

*Вестник Ивановского государственного университета.*

*Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 2. С. 192—199.*

*Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2024. Iss. 2. P. 192—199.*

Научная рецензия

УДК 94“19”:791.43([47+57]+73)

DOI: 10.46726/И.2024.2.22

**«КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕ СОБЛАЗНА» И  
«БОЛЬШАЯ НАДЕЖДА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА»: КИНЕМАТОГРАФ  
СССР И США ПЕРИОДА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ  
КАК ПОЛЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ БОРЬБЫ**

**Рец. на кн.: «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода Холодной войны / под ред.**

**О.В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023. 400 с.**

*Дмитрий Вячеславович Кирюхин, Елена Михайловна Кирюхина*

Нижегородский государственный агротехнологический университет,

г. Нижний Новгород, Россия, bagerlock@gmail.com, elenakiruhina@gmail.com

**Аннотация.** Вниманию читателей предлагается рецензия на научную монографию, которая является трудом коллектива авторов, работающих в смежных гуманитарных сферах, что позволяет проанализировать представленные ими проблемы как с теоретической, так и с научно-практической точки зрения. В центре внимания авторов изображение образа врага в кинематографе СССР и США эпохи Холодной войны 1946—1963 гг. Авторы приходят к выводу, что созданный кинообраз врага, отражающий идеологическое противостояние двух систем, является важным средством легитимизации власти и формирования гражданского самосознания общества, а его анализ необходим для международной стабильности и безопасности.

**Ключевые слова:** образ врага, кинематограф, Холодная война, противостояние СССР — США

**Для цитирования:** Кирюхин Д.В., Кирюхина Е.М. «Коммунистическое оружие соблазна» и «Большая надежда человечества»: кинематограф СССР и США периода Холодной войны // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 2. С. 192—199. *Рец. на кн.:* «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода Холодной войны / под ред. О.В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023. 400 с.

События нескольких последних лет, многие из которых развивались и развиваются для мировой общественности неожиданно и стремительно, привели к необходимости пересмотра ранее сложившейся системы взаимоотношений нашей страны и западных государств. Исключением не стал и отечественный читатель, пытливым ум которого готов погрузиться в глубины веков ради поиска причин и источника давнего противостояния. Ни для кого не будет секретом, что конфликт между Россией и Западом — это не только техническое и технологическое противостояние, наиболее ярко отразившееся в период Холодной войны, но и противостояние идеологическое, когда образы верных друзей и заклятых врагов формируют поведенческий портрет гражданина. Создаваемый в итоге образ врага во многом универсален, он позволяет не только воспитать ненависть к противнику, но и служит важным инструментом в легитимизации власти, а также формировании гражданской

идентичности. Важнейшими инструментами в этом процессе всегда выступали самые разные сферы искусства, способные тронуть сердца впечатлительных и равнодушных людей. В середине XX века первенство среди них заслуженно занимает кинематограф, позволяющий не только охватить огромную аудиторию, при этом не требуя от зрителей наличия какого-либо уровня образования, но и очень ярко и наглядно транслировать создаваемые образы. Особую роль киноискусство приобретает в период Холодной войны, во время противостояния двух гигантов — Советского Союза и Соединенных Штатов Америки. Деталю этой идеологической борьбы посвящена рассматриваемая монография, адресованная специалистам в области истории, международных отношений, политологии, культурологии, киноведения.

Представленная научная монография подготовлена при поддержке Российского научного фонда по гранту «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике Холодной войны: компаративный анализ» коллективом авторов: Рябов О.В., Белов С.И., Давыдова О.С., Кубышкин А.И., Рябов Д.О., Рябова Т.Б., Смирнов Д.Г., Спутницкая Н.Ю., Юдин К.А. На наш взгляд, ее актуальность обусловлена, во-первых, интересом к эпохе Холодной войны в современных историко-политических реалиях и, во-вторых, тем, что образы кинематографа при возможности их массового распространения оказывают сильное эмоциональное воздействие на зрителя и общество в целом. Удачна и «ударная» обложка с символическим изображением двух кулаков в боксерских перчатках с флагами США и СССР, направленных друг на друга.

