

ББК 60.542.2

*О. В. Рябов*

## **«СОВЕТСКИЙ ВРАГ» В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ: ГЕНДЕРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ**

«Грета Гарбо выиграла выборы», — написала одна консервативная газета, комментируя поражение Итальянской коммунистической партии на парламентских выборах 1948 г. [27, р. 26], ставшее одним из поворотных пунктов Холодной войны. Организацией широкого показа в Италии фильма «Ниночка» («Ninotchka», 1939, реж. Э. Любич) с Гарбо в главной роли активно занималось ЦРУ, хотя, казалось бы, это всего-навсего история любви западного мужчины и советской женщины (которая в результате покидает Советский Союз и остается на Западе). Уже этот факт позволяет предположить, что гендерный дискурс на киноэкране выступал в качестве эффективного оружия Холодной войны.

Цель статьи заключается в исследовании способов использования американским кинематографом образов женственности, мужественности, семейных отношений для репрезентаций СССР, для проведения символических границ между Своими и Чужими, для продуцирования социальных иерархий, внешних и внутренних. Источниками исследования стали художественные и документальные фильмы США периода так называемых долгих пятидесятых (1946—1963), который часто обозначается как первая Холодная война.

### **Гендерный дискурс как оружие Холодной войны**

Как в период Холодной войны создавался образ советского врага? Прежде всего, отмечу, что Враг может быть рассмотрен как социальный конструкт [6, р. 26]; его образ определяется не только реальными качествами соперничающей стороны, но и его функциями, среди которых, во-первых, поддержание идентичности социального субъекта за счет четкого отделения Чужих от Своих; во-вторых, обоснование собственного превосходства (военного, нравственного, эстетического), что призвано способствовать победе над Врагом; в-третьих, упрочение внутреннего порядка и проведение символических границ в собственном социуме.

Отмеченные функции этого образа обуславливают его свойства. Он должен порождать чувство опасности. Эффективно сконструированный образ врага, далее, вызывает убежденность в моральной правоте Своих и неправоте Чужих. Гнев, отвращение, безжалостность — еще один кластер чувств, которые должен вызывать данный образ; это предполагает использование такого приема, как дегуманизация врага. Наконец, Враг должен быть изображен достаточно слабым и комичным, чтобы Своих не покидала уверенность в том, что их победа неизбежна (напр.: [15, р. 182—185; 19; 17]). Эти черты Врага обеспечиваются различными способами, среди которых использование гендерного дискурса.

Анализируя историю Холодной войны, С. Энлоэ заметила, что послевоенная конфронтация представляла собой множество поединков за определение маскулинности и фемининности [14, р. 18—19]. Действительно, гендерный дискурс был полем жесткой борьбы, когда аудитории навязывались представления о том, какие модели мужского и женского поведения являются эталонными, а какие — девиантными.

Образы мужчин и женщин служат эффективными «символическими пограничниками», выступая в качестве маркеров включения и исключения, принимая участие в формировании коллективной идентичности, в отделении Своих от Чужих и в оценивании первых выше, чем вторых [30, р. 23].

Другим фактором, обуславливающим интерес военной пропаганды к гендерному дискурсу, служит его связь с отношениями власти и подчинения. Иерархические отношения между полами и внутри полов используются в качестве своеобразной матрицы, легитимирующей иные виды социального неравенства. Именно благодаря вовлечению гендерного дискурса во властные отношения он становится неотъемлемой частью военного конфликта и насилия в целом.

Характеризуя специфику восприятия СССР в период Холодной войны, отмечу, что разделение мира между двумя полюсами продуцировало манихейское мироощущение, в котором каждый для другого был Врагом № 1. Идентичность Америки с середины 1940-х гг. в значительной степени определялась ее ролью последнего оплота в борьбе с «мировым злом»: противостояние коммунистической России рассматривалось как главная историческая миссия [26, р. 73]. Конструкция тотальной инаковости коммунизма представляла собой одновременно создание идеализированного образа самих Соединенных Штатов [26, р. 29].

