена Зубкова – Москва: РАН. Ин-т рос. Истории, 2000. - 230 с.
3. Кристева Ю. Самі собі чужі: Пер. з фр. – Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004 / Юлія Кристева – 262 с.
4. Колпакиди А. И. Энциклопедия военной разведки. 1918-1945 гг. / А. Колпакиди, М. Алексеев, В. Кочик – Москва: Кучково поле, 2012, - 976 с.
5. Левин М. Советский век: пер. с англ. / Мойше Левин. - Москва: Издательство «Европа», 2008. – 660 с.
6. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Лора Малви // Антология гендерной теории. – Мн. : ПроPILEI. – 2000. – С. 280-297.
7. Barson M. Red Scared! The Commie Menace in Propaganda and Pop Culture / Barson Michael, and Heller Steven – San Francisco: Chronicle Books, 2001. — 120 p.
8. Britton W. Beyond Bond. Spies in Fiction and Film / W. Britton – Westport, Connecticut, London: Praeger, 2005. – 300 p.
9. Covey W. Girl Power: Female-Centered Neo-Noir / W. Covey. In: Film Noir. Reader 2. Ed. by A. Silver and J. Ursini. – New York: Limelight Editions, 1999. – P. 311-327
10. Doherty T. Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism and American Culture / Thomas Doherty. – New York: Columbia University Press, 2003. – 320 p.
11. Fitzpatrick S. Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. / Sheila Fitzpatrick – Oxford University Press, 1999. – 280 p.
12. Hayward S. Cinema Studies. The Key Concepts. / Susan Hayward – Routledge, London and New York, 2000 – 528 p.

13. Hepburn A. *Intrigue. Espionage and Culture* / Alan Hepburn – New Haven and London: Yale University Press, 2005. – 352 p.
14. Hofstadter R. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays* / Richard Hofstadter. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. – 368 p.
15. Lindner Ch. *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader* / Ch. Lindner – Manchester Un. Press, 2003. – 272 p.
16. Shaw T. *Cinematic Cold War: The American Struggle for Hearts and Minds* / Shaw Tony, Youngblood Denise. – Kansas: University Press of Kansas, 2010. – 312 p.
17. Schrecker Ellen W. *Age of McCarthyism: A Brief History With Documents.* / Ellen W. Schrecker – Bedford: St. Martin's, 2001. – 308 p.
18. Tracey G. *Film noir and Samuel Fuller's Tabloid Cinema: Red (Action), White (Exposition) and Blue (Romance)* / G. Tracey. In: *Film Noir. Reader 2.* Ed. by A. Silver and J. Ursini. – New York: Limelight Editions, 1999. – p. 160 (159-173 p.)
19. Zickmund S. *Approaching the Radical Other: The Discursive culture of Cyberhate* / S. Zickmund // *The Cybercultures Reader.* Ed. by D. Bell and B.M. Kennedy.- Routledge, 2000. – P. 237-253
20. Whitfield S. *The Culture of the Cold War* / S. Whitfield – JHU Press, 1996. – 275 p.

REFERENCES:

1. Ionin L. *Sociologiya kultury: put' v novoie tusycheletie* [Sociology of Culture: Way to the New Millenium] [In Russian] – Moskva: Logos, 2000 - 431 c.
2. Zubkova E. *Poslevoennoe sovetskoe obschestvo: politika i povsednevnost', 1945- 1953* [The Post-war Soviet Society: Politics and Daily Occurrence, 1945 – 1953] [In Russian] – Moskva: RAN, 2000. – 230 c.
3. Kristeva J. *Sami sobi chughi* [The Strange to Themselves] [In Ukrainian] – Kuiv: Vudavnuztvo Solomii Pavluchko "Osnovu", 2004. – 262 c.
4. Kolpakidi A., Alekseev M., Kochik V. *Enciklopedija voennoi rasvedki. 1918-1945* [The Encyclopedia of Military Intelligence 1918 – 19 45] [In Russian] – Moskva: Kuchkovo pole, 2012, – 976 c.
5. Levin M. *Sovetskyi vek* [Soviet Age] [In Russian]. – Moskva: Izdatel'stvo "Evropa", 2008. – 660 c.
6. Malvy L. *Visual'noe udovol'stvie I narrativnuy kinematograf* [Visual Pleasure and Narrative Cinema] [In Russian] // *Antologiiia gendernoj teorii*, Minsk: Propilei , 2000. – C. 280-297.
7. Barson M. *Red Scared! The Commie Menace in Propaganda and Pop Culture* / Barson Michael, Heller Steven – San Francisco: Chronicle Books, 2001. – 120 p.
8. Britton W. *Beyond Bond. Spies in Fiction and Film* / W. Britton – Westport, Connecticut, London: Praeger, 2005. – 300 p.
9. Covey W. *Girl Power: Female-Centered Neo-Noir* / W. Covey. In: *Film Noir. Reader 2.* Ed. by A. Silver and J. Ursini. – New York: Limelight Editions, 1999. – P. 311-327
10. Doherty T. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism and American Culture* / Thomas Doherty. – New York: Columbia University Press, 2003. — 320 p.
11. Fitzpatrick S. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s.* / Sheila Fitzpatrick – Oxford University Press, 1999. – 280 p.
12. Hayward S. *Cinema Studies. The Key Concepts.* / Susan Hayward – Routledge, London and New York, 2000 – 528 p.
13. Hepburn A. *Intrigue. Espionage and Culture* / Alan Hepburn – New Haven and London: Yale University Press, 2005. – 352 p.
14. Hofstadter R. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays* / Richard Hofstadter. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. – 368 p.
15. Lindner Ch. *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader* / Ch. Lindner – Manchester Un. Press, 2003. – 272 p.
16. Shaw T. *Cinematic Cold War: The American Struggle for Hearts and Minds* / Shaw Tony, Youngblood Denise. – Kansas: University Press of Kansas, 2010. – 312 p.
17. Schrecker E. *Age of McCarthyism: A Brief History With Documents* / Ellen Schrecker – Bedford: St. Martin's, 2001. – 308 p.
18. Tracey G. *Film noir and Samuel Fuller's Tabloid Cinema: Red (Action), White (Exposition) and Blue (Romance)* / G. Tracey. In: *Film Noir. Reader 2.* Ed. by A. Silver and J. Ursini. – New York: Limelight Editions, 1999. – p. 160 (159-173 p.)
19. Zickmund S. *Approaching the Radical Other: The Discursive culture of Cyberhate* / S. Zickmund // *The Cybercultures Reader.* Ed. by D. Bell and B.M. Kennedy.- Routledge, 2000.- P. 237-253
20. Whitfield S. *The Culture of the Cold War* / S. Whitfield – JHU Press, 1996. – 275 p.