Проанализируем подробно содержание монографии. Во **Введении** О.В. Рябов, справедливо указывая на то, что образ врага является постоянным элементом человеческой истории, высказывает тезис о том, что эпоха Холодной войны, **определяемая им хронологически 1946—1963 годами**, дает особенно богатый материал для его изучения. Анализу будут подвергнуты около пятисот советских и американских фильмов, а в первую очередь будет рассмотрен пропагандистский аспект кинематографа. Введение заканчивается обильной историографией зарубежных и отечественных исследователей, касающихся данной тематики.

**Раздел I** состоит из двух глав и рассматривает теоретико-методологические проблемы исследования. **Глава первая «Кинообразы врага в символической политике: методология исследования»** (автор О.В. Рябов) начинается с функций, которые должен выполнять образ врага. Это функции укрепления коллективной идентичности (враг должен максимально отличаться от своих), мобилизации (враг — образ смертельной опасности), легитимизации власти (репрезентация правящей элиты как надежной защиты, а оппозиции — как внутреннего врага и пособника врага), легитимизации насилия (дегуманизация врага, его зверств, создающая максимально отталкивающий образ врага, и его демонизация как воплощение сатанинских сил зла), предсказания собственной победы. Враг должен вызывать чувства страха, гнева, морального негодования, отвращения, смеха, а победа над ним — чувство эмоционального удовлетворения, особенно, в коллективных акциях: чествование героев, митинги и т. д.: «Образ врага — это политический символ, который используется для формирования и корректировки коллективной идентичности, мобилизации, легитимизации власти, легитимизации насилия и создания чувства уверенности в победе над противоборствующей стороной и который призван продуцировать, прежде всего, страх, а также гнев, моральное негодование, отвращение, чувство превосходства, смех. За обладание этим

символом идет борьба» (31)\*. Образ врага обладает особой значимостью в символической политике — как легитимации власти, так и политике памяти, политике идентичности и т. д. Кинематограф в этом плане оказывает влияние как на обыденное политическое знание, так и на эмоциональное отношение к политическим проблемам. Согласимся с автором: «кинообразы нередко продолжают функционировать в политической сфере спустя много лет после выхода фильма, и за их интерпретацию идет символическая борьба...» (32).

**Глава вторая «Дискуссии о природе Холодной войны»** (автор А.И. Кубышкин) определяет этапы формирования и развития образа врага в обозначенный период Холодной войны. 1950—1960-е годы: полная идеологизация образа врага, взаимное полное неприятие и отторжение советской (американской) политической и социально-экономической системы. 1960—1980-е годы: концепция стратегического соперничества при использовании некоторых элементов сотрудничества, чтобы предотвратить ядерную катастрофу. 1990-е годы: в условиях уничтожения советской системы и образования однополярного мира частичная деидеологизация образа врага. В настоящее время — возвращение Запада к идеолого-политической риторике Холодной войны, по мнению автора, на основе «критики возрождения “имперского характера” внешней политики современной России» (44).

**Раздел II** состоит из четырех глав и рассматривает рамки, которые задавались в СССР и США «гегемонными дискурсами, механизмами институционального контроля, спецификой киноязыка и особенностями семиотики кино» (9). В **третьей главе «Дискурсивные структуры производства кинообразов “врага номер один”»** (автор О.В. Рябов) анализируются аксиологический, национально-цивилизационный, политический, антропологический, гендерный, религиозный и исторический дискурсы. Автор объясняет, что максимальное отличие врага от «своих» достигалось за счет акцентирования антропологических, расовых, гендерных, морально-эстетических отличий: «пропаганда была построена на постоянном подчеркивании недостатков «чужих» и собственного превосходства над ними: морального, военного, эстетического и др.» (103), а эти отличия, приобретающие облик пороков, показывались как нечто, закономерно обусловленное «чужим» образом жизни.

В **четвертой главе «Кинополитика и институционализация контроля за производством образов врага»** (автор К.А. Юдин) анализируется, как была построена система контроля за созданием образа врага. Указывая на сходство системы контроля в виде совокупности определенных норм (документов), санкций (как позитивных, так и негативных), системы государственных и негосударственных акторов, автор отмечает минимальное противодействие контролю в СССР и большую творческую свободу в США в виде локально-региональной автономии.

