

Кинематографические модели апокалипсиса эпохи холодной войны: СССР и США

Л.А. Грицай

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена комплексному анализу культурных моделей апокалипсиса, сформировавшихся в советском и американском кинематографе периода холодной войны и раскрывающих механизмы репрезентации ядерного противостояния как одной из ключевых мифологем позднего модерна. Результаты исследования позволяют уточнить закономерности функционирования визуально-нарративных конструкций, через которые культуры СССР и США артикулировали различные стратегии осмысления глобальной угрозы, опираясь на отличающиеся политические, ценностные и антропологические основания. В работе выявлено, что советская модель апокалипсиса характеризуется акцентом на морально-этической ответственности, коллективной субъектности и гуманистическом потенциале культуры. Это проявляется в доминировании мотивов духовного испытания, сохранения культурной памяти и критической рефлексии научно-технического прогресса. Тогда как американская модель опирается на индивидуалистические и технофутуристические паттерны, репрезентируя ядерную угрозу как следствие технологического риска, политической нестабильности и экзистенциальной уязвимости субъекта, помещенного в пространство тотальной катастрофы. На основе концепции культурной памяти и реконструкции утопического воображаемого в работе делается вывод о том, что различия между двумя моделями ядерного апокалипсиса обусловлены не только идеологическими факторами, но и специфическими особенностями культурных кодов, формировавших представления о человеческом достоинстве, политической ответственности и границах возможного. Материалы исследования показывают, что кинематограф выступал не только средством визуализации определенных сценариев будущего, но и механизмом формирования коллективных представлений о таком будущем, в котором возможность тотального разрушения требовала непрерывной культурной интерпретации, поскольку на уровне массового сознания ядерная война осмыслялась как метафора цивилизационной хрупкости и одновременно как инструмент самоидентификации обществ, находившихся по разные стороны глобального идеологического конфликта.

Ключевые слова: ядерная война; апокалипсис; культурные модели; холодная война; кинематограф; мифология; культурная память

Для цитирования: Грицай Л.А. Кинематографические модели апокалипсиса эпохи холодной войны: СССР и США. *Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета*. 2026;16(3):146-158. DOI: 10.26794/2226-7867-2026-16-3-146-158

ORIGINAL PAPER

Cinematic Models of the Cold War Apocalypse: The USSR and the USA

L.A. Gritsai

Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky, Yaroslavl, Russian Federation

ABSTRACT

The article is devoted to a comprehensive analysis of cultural models of the apocalypse, which were formed in Soviet and American cinema during the Cold War and reveal the mechanisms of representation of nuclear confrontation as one of the key mythologies of late modernity, and the results of the study make it possible to clarify the patterns of functioning of visual narrative structures through which the cultures of the USSR and the USA articulated different strategies for understanding the global threat, based on different political, value and anthropological foundations. The paper reveals that the Soviet model of the apocalypse is characterized by an emphasis on moral and ethical responsibility, collective subjectivity, and the humanistic potential of culture, which is manifested in the dominance of motives for spiritual ordeal, cultural memory preservation, and critical reflection on scientific and technological progress, while the American model relies on individualistic and techno-futuristic patterns, representing the nuclear threat as a consequence. technological risk, political instability and existential vulnerability of the subject, placed in a space of total catastrophe. Based on the concept of cultural memory and reconstruction of the utopian imaginary, the paper concludes that the differences

between the two models of the nuclear apocalypse are due not only to ideological factors, but also to the specific features of cultural codes that shaped ideas about human dignity, political responsibility and the limits of what is possible. The research materials show that cinema acted not only as a means of visualizing certain scenarios of the future, but also as a mechanism for forming collective ideas about a future in which the possibility of total destruction required continuous cultural interpretation, since at the level of mass consciousness nuclear war was interpreted as a metaphor for civilizational fragility and at the same time as a tool for self-identification of societies located on different sides of the global ideological conflict.

Keywords: nuclear war; apocalypse; cultural models; Cold War; cinema; mythology; cultural memory

For citation: Gritsai L.A. Cinematic models of the Cold War Apocalypse: The USSR and the USA. *Humanities and Social Sciences. Bulletin of the Financial University*. 2026;16(3):146-158. DOI: 10.26794/2226-7867-2026-16-3-146-158

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о культурных репрезентациях ядерного противостояния в период холодной войны представляет собой важную исследовательскую задачу, поскольку именно в этот исторический период сложились устойчивые культурные модели ядерного будущего, определившие способы осмысления глобальной угрозы в дискурсивных пространствах СССР и США и сформировавшие основу коллективных представлений о предельных возможностях человеческой цивилизации. Исходя из этого, актуальность исследования обусловлена необходимостью выявить механизмы, посредством которых массовая культура фиксировала и транслировала идеологические, ценностные и антропологические структуры позднего модерна, превращая ядерную войну в метафору исторической неустойчивости, технологической опасности и моральной ответственности.

Цель исследования заключается в реконструкции и сравнительном анализе культурных моделей ядерного апокалипсиса в советском и американском кинематографе, что позволяет прояснить особенности формирования ядерной мифологии в двух различных культурных парадигмах. Научная новизна определяется тем, что в работе впервые системно сопоставляются модели, описанные в концепциях культурной памяти и реконструкции утопического воображаемого, что обеспечивает комплексное понимание механизмов культурного конструирования ядерной угрозы.

Методологическая база исследования включает философско-антропологический подход, нарративный анализ, теорию культурной памяти и сравнительный метод, позволяющий выявить структурные различия.