Пропаганда стремилась представить гендерный порядок Врага № 1, во-первых, как диаметрально противоположный собственному, во-вторых, как противный человеческой природе, в-третьих, как закономерное и неизбежное порождение противоестественного социально-политического порядка. Помимо критики социализма, американская пропаганда в репрезентациях СССР опиралась на традиции западного дискурса о России. Советскость при этом фактически отождествлялась с русскостью, а коммунизм портретировался как идеология, русская по самой своей сути [26, р. 134].

### **Голливуд в Холодной войне**

Холодная война стала уникальным событием в мировой истории во многом благодаря огромной роли культуры. По оценке Р. Скотта, в мире риторики Холодной войны вся наука была военной и все искусство — пропагандой [25, р. 12]. Кино было «важнейшим из искусств» не только в СССР [20]: объединяя три вида пропаганды (производство образа, рассказа и звука), кинематограф становится эффективнейшим способом идеологической конфронтации и в США. Как отмечает Т. Шоу, Голливуд, не будучи, конечно, правительственной организацией, не был и не зависимым от правительства. Эта зависимость проявлялась в том, что органы государственной пропаганды оказывали поддержку одним фильмам и лишали ее других, часто сотрудничая при этом с неправительственными организациями, такими как Администрация производственного кодекса (Production Code Administration). В иных случаях ФБР, ЦРУ и Информационное агентство США финансировали фильмы, продюсировали их и обеспечивали их распространение. Наконец, иногда государство просто использовало нужные фильмы, которые были сняты без его вмешательства — как произошло с «Ниночкой». В результате всех этих факторов американские фильмы и отражали, и распространяли идеологию Холодной войны, сознательно или бессознательно [27, р. 303].

В производство кинематографического образа «Империи Зла» были вовлечены ведущие режиссеры, актеры и сценаристы, достаточно упомянуть А. Хичкока и

С. Кубрика, Б. Уайлдера и И. Бергман, К. Гранта и Ф. Синатру (подробнее см.: [28]). По оценке А. Федорова, Голливуд выпустил за исследуемый период около 90 фильмов, которые были непосредственно посвящены событиям Холодной войны и образу СССР [4]. Вклад в идеологическую конфронтацию вносили и картины других жанров. Например, огромный успех жанра вестернов в 1950-х был бы невозможен, если бы культивируемый им образ одинокого самодостаточного ковбоя не использовался в качестве символа американского индивидуализма, спасающего цивилизованный мир Запада от советской идеологии тоталитаризма... [27, p. 50].

### **Женственность**

Женский вопрос занимал важное место в идеологической конфронтации Холодной войны. Те черты советского гендерного порядка, которые пропаганда СССР трактовала как проявление преимуществ социалистической системы, американские пропагандисты стремились представить в качестве пороков. Они утверждали, что равенство полов — это лишь лозунг советской пропаганды: «Советские женщины были вызволены из рабства у собственных мужей лишь затем, чтобы попасть в рабство к государству» [9, p. 121]. Такого рода «равенство» использовалось к тому же как свидетельство отсталости: «Информационное агентство США (ЮСИА) утверждало, что только женщины экономически отсталых наций ценят карьеру выше материнства» [8, p. 123]. Кроме того, тезис о противоестественности социализма, уничтожающего частную собственность, пропаганда иллюстрировала картинами деформации «естественных» отношений между полами, которые уничтожают «нормальные» женственность и мужественность.

Примером дефеминизации женщин служит статья 1954 г. из журнала «Лук» под названием «Женщины — граждане России второго сорта». Автор, журналистка Дж. Уитни, соглашается с тем, что многие русские женщины получают хорошее образование и становятся докторами, учителями, инженерами, учеными, партийными работниками [31, p. 115]. Иными словами, женщина в России может быть кем угодно — вот только женщиной она быть не может. Нигде в мире женская красота не ценится так низко; излишне и говорить, что не существует конкурса «Мисс СССР», сокрушается автор и продолжает: «Даже сегодня в относительно космополитичной Москве девушка, которая хорошо выглядит, прилично одевается и пользуется косметикой, для обычного русского означает одно из трех: либо иностранка, либо балерина, либо проститутка» (31, p. 116). Как же выглядит обычная русская женщина? Она среднего телосложения, темноволосая, круглолицая, коренастая. Автор уверяет читателей, что для большинства русских размеры тела женщины — индикатор социального положения ее мужа: чем его работа лучше, тем его жена упитаннее и дороднее.