В **пятой главе «Кинематографические приемы конструирования врага»** (автор О.С. Давыдова) анализируется аффективный механизм страха в создании образа врага через различные кинематографические жанры (страшные истории, сновидения) и приемы (страшные объекты крупным планом, двойная экспозиция, звуковые эффекты) в сопоставлении со «своим», кажущимся «нормальным» и «естественным». При этом более оптимистичны советские фильмы, проникнутые идеей неотвратимости победы над врагом.

---

\* Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / под ред. О.В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023. 400 с. с указанием в скобках страниц.

В американских фильмах при таком же оптимистическом финале сильнее акцентировались чувство страха и тревоги, повсеместности угрозы и необходимости ее своевременного обнаружения.

В шестой главе «Семиотические средства конструирования кинообразов врага» (автор Д.Г. Смирнов) рассматриваются семиотические средства создания кинокартины мира (семиотическая демаркация, семиотическое смещение, вторжение и отторжение, ресемиотизация), которые формировали у зрителя конфликтный этос, квинтэссенцией которого стал образ «врага номер один».

Раздел III рассказывает о том, как кинематография СССР и США включала образы врага в формы символической политики (легитимизацию власти, политику макрополитической идентичности, политику памяти, политику пространства). Седьмая глава «Кинообразы врага в легитимизации власти» (автор О.В. Рябов). Автор утверждает, что образы представителей силовых структур СССР и США имели много сходного: воплощали военную доблесть и моральное совершенство, готовность бороться с врагами и защищать граждан своей страны. При этом различалось изображение образа «чужого». В СССР пропагандировалась основанная на классовом различии идея «двух Америк»: образы «хороших американцев» демонстрировали симпатию к СССР, являясь союзниками в классовой борьбе с «реакционной Америкой». В США как отклик на войну в Корее существовал более одномерный, дегуманизированный образ врага, способного на убийства мирных граждан. В то же время в СССР образы «своих», особенно представляющих государственные и властные структуры, был более одномерен, вплоть до эпохи оттепели. В США, более критически относящейся к институтам власти, образы «своих» были более многомерны.

В восьмой главе «Кинообразы врага в политике макрополитической идентичности» (авторы Д.О. Рябов, О.В. Рябов) объясняются причины необходимости создания этого образа для укрепления идентичности страны. Всемирная миссия страны создавалась путем противостояния образу сверхдержавы-соперника. Таким образом возникает возможность «погасить» внутренние конфликты путем переключения внимания на внешнего врага, а несогласных с государственной политикой, по мнению авторов, выставить вражескими пособниками. Интересны авторские поиски маркеров в кинообразах «своих» и «чужих»: в музыке, спорте, пище, одежде. Несмотря на то, что «хорошие американцы» в фильмах похожи на советских людей, кинематограф Холодной войны подчеркивал абсолютное превосходство одной системы и обреченность другой для каждой из сторон. Хотя в период оттепели показывался более сложный внутренний мир советских людей, в США образ СССР не становится менее зловещим.

В девятой главе «Кинообразы врага в политике памяти» автор (С.И. Белов) обращается к использованию примеров из истории для создания образа врага. По мнению автора, это имело несколько целей. Во-первых, обеспечить «узнаваемость» врага. В США — отсыл к негативным сторонам российского царизма, к памяти иммигрантов из Российской империи. Советский кинематограф, показывая крупных исторических деятелей, ассоциировал США с Великобританией, являвшейся историческим противником России: «как советские, так и американские кинематографисты активно использовали метод отождествления с целью придания новому врагу сходства с историческим противником» (244). Во-вторых, это демонстрация длительного характера вражды (СССР искал негативное участие США в Октябрьской революции и гражданской войне). В-третьих, объяснение пороков, подчеркивание образа жизни «врага номер один» глубокими историческими корнями («Красная угроза»). Таким же образом тенденциозно экранизировались литературные произведения. Как было

сказано ранее, в СССР показывалась идея «двух Америк», а в США русские и советские персонажи одномерны, «в большинстве случаев они выступали в качестве стереотипных злодеев, лишенных весомой мотивации и иных признаков, которые могли бы гуманизировать их образ» (244). При этом кинематограф США намеренно отказывался от изображения «других русских», людей, отвергающих царизм или ориентированных на западные ценности.