ОБЗОР НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Изобретение ядерного оружия и его фактическое применение Соединенными Штатами Америки в финальной стадии Второй мировой войны создали качественно новую конфигурацию политиче-

ского и культурного пространства, в котором страх перед тотальной гибелью стал не просто элементом стратегического мышления, а корневой матрицей коллективного воображения, определявшей характер художественных репрезентаций, массовой культуры и идеологического моделирования в обеих сверхдержавах. Тогда как наиболее глубокие последствия эта трансформация вызвала именно в СССР и США, вступивших в эпоху холодной войны, официальное завершение которой было связано с комплексом политических решений конца 1991 г., включая заявление Дж. Буша-старшего о победе США в обращении к Конгрессу 28 января 1992 г., а также последующим закреплением постконфронтационного этапа мировой политики в Кэмп-Дэвидской декларации 1 февраля 1992 г. [1].

Ядерная угроза стала универсальным культурным кодом холодной войны, однако репрезентационные стратегии СССР и США существенно расходились, поскольку само противостояние распространилось на все сферы культуры, но наиболее отчетливо проявило себя в кинематографе, который, будучи ключевым медиумом XX в., сформировал предпосылки для двух различающихся способов осмысления возможного апокалипсиса.

Теоретический анализ научных источников, посвященных проблематике культурных репрезентаций ядерного противостояния США и СССР в период холодной войны, демонстрирует, что исследователи последовательно интерпретируют ядерную тему как структурообразующий элемент культурной, политической и символической динамики эпохи, в которой модели апокалипсиса становились не просто художественным приемом, но особым способом философского осмысления человеческого существования, технологий, власти и времени.

Важным вкладом в изучение советских дискурсивных практик становится работа Е.В. Просоловой, анализирующей советские плакаты как специфическую форму визуальной репрезентации ядерной угрозы, в которой страх перед атомной войной

соединялся с образом США как врага, формируя единый смысловой узел политической риторики и массового сознания. В частности, автор указывает, что плакатная продукция выступала элементом «культурной холодной войны» и продуцировала представление о неизбежности противостояния с империалистическим Западом, чья агрессия трактовалась как коренной источник угрозы миру. В этом контексте ядерная война представлялась не столько вероятным событием, сколько постоянным присутствием угрозы, задающим структуру советского миропонимания. Следовательно, для советской культурной системы ядерная тема была не просто страхом будущего, но и инструментом политической мобилизации [2, с. 8].

Сопоставление советской и американской визуальной культуры на материале политической карикатуры осуществляет В.И. Журавлёва, подчеркивая радикальное различие интерпретаций Карибского кризиса и ядерной угрозы в обоих государствах. Автор приходит к выводу, что советские карикатуристы акцентировали внимание на агрессивной политике США, стремящихся подавить свободу народов и развязать гонку вооружений, тогда как американские художники изображали СССР как источник идеологической и военной угрозы, воплощенной в фигуре Н.С. Хрущёва. Тем самым ядерная война становилась объектом своеобразной коллективной рефлексии, в которой участники противостояния рассматривали собственные страхи и собственную ответственность за возможные сценарии будущего всей планеты [3, с. 77].

Особый исследовательский ракурс обнаруживается в работах, посвященных детской и подростковой культуре. Так, Н.Ю. Спутницкая показывает, что образы врага в киносказке СССР и супергеройском комиксе США конструировали ядерную тематику в детских медиа массовой культуры, вводя юных зрителей в пространство символических кодов холодной войны [4]. Анализируя детские кинофильмы СССР и комиксы Marvel, автор выявляет устойчивые мотивы, связанные с похищением ядерного оружия, ролью ученого и образами исторических персонажей.

Проблема символа детства как одной из ключевых фигур холодной войны подробно рассмотрена О.В. Рябовым, показывающим, что образ ребенка становился инструментом конструирования врага, эмоциональной мобилизации и легитимации политических решений. В частности, автор демонстрирует, что в советском и американском кинематографах ребенок оказывался жертвой. При этом

базовые ценности, транслируемые через фигуру ребенка, оказываются сходными в СССР и США, несмотря на противоположный характер политических нарративов [5].

В американистике ключевое значение имеет работа Э.В. Клоос, исследующей образ Советского Союза в американских фильмах первого периода холодной войны, когда идеологическая конфронтация только оформлялась [6, с. 72]. В частности, автор выявляет устойчивый образ кровавого и фанатичного СССР, формирующегося средствами пропаганды, опирающегося на жесткое разделение мира на своих и чужих, а также на преувеличение добродетелей собственной системы и пороков противника.

Данная установка определяла американский взгляд на ядерную угрозу: СССР воспринимался как иррациональный, опасный и непредсказуемый актор, что делало угрозу ядерного удара фундаментальной частью американской массовой культуры. В этом контексте кино служило визуальным инструментом формирования образа тоталитарного врага, чье существование оправдывало продолжение гонки вооружений.

Близкую логику демонстрируют исследования К.А. Юдина, анализирующего феномен инаковости в зарубежном кинематографе 1960–1970-х гг., выделяющего типы репрезентации чуждости, которые функционировали как визуально-когнитивные модели интерпретации внешней угрозы. Эти типы (чужой в себе, враг-лжегерой, враг-прагматик) формировали сложные образы противника, включавшие скрытую угрозу, недоверие к идеологическому оппоненту и страх перед его разрушительными решениями [7].