В кинематографе тема деформации женственности в СССР стала центральной в репрезентациях женщин. Главная героиня фильма «Железная юбка» («The Iron Petticoat», 1956, реж. Р. Томас), летчица Винка Коваленко, является горячей сторонницей идеи женского равенства в советском стиле. «Она на 98 % русская и на 2 % женщина» — так характеризует ее майор американских ВВС Чарльз (Чак) Локвуд. Винка с легкостью опрокидывает одну рюмку водки за другой, поражая воображение американских военных (ил. 1).

Другим способом подчеркнуть мужеподобность советских женщин были репрезентации их телесности. Майор Локвуд, легко побеждающий в единоборствах советских агентов мужского пола, оказывается поверженным агентом-женщиной, что неудивительно, если принять во внимание ее богатырскую статью (ил. 2). Разумеется, голливудские звезды, играющие роли советских женщин (в числе которых Дж. Ли, К. Хепберн, С. Чаррис, Г. Гарбо), едва ли могли позволить себе выглядеть чрезмерно

непривлекательными, поэтому в фильмах больше говорят о неженственных фигурах русских, чем показывают их. Советский чиновник из фильма «Один, два, три» («One, Two, Three», 1961, реж. Б. Уайлдер) признается, что не видит ничего странного в том, что американцы не интересуются русскими секретаршами: их внешность напоминает ему самовар.



Ил. 1—2. Сцены из фильма «Железная юбка» (1956)

Спортивные успехи советских женщин расцениваются как свидетельство утраты ими женственности; так, в фильме «13 напуганных девочек» («13 Frightened Girls», 1963, реж. У. Кастл) окарικатурируются спортивные амбиции Наташи, юной дочери советского дипломата.

Примечателен диалог между Наташей и американкой Кэнди, главной героиней фильма:

*Наташа.* Я хочу поиграть с тобой в теннис.

*Кэнди.* А зачем? Ты же всегда выигрываешь!

*Наташа.* Ну и что? Это же тренировка! Советская женщина учится быть равной с мужчинами во всем!

*Кэнди.* В моей стране женщина всегда остается женщиной. Мужчины должны восхищаться нами.

*Наташа.* Американский юмор?

Излишне говорить, что образцом женской красоты считаются американки. К примеру, в статье 1956 г. повествуется о визите в Айову советских крестьян, которые, по заверениям автора рассказа, были поражены изобилием товаров в магазинах и красивыми грудями американок (см.: [26, р. 101]), — пресуппозиции такого рода суждений очевидны. Неотразимость женщин «свободного мира» потрясает воображение и других советских мужчин. В фильме «Один, два, три» партийный функционер говорит: «Одно нужно признать за этими капиталистами: они умеют сделать женщину привлекательной».

Предметом насмешек становятся советская мода, косметика и особенно белье. «Ридерс Дайджест» оценивает женское белье в СССР как «грубое и скучное» (см.: [26, р. 119]). Притягательность же американского белья настолько велика, что, например, героини фильмов «Шелковые чулки» («Silk Stockings», 1957) и «Пилот реактивного самолета» («Jet Pilot», 1957, реж. Дж. фон Штернберг), Нина и Ольга, не могут устоять перед соблазном и быстренько забывают о своих коммунистических иллюзиях. Белье становится символом капиталистического изобилия (и, разумеется, свободы).

Несомненно, такого рода сюжеты выступали важным элементом гендерного дискурса в самих США, убеждая аудиторию, что женщина всегда остается женщиной, которая хочет быть сексуально привлекательной и ценит личное счастье выше

идеологических принципов. И не вина, а беда русских женщин, что они не имеют возможности быть женственными; причина этого заключается в невысоком качестве не только товаров и услуг, но и советской маскулинности. Эталон маскулинности — это воин Холодной войны (Cold warrior), коммунизм же ассоциируется с феминизацией [11, р. 1—21; 29, р. 55]. Поскольку, как было отмечено, гендер используется для обозначения доминирования, постольку феминизация Врага и маскулинизация Своих — обычный прием военной пропаганды [12, 16]. Это получает отражение, в частности, в широком использовании сексуальных образов и метафор в дискурсе Холодной войны [21, р. 98; 3, р. 206—208].