В десятой главе «**Кинообразы советского и американского врага в политике пространства**» (автор Т.Б. Рябова) подробно анализируется символика пространства в фильмах о врагах, связанная с темой возможной агрессии противника. Негативными кинообразами США были образы небоскребов и ночи, реклама секса и насилия, настойчивое сравнение людей с животными и бездушными механизмами. В негативные кинообразы СССР превращались Кремль и Красная площадь с собором Василия Блаженного, а также купола храмов, символизовавшие вековую отсталость, негативный образ коммунальных квартир как показатель отсутствия личного пространства, подчеркивание того, что Россия — страна холода.

**Раздел IV**, состоящий из трех глав, раскрывает специфику изображения образа врага в анимационном, неигровом и детском кино. **Одиннадцатая глава «Образы врага в анимационном кино»** (автор Н.Ю. Спутницкая) является одной из самых интересных в монографии за счет своего подробного анализа кинообразов и киноприемов. Как полагает автор, образ врага в анимационном кино складывается из двух составляющих: карикатур с элементами гипертрофированного изображения и иносказательных форм, при этом карикатурный образ превалирует. Активно используются иконические образы-изображения. Для СССР это Кремль со Спасской башней, красные звезды, кирзовые сапоги и телогрейки, а для жителей страны — мотив зомби, клонов, огромных отвратительных насекомых, представителей инопланетных цивилизаций: «Широко используются представления о русских как стихийной, неуправляемой силе, склонной у вандализму, лишенной интеллекта и субъектности» (282). Иконическими образами США в советской анимации стали символы классовой принадлежности: у мужчин — немодные и используемые в узком кругу смокинг и цилиндр, монокль и пенсне, а у женщин — дорогие обтягивающие платья, перчатки и манто. Обыгрывались доступные определенному классу атрибуты богатой жизни: сигары, автомобили, особняки с прислугой, драгоценности; бары и казино, биржи и небоскребы Нью-Йорка. В 1950-е годы активнее стали использоваться элементы иносказания, а враги приобрели облик экзотических животных, крупных хищников и рептилий, при этом всячески подчеркивались проблемы расовой дискриминации в США. В пропаганде советских ценностей превалировали анималистические образы коллектива (оркестр, гармоничное лесное царство симпатичных животных). К 1960-м годам в период развития и популярности телевидения стала усиливаться комедийная составляющая анимационных фильмов, высмеиваться как массовая культура с ее штампами, так и истерия по поводу ядерного оружия и гонки в космосе.

В двенадцатой главе «**Образы врага в неигровом кино**» (автор О.С. Давыдова) подробно рассматриваются цели и образы такого вида кинематографа. Автор указывает на четыре цели. Во-первых, это критика внешней политики врага, с его дегуманизацией, представлявшего вражеские образы в виде бездушных манекенов и машин, оскалившихся животных, таинственных теней. Во-вторых, подчеркивание лживости врага с его обязательным разоблачением. В-третьих, критика общественного устройства и внутренней политики врага.

Советский кинематограф подчеркивал в США такие явления, как расизм, социальное неравенство, безработицу, эксплуатацию детского труда. Американский кинематограф критиковал отсутствие демократических свобод и репрессии в СССР, повсеместную бедность и плохой быт. В-четвертых, критиковался вражеский образ жизни: в американском — аморальность и бездуховность, в советском — подавление индивидуальности, безэмоциональность и атеизм. «В американском кино главным противовесом выступает понятие свободы, предлагаемое зрителю как основная ценность. Коммунистическая агрессия становится оправданием для наращивания военного потенциала США, необходимого для защиты свободы. Советское же кино противопоставляет “звериному оскалу капитализма” идею справедливости, мирного неба над головой и светлого будущего. Не случайно львиная доля документальных фильмов Холодной войны заканчивается крупными планами детских лиц» (309).