А.В. Фёдоров указывает на то, каким образом кинематограф становился пространством политической борьбы за интерпретацию образа врага и образа себя. В частности, в книге «Отражения: Запад о России / Россия о Западе» исследователь реконструирует модели формирования образов, фиксируя, что советское кино многократно производило образ агрессивной и морально разложившейся Америки, тогда как западный кинематограф создавал образ вооруженной и тоталитарной России [8]. В другой статье, «Образы холодной войны», Фёдоров подчеркивает, что оба кинематографа транслировали культурные стереотипы, усиливающие представление о неизбежном столкновении систем, а ядерная угроза в этом контексте становилась своеобразным зеркалом, в котором каждая сторона видела собственные страхи, проецируемые на противника [9].

Переходя к широким культурно-историческим подходам, следует отметить работы Дж. Хогга, который в своей статье о британской ядерной мобилизации показывает, что ядерная тема являлась частью культуры повседневности послевоенного общества [10]. Так, исследователь вводит понятие ядерной мобилизации как совокупности государственных практик, культурных нарративов и коллективных эмоций, которые формировали способность населения существовать с постоянной угрозой апокалипсиса. Таким образом, по его мнению, ядерная тревога стала во второй половине XX в. структурным элементом западного модерна.

С близкой позицией выступает Л. Чильоньи, исследующая «эстетическую политику» атомной эпохи, то есть способы, которыми атомная энергия превращалась в символ красоты, национальной мощи и технологического прогресса [11]. Указывая, что ядерное оружие на уровне визуальных репрезентаций связывалось с идеей светлого будущего, эстетического совершенства и научного оптимизма, что облегчало нормализацию ядерной тематики и снижало уровень моральной тревоги.

Коллективный труд под редакцией М. Гранта и Б. Циманна «Понимание воображаемой войны» задает мощную теоретическую рамку для анализа культурных репрезентаций ядерного конфликта. Авторы трактуют холодную войну как воображаемую, поскольку для большинства людей она существовала именно в символических моделях, медиа, художественных текстах и экспертных прогнозах. Поэтому ядерная война выступает концептуальным экспериментом, способом представить границы человеческого мира и потенциальную конечность истории [12].

В американской историографии существенный интерес представляет историографическое эссе «Ядерная бомба и американская культура», демонстрирующее развитие научных подходов от дипломатической истории к культурной антропологии и теории эмоций [13]. В частности, автор показывает, что исследователи обращаются к кино, телевидению, комиксам, рекламе и визуальным образам для анализа того, как американское общество училось жить с постоянной угрозой уничтожения.

Исследователь визуальной культуры Р. Берджесс указывает, что американская визуальная культура холодной войны колебалась между нормализацией ядерной угрозы и катастрофическими фантазиями [14]. Исходя из этого, образы руин, пустынь, мутантов и взрывов создавали визуальный словарь апокалипсиса в жанре голливудского фильма.

Э. Фо анализирует современный фильм «Оппенгеймер» как текст, переосмысляющий мифологию ядерной эпохи и возвращающий зрителя к историческим корням страха перед атомной пустыней. Подчеркивая, что кино XXI в. продолжает воспроизводить и трансформировать образы холодной войны, раскрывая механизм наследования ядерной тревоги и ее современное политическое содержание [15].

А. Бартлетт рассматривает кинематограф о ядерной войне как форму философского размышления о человеческой ответственности, рациональности и моральных основаниях политических решений [16]. По его мнению, кино моделирует различные сценарии конца мира — от сатиры до трагедии — и создает пространство коллективного воображения, в котором зритель может столкнуться с потенциальной гибелью цивилизации.

Исследование М.К. Ким, посвященное фильму Криса Маркера «Пирс», демонстрирует, что европейский кинематограф репрезентировал ядерную войну как событие, которое невозможно показать напрямую: неподвижные кадры, разрывы времени и фрагменты памяти создают модель ядерного апокалипсиса как травматического и почти невыносимого опыта [17].

Совокупность исследований позволяет заключить, что ученые сходятся в понимании: культурные репрезентации ядерного противостояния США и СССР формировались в условиях глубокой идеологической асимметрии и различий политических культур. Однако общие модели апокалипсиса, страхи и символические структуры во многом совпадали в обоих обществах: ядерная война в художественном кино становилась мифом, определяющим культурные коды эпохи, задающим эмоциональные режимы и формирующим коллективное представление о границах человеческого мира. Именно таким образом кинематограф, как наиболее влиятельная форма массовой визуальной культуры, выполнял ключевую функцию репрезентации и осмысления этой угрозы, становясь пространством, где воображаемая война получала конкретные образы, сюжеты, эмоции и философские смыслы.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Для аналитической реконструкции указанных выше различий целесообразно ввести критерии, позволяющие дифференцировать советскую и американскую репрезентацию ядерной угрозы:

1. *Степень публичной артикуляции ядерной угрозы:* уровень открытости обсуждения темы,

диапазон допустимого дискурса, соотношение официальной и неофициальной риторики.

2. *Жанрово-стилистическая модель репрезентации*: доминирующие жанровые коды кино, эстетические стратегии изображения ядерной катастрофы.

3. *Идеологическая функция образа врага*: способы конструирования внешнего врага, шкалы морализации, эмоциональные режимы страха и мобилизации.

4. *Степень включенности ядерной тематики в массовую культуру*: уровень культурной нормализации угрозы, место ядерных сценариев в повседневных практиках и визуальных кодах.

5. *Форма репрезентации катастрофы*: визуализация разрушения, аллегоризация опасности, структура коллективного переживания угрозы.

6. *Соотношение рациональности и эмоции в апокалиптическом нарративе*: баланс между научным, технократическим, бюрократическим регистром и эмоциональными моделями страха, тревоги или надежды.