В кинематографе и беллетристике способом символической феминизации Врага стали «лав сториз», в которых Он — достойный представитель «свободного мира», Она принадлежит к миру «красной угрозы». В данном случае акцентируется уже не асексуальность коммунистической женственности, а сексапильность русских женщин. Канон был создан в фильме «Ниночка», построенном на противопоставлении советской маскулинности и маскулинности западной, благодаря которой партийный функционер Нина Якушева смогла снова стать «нормальной женщиной» (заметим, что за несколько лет до этой картины вышел фильм Г. Александрова «Цирк» (1936), в котором также отдавалась дань этому желанию представить противника в облике прекрасной женщины). Успех «Ниночки» обеспечил дальнейший интерес Голливуда к подобным сюжетам. В



Ил. 3. Плакат фильма  
«Не отпускай меня» (1953)

1940 г. появляется «Товарищ Икс» («Comrade X», реж. К. Видор), где, как и в «Ниночке», героиня покидает Советский Союз во имя любви к американскому журналисту, герою К. Гэйбла. М. Рогин, анализируя сюжеты голливудских картин, отметил, что в лентах периода Второй мировой войны (например, «Песня о России» («Song of Russia», 1943, реж. Г. Ратофф) сюжет претерпевает изменения. Русские женщины по-прежнему влюбляются в американцев, однако остаются в своей стране, что было призвано проиллюстрировать силу патриотических чувств союзника Соединенных Штатов [24, р. 246—248]. С началом Холодной войны кинематограф возвращается к прежнему сюжету в таких картинах, как «Не отпускай меня» («Never Let Me Go», 1953, реж. Д. Дэйвс) (ил. 3), «Шелковые чулки», «Железная юбка» и «Пилот реактивного самолета». Наконец, британский фильм «Из России с любовью» («From Russia with Love», 1963, реж. Т. Янг) стал, пожалуй, наиболее известным примером в этом ряду: ради любви Джеймса Бонда советский агент Татьяна Романова пренебрегает служебным долгом и бежит на Запад.

### Мужественность

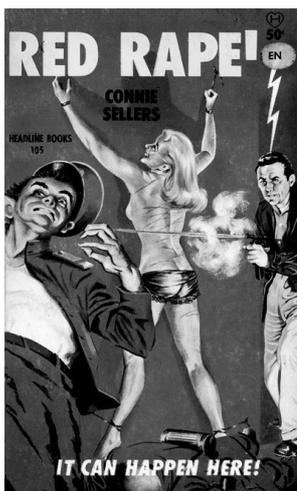
Очевидно, такой выбор героинь определялся не только преимуществами капиталистической системы над социалистической, но и превосходством западной маскулинности над советской. Это неудивительно: кровожадные комиссары, беспринципные и вороватые чиновники, безжалостные шпионы, туповатые военные, забитые обыватели — вот основные типы советских мужчин (ил. 4).



Ил. 4. Советские чиновники в фильме «Шелковые чулки» (1957)

Западные мужчины превосходят советских во всем: от умения драться до светских манер. К тому же они богаты... Неполноценность советской маскулинности обнаруживает себя и в сценах соперничества за сердце женщины. Так, в «Железной юбке» за любовь Винки соревнуются майор Локвуд и советский инженер Иван Кропоткин. Достоинство, мужество и обаяние первого противопоставлены низости, непривлекательности и трусости второго. Символическая демаскулинизация Ивана осуществляется при помощи различных приемов: его одевают в женскую ночную сорочку, он падает в обморок на колени любимой и т. д.

Демаскулинизация Врага была заметной, но не единственной тенденцией антикоммунистического дискурса. Многогранность образа врага, разнообразие выполняемых им функций обусловили вариативность приемов, избираемых для его репрезентаций. Он должен внушать страх — поэтому коммунизм изображался как смертельная угроза, в том числе при помощи гендерного дискурса. Враг наделяется гипермаскулинными чертами, будучи представленным, в частности, в качестве «сексуального агрессора» [13, p. 1310].