Весьма насыщена и оригинальна **тринадцатая глава «Образы врага в детском кино»** (автор Н.Ю. Спутницкая), являющаяся закономерным итогом четвертого раздела. Автор доказывает, что критика образа жизни врага прослеживалась и в этом виде кинематографа. В детских фильмах США осуждалось отсутствие свободы личности и ее подчинение государству. В детских фильмах СССР показывалось отсутствие беззаботного детства в США, сращивание мира детей с миром взрослых, пропагандирующего потребительские отношения, конкуренцию и культ денег и воспитывающее в юных американцах эгоизм; не обходилась стороной и расовая и классовая дискриминация. Типичным образом врага в советском кино для детей становился зарубежный шпион и диверсант, а также внутренний враг, предстающий в виде преступника, бывшего белогвардейца или пособника нацизма. Если в отношении американских детей интеграция в мир безжалостных взрослых критиковалась, то интеграция советского ребенка в систему общественно-политических отношений и советских ценностей приветствовалась, а осторожность и бдительность, нейтрализация и изобличение врага поощрялись. Забота государства о семье, комфортное жилье, семейные ценности, возможности отдыха и развития личности пропагандировались как в советском, так и в американском кинематографе, однако к 1963 году американский кинематограф стал использовать образ ребенка для конструирования образа будущего, и здесь стала подчеркиваться его незащищенность и бессилие взрослых перед лицом страшной экзистенциальной угрозы; в то время как советский ребенок полностью защищен от возможных психологических травм советским миром взрослых.

Заключение монографии **Кинематографическая Холодная война в сравнительной перспективе (Вместо заключения)** (автор О.В. Рябов) кратко подводит итоги исследования. Указывая на противопоставление «империи справедливости» — «империи свободы», автор подчеркивает идею зеркальности образов врага, роль кинематографа в легитимизации Холодной войны и принятии важных политических решений. Убедителен пример начала Вьетнамской войны: созданный Голливудом образ непобедимой американской армии привел к легкости политического решения принять участие в военных действиях. Помимо различия в системе ценностей (голливудский герой-одиночка противопоставлен советскому герою, действующему в коллективе в тесной связи со структурами государства и власти), автор указывает на сходство в базовых ценностных системах: «Подлость и предательство осуждались, а героизм и самопожертвование прославлялись. Насилие над слабыми считалось пороком и приписывалось “чужим”, а защита женщин и детей интерпретировалась как добродетель и приписывалась “своим”. Верность, честность, благородство, любовь к детям, патриотизм, гуманизм — все это входило

в нравственный идеал киногероев по обе стороны “железного занавеса”» (331). Однако вывод из этого тезиса нам представляется по меньшей мере спорным: «Это была не война двух миров, а скорее борьба в рамках одной цивилизации и одного цивилизационного кода» (331). Если для научного сообщества послы авторов понятен, хотя с формой выражения можно поспорить, то далекого от серьезной науки читателя этот тезис может поставить в тупик.

Весьма интересны рассуждения автора о восприятии кинообразов Холодной войны в настоящее время на основе социологических исследований. Ценности США и России воспринимаются как противоположные и с уверенностью распознаются респондентами. По мнению автора, в современном обществе существует своеобразная ностальгия по эпохе Холодной войны. В США она ассоциируется с безопасностью и стабильностью, национальным согласием, мотивом морального лидерства государства — защитника «свободного мира». В России является частью ностальгии по СССР, связанной не только с утратами социально-экономических благ, но и советских ценностей справедливости, социального и национального равенства, уважения к человеку труда, веры в построение светлого будущего; при этом «имперское течение» акцентирует внимание на политической и военной мощи Советского Союза. Как нам представляется, общим здесь является ностальгия по стабильности и предсказуемости прошлого в противовес непонятному и опасному настоящему и будущему.

Итоговый вывод авторов монографии: они полагают, что проведенный анализ кинообразов врага эпохи Холодной войны имеет важность не только для научного сообщества, но и для безопасности страны, и в целом международной стабильности: «Образы врага <...> искажают восприятие мировой политики, действуя как испорченные линзы <...>. Осознание того, в какой степени недоверие продиктовано реальными противоречиями, а в какой — “кинодемонами прошлого”, которых мы исследовали в настоящей книге, может сделать мир безопаснее» (345). С этим выводом нельзя не согласиться.

Обратим внимание на некоторые, на наш взгляд, недочеты фундаментального научного труда. Представленные в книге иллюстрации исключительно черно-белые, небольшие и невысокого качества, хотя речь идет не только о черно-белых фильмах. По меньшей мере афиши и кадры из мультфильмов должны быть цветными, и в этом плане лучше было бы сделать цветные вкладки (хотя бы несколько наиболее ярких). В списке иллюстраций и в тексте отсутствуют годы. К сожалению, в ряде случаев разный перевод названий фильмов: на с. 75 «Красная угроза» (и в фильмографии), а под кадром в тексте подпись «Красная опасность». Если в тексте и фильмографии дается английский перевод, то под кадром такого перевода нет, можно решить, что это другой фильм. Фильмографию было бы хорошо разделить на советские и американские фильмы, чтобы можно было визуально сопоставить количественное соотношение в определенные годы. Не очень понятно, зачем на с. 377—388 дан список иллюстраций, хотя все они подписаны в тексте. Нет указателя исторических имен, который можно было бы сделать дифференцированно: политики, актеры, режиссеры.