Следует отметить, что в США тема ядерной войны в период холодной войны формировалась как активный культурный нарратив, а киноиндустрия выступала основным каналом распространения представлений о внешней угрозе. Причем эти представления практически носили черты фильмов ужасов, предназначенных для создания интенсивного эмоционального воздействия на аудиторию, что в совокупности с массированными медийными и рекламными кампаниями способствовало формированию коллективной тревоги и культурной нормализации ожидания катастрофы, при этом количество произведений о ядерной угрозе в США было значительным и включало не только сценарии прямого конфликта с СССР, но и вариации с инопланетными вторжениями, глобальными катастрофами и разрушением обыденного пространства, что позволило выстроить систему культурных кодов, отражающих представления о неизбежности разрушений и необходимости моральной мобилизации общества. Ключевые американские фильмы на данную тему представлены в табл. 1.

Аналитическая реконструкция американской модели апокалипсиса позволяет сделать следующие выводы:

1. *Степень публичной артикуляции ядерной угрозы*: тема возможной ядерной войны с СССР открыто обсуждалась в кино, теле- и радиопередачах, журналистских публикациях, что формировало высокий уровень сознательной и эмоциональной вовлеченности населения.

2. *Жанрово-стилистическая модель репрезентации*: художественные фильмы на эту тему сочетали научно-фантастические и драматические элементы, часто с чертами триллера или хоррора, визуализируя разрушение городов, массовую гибель и апокалиптические сценарии.

3. *Идеологическая функция образа врага*: в большинстве фильмов внешний враг конструировался как конкретный национальный или технологический оппонент (инопланетяне, монстры, враги других национальностей), что позволяло легализовать страх и мобилизовать аудиторию через эмоциональные режимы тревоги и опасности.

4. *Степень включенности в массовую культуру*: ядерные сценарии активно интегрировались в повседневные практики, включая игры, образовательные фильмы, рекламу и телевизионные репортажи, что позволяло формировать ощущение «нормы ядерной угрозы».

5. *Форма репрезентации катастрофы*: апокалипсис показывался через визуальные эффекты, разрушения, огненные и радиационные пейзажи, а также через символические аллегории угрозы цивилизации.

6. *Соотношение рациональности и эмоции*: фильмы балансировали между научными, технократическими объяснениями последствий ядерного удара и эмоциональными моделями страха, тревоги или надежды.

В советском кинематографе тема ядерной войны формировалась в условиях жесткого идеологического контроля и цензуры, что существенно ограничивало публичную артикуляцию угрозы, вследствие чего сценарии о возможной катастрофе почти полностью оставались ориентированными на размышления о нравственных и философских аспектах человеческого бытия, ответственности за мир и необходимости сохранения духовных ценностей, при этом такая редкая репрезентация апокалипсиса использовала высоко стилизованные художественные формы и обращалась к индивидуальному, а не массовому переживанию угрозы, что отражало традиции русской литературы XIX–XX вв., в частности мотивы моральной ответственности, которые исследовали Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой и многие другие отечественные мыслители. Фильмы СССР по анализируемой теме представлены в табл. 2.

Особое внимание заслуживают фильмы 1986 г: это «Письма мертвого человека» (реж. К. Лопушанский) и «Жертвоприношение» (реж. А. Тарковский).

Первый фильм рассказывает о постапокалиптическом мире после глобальной ядерной вой-

Таблица 1 / Table 1

Американские фильмы, посвященные ядерной войне / American Films Dedicated to Nuclear War

Название фильма / Movie title	Жанр и стиль / Genre and style	Включенность в массовую культуру / Inclusion in popular culture	Форма катастрофы / Form of disaster	Рациональность/ эмоция / Rationality/ emotion	Краткий посыл / Brief message
The Day the Earth Stood Still (1951)	Научная фантастика, драматический манифест	Высокая	Визуальные эффекты, разрушения, символика	Эмоция + рациональность	Международное сотрудничество спасает планету
On the Beach (1959)	Драма, постапокалипсис	Средняя	Радиация, медленное угасание жизни	Эмоция	Неизбежность поражения и моральный кризис
The World, the Flesh and the Devil (1959)	Драма, постапокалипсис	Средняя	Разрушенный Нью-Йорк	Эмоция	Ядерная война выявляет социальные противоречия
The Time Machine (1960)	Научная фантастика	Высокая	Дистопический мир, разделение людей	Рациональность + эмоция	Технологический прогресс без этики ведет к разрушению
Dr. Strangelove (1964)	Сатира, черная комедия	Очень высокая	Потенциальный удар, символика	Рациональность + черная комедия	Иррациональность стратегии взаимного уничтожения
Planet of the Apes (1968)	Научная фантастика, постапокалипсис	Очень высокая	Разрушенная земля после ядерной войны, обезьяны	Эмоция	Гордыня и милитаризм ведут к катастрофе
Colossus: The Forbin Project (1970)	Триллер, философский	Средняя	Контроль над миром, угрозы	Рациональность	Технологии без ценностей как угроза миру
Zardoz (1974)	Сюрреализм, постапокалипсис	Средняя	Разделение общества, купола	Эмоция	Власть и насилие – цикличность деградации
A Boy and His Dog (1975)	Постапокалипсис	Средняя	Радиация, одиночество	Эмоция	Моральная деградация в мире выживания
The Road Warrior (1981)	Экшн, постапокалипсис	Высокая	Разрушение общества	Эмоция	Выживание требует солидарности
The Day After (1983)	Телевизионная драма	Очень высокая	Гибель миллионов, коллапс	Эмоция	Нет победителей в ядерной войне
Testament (1983)	Драма, минимализм	Средняя	Медленное угасание жизни	Эмоция	Гуманитарная катастрофа как личная трагедия
WarGames (1983)	Триллер, технологическая угроза	Высокая	Потенциальная война, киберугроза	Рациональность + эмоция	Технологии и человеческий фактор – источник риска
The Terminator (1984)	Научная фантастика, боевик	Очень высокая	Постапокалипсис, будущее после ядерной войны	Рациональность + эмоция	Бесконтрольный прогресс ведет к апокалипсису

Источник / Source: составлено автором / Compiled by the author.