Ил. 5. Обложка книги К. Селлерс «Красное изнасилование» (1960)

Как известно, мобилизация нации, в первую очередь мужчин, при помощи создания картин страданий женщин, их унижения, бесчестья или сексуального насилия над ними представляет собой один из распространенных приемов военной пропаганды и дискурсивных стратегий конструирования Врага (см.: [2]). Фигура мужчины-насильника использовалась в комиксах и беллетристике (ил. 5) [7, p. 153, 159]. «Изнасилование» — популярная метафора для репрезентаций внешней политики коммунистического Другого в отношении, например, Польши и Чехословакии [26, p. 193; 22; 10]. Голливуд отдал дань этой теме в фильме «Вторжение в США» («Invasion, USA», 1952, реж. А. Грин), в котором показана полномасштабная агрессия коммунистического врага. Главная героиня предпочитает смерть перспективе быть изнасилованной пьяным солдатом (ил. 6).



Ил. 6. Сцена из фильма «Вторжение в США» (1952)

### Семья

Как отмечают многие исследователи, в период Холодной войны мифологии семьи принадлежит особая роль в манифестации идеалов американизма [9, р. 7; 21, р. 11, 107; 29, р. 55]. Фильм «Красный кошмар» («Red Nightmare», 1962, реж. Дж. Вагнер), выпущенный Министерством обороны США, показывал «кошмар коммунистического порабощения Америки» сквозь призму жизни обычной американской семьи. Фильм начинается со сцен счастливого утра семьи Джерри Донована. Мистер Дононан — законопослушный стопроцентный американец, не вполне, однако, понимающий, что борьба с коммунизмом — это долг всех граждан США и никто не имеет права оставаться в стороне. За это создатели фильма насылают на него страшный сон, в котором Америка оказывается под пятой коммунизма и все в ней, включая семью, изменяется по советскому образцу. Право на частную жизнь грубо попирается; спецслужбы контролируют даже телефонные разговоры между супругами. Государство беззастенчиво вторгается в неприкосновенное пространство дома, который более не является крепостью. Старшая



Ил. 7. Сцена из фильма  
«Красный кошмар» (1962)

дочь покидает дом и отправляется на сельхозработы, т. к. партия рассматривает это в качестве эффективного средства борьбы с буржуазным влиянием семьи. Младшие дети, теперь юные пионеры, обвиняют отца в том, что он недостаточно воспитывал в них коллективизм, и обещают пожаловаться на него властям. Жена предаёт мужа во имя интересов государства (ил. 7). Возмущенный Дононан пытается бороться с новой властью и приговаривается к расстрелу. Проснувшись, наш герой, естественно, становится совершенно другим человеком.

Семья, таким образом, представлена как основа демократии и американского образа жизни, с ценностями индивидуализма, свободы, религии, права на частную жизнь. Коммунизм же выступает как смертельная опасность для самого существования семьи: во-первых, потому, что в СССР преданность коммунистической партии и тоталитарному государству ценится гораздо выше семейных уз, во-вторых, тотальный контроль над сознанием приводит к тому, что у людей коммунистического строя отсутствует все человеческое, включая эмоции (подробнее см.: [1]). Заметим, что вера в способность «красных» контролировать сознание людей, превращать их в зомби, в роботов — важная составляющая демонологии Холодной войны, получившая отражение, например, в фильме «Кандидат от Маньчжурии» («The Manchurian Candidate»,

1962, реж. Д. Франкенхаймер) (сравнение врага с машиной является широко распространенным приемом пропаганды, используемым для его дегуманизации [19, р. 24—26]).

Идея опасности разрушения семьи в коммунистическом обществе нашла выражение в таком любопытном феномене кинематографа Холодной войны, как научно-фантастические фильмы. Нашествие пришельцев из космоса («Захватчики с Марса» («Invaders from Mars», 1953, реж. У. Мэнзис), «Вторжение похитителей тел» («Invasion of the Body Snatchers», 1956, реж. Д. Сигел)) служит аллегорией захвата власти коммунистами. Лишенные человеческих чувств, они не могут ценить эмоциональные связи; один из пришельцев в картине «Вторжение похитителей тел» говорит: «В любви нет никакой необходимости... Любовь. Желание. Амбиции. Вера. Без них жить так просто, поверь мне».