Однако все вышеназванные недочеты на могут считаться серьезными недостатками и не умаляют огромной работы, проведенной авторским коллективом. На наш взгляд, чрезвычайно важным является то, что этот объемный труд объединил силы многих авторов, сферы научных интересов которых расположены в смежной тематике, и чьи научные публикации также заслуживают внимания. Благодаря этому в рамках одной книги удалось рассмотреть очень широкий круг проблем как научно-теоретического, так и прикладного характера, после прочтения монографии читатель может обратиться

к упоминаемым первоисточникам, то есть фильмографии двух противоборствующих стран рассматриваемого периода. Особенно важным, на наш взгляд, является и то, что издание получило поддержку Российского научного фонда. Надеемся, что заслуженное внимание книга найдет и у читателей. Данная монография — серьезное и долгожданное явление в отечественной историографии, ее можно порекомендовать не только научному сообществу, но и всем интересующимся современным отечественным и зарубежным кинематографом и эпохой Холодной войны.

**“COMMUNIST WEAPONS OF TEMPTATION” AND “THE GREAT HOPE OF HUMANITY”: THE USSR AND THE USA CINEMA OF THE COLD WAR AS A FIELD OF IDEOLOGICAL STRUGGLE**  
*Book review: “Enemy number one” in symbolic politics of the USSR and the USA cinema during the Cold War, ed. by O.V. Ryabov, Moscow, 2023, 400 p.*

**Dmitry V. Kiryukhin, Elena M. Kiryukhina**

Nizhny Novgorod State Agrotechnological University, Nizhny Novgorod, Russian Federation, bagerlock@gmail.com, elenakiruhina@gmail.com

**Abstract.** The readers are presented with a review of a scientific monograph, which is the work of authors' collective working in related humanitarian fields, which makes it possible to analyze the problems they present from both theoretical and scientific-practical points of view. The authors focus on the depiction of an image of the enemy in the USSR and the USA cinema during the Cold War in 1946—1963. The authors come to the conclusion that the created film image of the enemy, reflecting ideological confrontation between two systems, is an important means of legitimizing power and forming civil consciousness of society, and its analysis is essential for international stability and security.

**Keywords:** image of the enemy, cinema, Cold War, confrontation between the USSR and the USA

**For citation:** Kiryukhin D.V., Kiryukhina E.M. “Communist weapons of temptation” and “The great hope of humanity”: the USSR and the USA cinema during the Cold War. *Book review: Enemy number one in the symbolic politics of the USSR and the USA cinema during the Cold War as a field of ideological struggle* / ed. by O.V. Ryabov, Moscow, 2023, 400 p., *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2024, iss. 2, pp. 192—199.

*Статья поступила в редакцию 05.03.2024; одобрена после рецензирования 16.03.2024; принята к публикации 30.04.2024.*

*The article was submitted 05.03.2024; approved after reviewing 16.03.2024; accepted for publication 30.04.2024.*

#### **Информация об авторах /Information about authors**

**Кирюхин Дмитрий Вячеславович** — кандидат исторических наук, заведующий кафедрой иностранных языков, Нижегородский государственный агротехнологический университет, г. Нижний Новгород, Россия, bagerlock@gmail.com

**Kiryukhin Dmitry Vyacheslavovich** — Candidate of Science (History), Head of the Department of Foreign Languages, Nizhny Novgorod State Agrotechnological University, Nizhny Novgorod, Russian Federation, bagerlock@gmail.com

**Кирюхина Елена Михайловна** — доктор культурологии, профессор кафедры истории, философии и социологии, Нижегородский государственный агротехнологический университет, г. Нижний Новгород, Россия, elenakiruhina@gmail.com

**Kiryukhina Elena Mikhailovna** — Doctor of Culturology, Professor of the Department “History, Philosophy and Sociology”, Nizhny Novgorod State Agrotechnological University, Nizhny Novgorod, Russian Federation, elenakiruhina@gmail.com