Советские фильмы, посвященные ядерной войне / Soviet Films Dedicated to Nuclear War

Название фильма / Movie title	Жанр и стиль / Genre and style	Включенность в массовую культуру / Inclusion in popular culture	Форма катастрофы / Form of disaster	Рациональность/ эмоция / Rationality/ emotion	Краткий посыл / Brief message
Ядерный век (1960)	Телефильм, политико-философский	Очень низкая	Размышления о рисках и последствиях ядерной войны	Рациональность	Угроза самоуничтожения через человеческую недальновидность
Письма мертвого человека (1986)	Постапокалипсис, философская драма	Низкая	Подземное убежище, разрушенные города, лучевая болезнь	Эмоция + рациональность	Апокалипсис как нравственный тупик, сохранение человечности
Жертвоприношение (1986)	Философская драма, медитативный фильм	Низкая	Символическое очищение через огонь, отказ от ядерной войны	Эмоция	Радикальный нравственный выбор как путь к «перезапуску» мира
Ветер (короткометражка) (1988)	Минимализм, постапокалипсис	Очень низкая	Абсолютная пустота, разрушение природы	Эмоция	Абсолютная катастрофа как метафора ответственности человека
Физики (1989)	Гротескная драма, сатирическая форма	Средняя (телеэкранизация пьесы)	Психиатрическая клиника, моральная катастрофа	Рациональность + эмоция	Наука без этики как риск уничтожения цивилизации

Источник / Source: составлено автором / Compiled by the author.

ны, уничтожившей цивилизацию и оставившей выживших в условиях радиоактивного заражения и социального коллапса. Главный герой, профессор Ларсен (в исполнении Р. Быкова), пребывая под завалами разрушенного города, пишет письма своему сыну Эрику, надеясь, что тот где-то выжил, именно эти письма становятся структурным центром фильма: своеобразным этическим и философским дневником, в котором герой пытается осмыслить крах человеческой цивилизации, ответственность науки, хрупкость культуры и моральный статус человека в мире, утратившем гуманистические основания. Последнее письмо превращает фильм в культурно-философскую притчу о невозможности восстановить мир без морального обновления человечества.

Второй фильм — последняя работа А. Тарковского, созданная и снятая им в Швеции. Главный

герой, Александр (Э. Йозефсон), — актер, критик и интеллектуал, переживающий кризис смысла в день своего рождения, потому что на фоне семейного праздника появляется сообщение о неизбежном начале ядерной войны. Однако сам апокалипсис в фильме принципиально не визуализируется: он существует как тревожное ожидание, как психологическая и духовная реальность, переживаемая героями в пределах внутреннего пространства дома. В отчаянии Александр обращается к Богу, к миру, к судьбе, обещая принести любую жертву, если войну удастся предотвратить. Его молитва становится поворотным моментом: мир «возвращается на круги своя», что интерпретируется как чудо. В ответ на исполнение просьбы Александр сжигает свой дом, тем самым совершая акт личной жертвы, направленной на восстановление космического и духовного равновесия. Таким образом,

фильм не представляет ядерную катастрофу как внешнее событие; напротив, он переводит угрозу в область этики, ответственности и метафизики. Ядерная война здесь — это предельная точка духовного испытания человека, который должен либо преобразиться, либо погубить мир.

Следовательно, в отличие от массовых американских фильмов, советская модель апокалипсиса характеризовалась следующими особенностями:

1. *Степень публичной артикуляции ядерной угрозы*: открытое обсуждение практически отсутствовало, возможность демонстрации катастрофы до 1985 г. ограничивалась художественными аллегориями и осторожными метафорами.

2. *Жанрово-стилистическая модель репрезентации*: использовались драмы, философские размышления, минималистичная эстетика, высокая символичность и медитативная динамика событий, что создает ощущение внутреннего, психологического апокалипсиса.

3. *Идеологическая функция образа врага*: внешний противник представлен скорее косвенно, иногда как технологическая угроза, но акцент делается на внутренний выбор и моральную ответственность человека; страх внешнего врага трансформируется в экзистенциальное переживание.

4. *Степень включенности в массовую культуру*: низкая, фильмы редко выходили на широкий экран, тема апокалипсиса не эксплуатировалась в телевизионных программах, она не была частью повседневной культурной практики.

5. *Форма репрезентации катастрофы*: катастрофа показывается через разрушение личного мира, разрушение психологии героев, постапокалиптические интерьеры и символические действия, что создает ощущение морального и духовного разлома, а не визуального или массового разрушения.

6. *Соотношение рациональности и эмоций*: рациональные элементы проявляются через размышления героев, эмоциональный центр смещен к переживаниям, сомнениям, этическим дилеммам, что делает апокалипсис внутренним, нравственно-философским событием.

Таким образом, анализируя американские и советские фильмы периода холодной войны, можно заключить, что в этот период были созданы две принципиально различные модели апокалипсиса, каждая из которых отражала специфику культурных, политических и философских традиций своих стран и представляла собой ответ на общую угрозу ядерной катастрофы через призму национального

сознания: американская модель характеризуется высокой степенью публичной артикуляции, визуальной и эмоциональной экспансией, активной эксплуатацией массовой культуры и внешним фокусом на врага, в то время как советская модель апокалипсиса остается внутренней, философской, сосредоточенной на нравственном выборе человека и его ответственности перед миром, где катастрофа служит метафорой духовного и морального кризиса.