### Любовь

Действительно, «античеловечность» коммунизма находит отражение и в отношении к любви. Странности любви за «железным занавесом» изображаются при помощи различных приемов. Широко используются антиутопии, в которых показывается, как тоталитарное государство контролирует процесс выбора полового партнера — скажем, в экранизации романа Дж. Оруэлла «1984» (1956, реж. М. Андерсон). Утверждается, что в СССР ухаживание не может не выглядеть нелепостью и буржуазным предрассудком; Голливуд эксплуатирует старые представления в духе теории «стакана воды». Так, в фильме «Шелковые чулки» сообщается, что «если в России кто-то кого-то хочет, он просто говорит: “Ты! Иди сюда!”». Главная героиня фильма, Нина, с гордостью информирует ироничного американца: советская наука установила, что любовь — это романтические иллюзии; в основе любви лежат простейшие химические или электромагнитные процессы.

Инструментальное, утилитарное отношение к любви проявляется и в том, что партия относится к коммунисткам как к проституткам [27, р. 51]. В частности, представление о том, что коммунисты используют секс для вербовки новых сторонников, стало важной составляющей сюжета фильма «Красная угроза» («The Red Menace», 1949, реж. Р. Спрингстин).

Это представление обыгрывается и метафорически: коммунизм как искушение, как соблазн — весьма популярный мотив Холодной войны [18, р. 9], получающий выражение в соответствующих образах женщин. В фильме «Пилот реактивного самолета» советская разведчица Ольга Орлиевф изображается



Ил. 8. Плакат фильма  
«Пилот реактивного самолета» (1957)

настолько красивой и непреодолимо соблазнительной женщиной, да к тому же и великолепным летчиком, что ей без труда удастся очаровать полковника Шеннона. И хотя, сообразно канонам Голливуда, хэппи-энд неизбежен и главная героиня выбирает свободу и американца, следует, вероятно, согласиться с мнением С. Хэндершот: Ольга соблазняется не столько американской маскулинностью, сколько материальным

изобилием общества потребления [18, р. 16—17]. Тот факт, что роль Шеннона исполняет Дж. Вэйн — кинематографическое воплощение стопроцентной американской мужественности и икона антикоммунистического дискурса — очевидно, был призван еще более усилить мифологизацию «красной угрозы».

Подводя итоги, отмечу, что гендерный дискурс был оружием Холодной войны, выполняющим важную функцию в процессе инаковизации СССР: девиация социальная была представлена и как девиация гендерная. Голливудские репрезентации советского гендерного порядка выступали элементом конструирования «красной угрозы». Вместе с тем они служили способом поддержания и корректировки не только политических, но гендерных отношений в самом американском обществе, будучи значимой составляющей дискурса «мистики женственности», описанного в бестселлере Б. Фридан [5]. Наконец, подчеркну, что многие сюжеты и образы американского кино были использованы в антикоммунистическом дискурсе перестройки с ее лозунгами «возвращения к нормальности», включая и «естественные отношения между мужчинами и женщинами» [23].