1. Степень публичной артикуляции ядерной угрозы

В США тема ядерного противостояния активно эксплуатировалась Голливудом как инструмент массового воздействия, формировавшего у населения страх и ощущение внешней угрозы: фильмы часто выходили в широкий прокат, рекламировались и обсуждались в медиа, создавая культурную норму постоянной готовности к катастрофе, таким образом, ядерная угроза была внешней, видимой, конкретизированной, чаще всего это был СССР, иногда инопланетные цивилизации, которые символизировали возможное уничтожение цивилизации в условиях конфликта. В советском кинематографе открытая артикуляция была почти невозможна, поэтому фильмы, затрагивавшие угрозу ядерной войны, появились лишь в период перестройки и носили внутренний философский характер, сосредотачиваясь на нравственной и духовной проблематике.

2. Жанрово-стилистическая модель репрезентации

Американские фильмы преимущественно использовали жанровые коды научной фантастики, триллера и ужаса, часто комбинируя визуальные спецэффекты с драматическими и трагическими сюжетными линиями; для них характерна высокая насыщенность экшн-сценами, глобальными разрушениями городов, массовыми эпизодами гибели населения и катастрофическими последствиями; в СССР преобладала медитативная, философская драма, где апокалипсис визуализировался через пустынные интерьеры, разрушенные города, минимализм художественной формы и символические действия, а не через массовые разрушения; жанр близок к философскому эссе, где акцент смещен на внутренние переживания героя, этические выборы и диалог с духовной традицией.

3. Идеологическая функция образа врага

В американских фильмах образ врага был внешним и конкретизированным, поэтому чаще всего это был советский противник или анонимная уг-

роза, например, инопланетяне; враг морально демонизирован, его действия провоцируют массовый страх и мобилизацию общества, что подчеркивает эмоциональную окраску угрозы и социальную необходимость коллективного ответа; в советских фильмах враг почти не представлен внешне: апокалипсис носит внутренний, нравственный характер, где катастрофа служит фоном для размышлений о человеческой ответственности, долге перед живым и сохранении духовной целостности; угроза апокалипсиса — это зеркало человеческой слабости, ошибки и безответственности.

4. Степень включенности ядерной тематики в массовую культуру

В США массовая культура активно использовала образы ядерного апокалипсиса, включая кино, литературу, комиксы и телевидение; тема стала частью повседневной визуальной и эмоциональной среды, формируя культурный миф о неизбежности разрушения при ошибке или агрессии противника; в СССР тема оставалась закрытой, редко появлялась на экране, поэтому массовая визуальная и эмоциональная индукция страха практически отсутствовала; аудитория сталкивалась с угрозой как с философской проблемой, а не как с конкретной внешней опасностью.

5. Форма репрезентации катастрофы

Американские фильмы стремились к визуализации глобальных разрушений: взрывы городов, радиационные облака, массовая гибель людей и инфраструктуры, создавая эффект немедленного присутствия апокалипсиса; эмоциональный накал используется как инструмент страха и мобилизации; советские фильмы формировали катастрофу через призму моральной и психологической драмы: разрушение личного мира, разрушение социальных и духовных связей, минималистичная визуальная эстетика, символические акты (например, самопожертвование Александра в «Жертвоприношении») создают ощущение внутреннего апокалипсиса.

6. Соотношение рациональности и эмоции

В американских фильмах рациональные элементы (военные планы, научные разработки, технические решения) соседствуют с эмоциональной паникой, массовым страхом и зрелищными сценами катастрофы, что формирует баланс между рациональностью и эмоциональным эффектом апокалипсиса. В советских картинах рациональность проявляется в философских и научных рассуждениях героев, но центральным является эмоциональный и нравственный аспект: страх, отчаяние,

ответственность и поиск смысла в условиях разрушенного мира, этот баланс смещен к внутренней, нравственной оценке происходящего. Модели ядерного апокалипсиса в фильмах США и СССР сопоставлены в *табл. 3*.

Таким образом, сопоставление американской и советской моделей репрезентации ядерного апокалипсиса показывает, что каждая из них формировалась в результате сложного взаимодействия политической идеологии, культурных традиций, институциональных ограничений и особенностей массовой коммуникации. При этом, несмотря на общую отправную точку (страх перед возможной ядерной войной между двумя сверхдержавами), обе модели выполняли принципиально разные культурные функции и формировали отличающиеся воображаемые сценарии взаимоотношений человека, государства и истории.

Американский визуальный и нарративный репертуар был ориентирован на создание максимального эмоционального отклика у аудитории, поэтому он строился на трех ключевых механизмах: во-первых, через широкую публичную артикуляцию угрозы ядерного конфликта и внедрение этой темы в повседневную среду массовой культуры (ядерная война была частью культурной грамматики: она объяснялась, визуализировалась и транслировалась как событие, возможное здесь и сейчас); во-вторых, американская модель предполагала структурное присутствие внешнего врага, образ противника служил не только драматургическим элементом, но и средством формирования коллективной идентичности, где угроза извне консолидировала общество, придавая смысл действиям государства и его стратегическому курсу; в-третьих, визуальная репрезентация апокалипсиса основывалась на зрелищности, динамичности и эмоциональной экспансии, кинематограф стремился показать катастрофу как событие, которое можно увидеть, прочувствовать и пережить как коллективный опыт, такой подход формировал культуру мобилизационного типа, где страх становился инструментом социального управления и поддержки национальной стратегии сдерживания.

Советская модель ядерного апокалипсиса отличалась принципиально: она функционировала преимущественно как система философской медитации, а не массовой визуальной мобилизации: во-первых, институциональные ограничения и официальная идеология «мирного сосуществования» препятствовали прямому изображению ядерной войны, поэтому репрезентации катастрофы

Таблица 3 / Table 3

**Модели ядерного апокалипсиса в фильмах США и СССР /
Models of the Nuclear Apocalypse in Films of the USA and the USSR**

Критерий / Criteria	Модель / Model	
	Американская	Советская
Степень публичной артикуляции ядерной угрозы	Ядерная угроза активно присутствует в массовой культуре; широко обсуждается в прессе, кино, телевидении; формирует визуальный и эмоциональный фон эпохи. Катастрофа изображается как конкретная внешняя опасность	Прямая артикуляция ограничена идеологическими рамками. Ядерная тема чаще кодируется метафорически или философски; открытое изображение катастрофы появляется только в позднесоветский период
Жанрово-стилистическая модель репрезентации	Преобладают жанры фантастики, триллера, катастрофического кино; акцент на динамике, спецэффектах, визуальной экспансии разрушений. Сильная связь с массовой культурой и коммерческим кинематографом	Доминируют философская драма, артхаус, метафорическое или притчевое повествование. Эстетика минимализма, символизма, внутренней концентрации; разрушения чаще представлены опосредованно
Идеологическая функция образа врага	Враг конкретизирован: СССР, военная ошибка, инопланетные агрессоры как аллегория внешней угрозы. Образ врага мобилизует общество и усиливает драматический конфликт	Внешний враг обычно отсутствует. Катастрофа имеет внутренний, нравственный характер. Угроза понимается как результат духовного кризиса, моральной ошибки, человеческой безответственности
Включенность ядерной тематики в массовую культуру	Тема широко интегрирована в культурный поток: комиксы, ТВ, школьные программы гражданской обороны, популярное кино. Ядерная война становится элементом массового воображаемого	Тема остается маргинальной; массовая культура почти не затрагивает ее. Репрезентации ограничены авторским кино, где символический и философский уровни доминируют над массовым
Форма репрезентации катастрофы	Прямая визуализация разрушений: взрывы, руины, массовая гибель, техногенные ужасы. Катастрофа как зрелищное событие, переживаемое коллективно	Катастрофа изображается как событие «внутреннего мира»: духовный кризис, разрушение отношений, метафорические или минималистичные визуальные решения. Зрелищность заменена символическим уровнем
Соотношение рациональности и эмоции	Сочетание технократического рационализма с эмоциональной драматизацией (паника, страх, массовое потрясение). Эмоциональный эффект как инструмент мобилизации	Преобладает эмоционально-нравственная рефлексия. Рациональность представлена через философские дискуссии, вопросы ответственности и смысла. В центре внутренний выбор человека и его духовная позиция

Источник / Source: составлено автором / Compiled by the author.

переносились в метафорическое поле: апокалипсис становился внутренним событием, связанным с моральным состоянием общества, качеством человеческих отношений и духовной ответственностью личности; во-вторых, отсутствие визуальной

экспансии привело к другой культурной логике: катастрофа не разворачивается в пространстве внешних событий, а происходит в сознании и судьбе героя, поэтому советские фильмы создавали образ апокалипсиса как экзистенциального испытания,

а не как физической катастрофы; акцент смещен на этическую и метафизическую оценку человеческого выбора; в-третьих, советская модель формировала представление о ядерной угрозе как о моральной проблеме, где государство и общество должны искать пути к миру не через мобилизацию страха, а через духовное возрождение, критическое мышление и гуманистическую ответственность, что акцентировало внимание на культуре «внутренней мобилизации», основанной на поиске гармонии.

Таким образом, две модели по-разному структурировали отношение между человеком и историей.

В американской модели будущее мыслится как пространство технологических рисков и стратегических ошибок: апокалипсис здесь — это следствие сбоя системы, ошибки оператора или агрессии внешнего врага, а человек выступает как субъект действия, но действие всегда происходит в координатах институционально-технократической системы.

В советской модели будущее представлено как поле нравственного выбора, поэтому ядерная катастрофа — это не столько технологический процесс, сколько метафора духовного распада; человек выступает как субъект ответственности, а не объект стратегических решений.

Таким образом, американская модель репрезентирует ядерную войну как катастрофу, предотвратимую управлением рисками, а советская — как катастрофу, предотвратимую преобразованием внутреннего мира человека.

Следовательно, сравнение двух моделей позволяет сделать вывод о том, что образы ядерного апокалипсиса выполняли разные социальные и культурные функции: в США это были мобилизационные, информационные, идеологические функции, а в СССР философские, этические, морально-

нравственные. Эти различия не являются лишь следствием политического устройства; они отражают глубинные культурные матрицы двух цивилизационных традиций: технологического модернизма США и духовно-этического модернизма СССР.