#### **Библиографический список**

1. *Рябов О. В.* «Красный кошмар»: репрезентации советской семьи в американском антикоммунизме периода «холодной войны» (1946—1963) // *Семья: между насилием и толерантностью* / под ред. М. А. Литовской, О. В. Шабуровой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 287—310.
2. *Рябов О. В.* Нация и гендер в визуальных репрезентациях военной пропаганды // *Женщина в российском обществе*. 2005. № 3/4. С. 19—28.
3. *Рябов О.* «Россия-Матушка»: национализм, гендер и война в России XX века. Штутгарт ; Ганновер : *Ibidem*, 2007. 290 с.
4. *Федоров А. В.* Трансформации образа России на западном экране : от эпохи идеологической конфронтации (1946—1991) до современного этапа (1992—2010). М. : Информация для всех, 2010. 202 с. URL: <http://psyfactor.org/kinoprop/fedorov2-0.htm> (дата обращения: 01.04.2011).
5. *Фридан Б.* Загадка женственности. М. : Прогресс, 1994. 496 с.
6. *Aho J. A.* *This Thing of Darkness : a Sociology of the Enemy*. Seattle ; University of Washington Press, 1994. 224 p.
7. *Barson M., Heller S.* *Red Scared! : the Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*. San Francisco : Chronicle Books, 2001. 160 p.
8. *Bellmonte L.* *Selling the American Way U.S. Propaganda and the Cold War*. University of Pennsylvania Press, 2008. 272 p.
9. *Brennan M.* *Wives, Mothers, and the Red Menace : Conservative Women and the Crusade Against Communism*. University Press of Colorado, 2008. 197 p.
10. *Chapman C., Sayle M.* *August 21st; the Rape of Czechoslovakia*. Philadelphia ; N. Y. : J. B. Lippincott, 1968. 128 p.
11. *Clark S.* *Cold Warriors : Manliness on Trial in the Rhetoric of the West*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2000. 272 p.
12. *Cohn C.* Wars, Wimps, and Women: Talking Gender and Thinking War // *Gendering War Talk* / M. Cooke, A. Woollacott (Eds.). Princeton : Princeton University Press, 1993. P. 227—246.
13. *Costigliola F.* «Unceasing Pressure for Penetration»: Gender, Pathology, and Emotion in George Kennan's Formation of the Cold War // *J. of American History*. Vol. 83 (1997). P. 1309—1339.
14. *Enloe C. H.* *The Morning After : Sexual Politics at the End of the Cold War*. Berkeley, etc. : University of California Press, 1993. 239 p.
15. *Frank J. D.* *Sanity and Survival: Psychological Aspects of War and Peace*. N. Y. : Vintage Books, 1967. 331 p.
16. *Goldstein J. S.* *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge University Press, 2001. 540 p.

17. *Harle V.* The Enemy with a Thousand Faces : the Tradition of the Other in Western Political Thought and History. Westport : Praeger Publishers, 2000. 232 p.
18. *Hendershot C.* Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America. Gefferson (N. C.) : McFarland, 2003. 183 p.
19. *Keen S.* Faces of the Enemy : Reflections of the Hostile Imagination. San Francisco ; Harper & Row, 1986. 200 p.
20. *Kenez P.* The Picture of the Enemy in Stalinist Films // *Insiders and Outsiders in Russian Cinema* / S. M. Norris, Z. M. Torlone (Eds.). Indiana University Press, 2008. P. 96—112.
21. *May E. T.* Homeward Bound : American Families in the Cold War Era. N. Y. : Basic Books, 1988. 290 p.
22. *Mikolajczyk S.* The Rape of Poland : Pattern of Soviet Aggression. N. Y. ; Toronto : McGraw — Hill Book Company, 1948. 309 p.
23. *Riabova T., Riabov O.* «U nas seksa net»: Gender, Identity, and Anticommunist Discourse in Russia // *State, Politics, and Society : Issues and Problems within Post-Soviet Development* / A. Markarov (Ed.). Iowa City : University of Iowa, 2002. P. 29—38.
24. *Rogin M. P.* «Ronald Reagan», the Movie, and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley : University of California Press, 1987. 366 p.
25. *Scott R.* Cold War and Rhetoric: Conceptually and Critically // *Cold War Rhetoric : Strategy, Metaphor, and Ideology* / M. J. Medhurst, R. L. Ivie, P. Wander, R. L. Scott (Eds.). East Lansing : Michigan State University Press, 1997. P. 1—16.
26. *Sharp J. P.* Condensing the Cold War : Reader's Digest and American Identity. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. 240 p.
27. *Shaw T.* Hollywood's Cold War. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. 336 p.
28. *Schwartz R. A.* Cold War Culture : Media and the Arts, 1945—1990. N. Y. : Facts on File, 1998. 376 p.
29. *Tickner J. A.* Gendering World Politics : Issues and Approaches in the Post-Cold War Era. N. Y. : Columbia University Press, 2001. 272 p.
30. *Yuval-Davis N.* Gender and Nation. L. : Thousand Oaks, 1997. 168 p.
31. *Whitney J.* Women: Russia's Seconds Class Citizens // *Look*. 1954. Nov., 30. 1954. P. 115—116.