ВЫВОДЫ

Результаты исследования демонстрируют, что советская и американская модели апокалипсиса формировались как два автономных, но взаимодействующих культурных механизма, в которых визуальные и нарративные формы отражали различия в понимании человеческой природы, политической ответственности и характера исторической угрозы: советская модель репрезентировала апокалипсис как пространство нравственного кризиса и коллективного выбора, в котором сохранение человеческого достоинства становилось основным условием возможности будущего; американская модель фокусировалась на техногенной природе катастрофы и индивидуальной уязвимости субъекта, испытывающего пределы собственной автономии в условиях тотальной деструкции.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что кинематограф выступал важнейшим медиатором культурных смыслов холодной войны, фиксируя не только политические и идеологические установки эпохи, но и глубинные антропологические структуры, определявшие способы осмысления будущего и пределы человеческого действия. Исходя из этого, научные результаты исследования заключаются в выявлении структурных различий и сопоставимых элементов двух культурных моделей апокалипсиса, что способствует более глубокому пониманию механизмов формирования мифологии ядерной войны как значимого элемента культурной памяти позднего модерна.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ / REFERENCES

1. Калинин А.А., Никитин М.А. «Решающий» 1989 год: администрация Дж.Г.У. Буша и завершение холодной войны. *Американистика: актуальные подходы и современные исследования*. 2024;16:197-209. URL: <https://doi.org/10.24412/cl-35952-2024-197-209>
Kalinin A.A., Nikitin M.A. The “Decisive” year 1989: The administration of George W. Bush and the end of the Cold War. *American Studies: Current Approaches and Modern Research*. 2024;16:197-209. (In Russ.). URL: <https://doi.org/10.24412/cl-35952-2024-197-209>
2. Просолова Е.В. Ядерная угроза и образ американского врага в советских плакатах холодной войны. *Телекинет*. 2024;3(28):6-18. URL: <https://doi.org/10.24412/2618-9313-2024-328-6-18>
Prosolova E.V. The nuclear threat and the image of the American enemy in Soviet posters of the Cold War. *Telekinet*. 2024;3(28):6-18. (In Russ.). URL: <https://doi.org/10.24412/2618-9313-2024-328-6-18>
3. Журавлева В.И. Карибский кризис и ядерная угроза в советской и американской карикатуристике: две версии одной истории. *Новый исторический вестник*. 2023;2(76):76-99. URL: https://doi.org/10.54770/20729286_2023_2_76

- Zhuravleva V. I. The Caribbean crisis and the nuclear threat in Soviet and American cartooning: Two versions of one story. *New Historical Bulletin*. 2023;2(76):76-99. (In Russ.). URL: https://doi.org/10.54770/20729286_2023_2_76
4. Спутницкая Н. Ю. Образ врага и метафоры Холодной войны в киносказке СССР и героическом комиксе США 1960-1963 годов. *Новый исторический вестник*. 2023;2:100-119. URL: https://doi.org/10.54770/20729286_2023_2_101
Sputnitskaya N. Y. The image of the enemy and the metaphors of the Cold War in the USSR film story and the heroic comic strip of the USA of 1960-1963. *New Historical Bulletin*. 2023;2:100-119. (In Russ.). URL: https://doi.org/10.54770/20729286_2023_2_101
 5. Рябов О. В. Символ детства и конструирование образа врага номер один в советском и американском кинематографе холодной войны. *Комплексные исследования детства*. 2021;3(1):69-81. URL: <https://doi.org/10.33910/2687-0223-2021-3-1-69-81>
Ryabov O. V. The symbol of childhood and the construction of the image of enemy number one in Soviet and American cinema of the Cold War. *Comprehensive studies of childhood*. 2021;3(1):69-81. (In Russ.). URL: <https://doi.org/10.33910/2687-0223-2021-3-1-69-81>
 6. Клоос Э. В. Образ Советского Союза в американском кинематографе первого этапа холодной войны 1946–1953 гг. *Артикульт*. 2021;2(42):69-75. URL: <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-2-69-75>
Kloos E. V. The image of the Soviet Union in American cinema of the first stage of the Cold War 1946–1953. *Art&Cult*. 2021;2(42):69-75. (In Russ.). URL: <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-2-69-75>
 7. Юдин К. А. Образ врага и атмосфера «холодного противостояния» в зарубежном кинематографе 1960-х — 1970-х гг. *Диалог со временем*. 2019;67:178-194. URL: <https://doi.org/10.21267/AQUILO.2019.67.30841>
Yudin K. A. The image of the enemy and the atmosphere of “cold confrontation” in foreign cinema of the 1960s — 1970s. *Dialogue with Time*. 2019;67:178-194. (In Russ.). URL: <https://doi.org/10.21267/AQUILO.2019.67.30841>
 8. Фёдоров А. В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей: монография. Москва: Межрегиональная общественная организация в поддержку построения информационного общества «Информация для всех»; 2017. 389 с. URL: <https://www.elibrary.ru/ywomqt>
Fedorov A. V. Reflections: The West about Russia / Russia about the West. Movie images of countries and people: monograph. Moscow: Interregional Public organization in support of building an information society “Information for All”; 2017. 389 p. URL: <https://www.elibrary.ru/ywomqt> (In Russ.).
 9. Фёдоров А. В. Образы холодной войны: проекция политики противостояния на экране. *Полис. Политические исследования*. 2010;4:48-64. URL: <https://www.elibrary.ru/mnjsex>
Fedorov A. V. Images of the Cold War: Projection of the policy of confrontation on the screen. *Polis. Political Studies*. 2010;4:48-64. URL: <https://www.elibrary.ru/mnjsex> (In Russ.).
 10. Hogg J. Introduction: Social and Cultural Histories of British Nuclear Mobilization since 1945. *Journal of Contemporary History*. 2019;54(1):3-15. URL: <https://doi.org/10.1080/13619462.2018.1519425>.
 11. Ciglioni L. Beauty and the Nation in Western Culture during the Early Cold War: The Aesthetic Politics of Atomic Culture. *Journal of Contemporary History*. 2021;57(4):1-25. URL: <https://doi.org/10.1177/0022009420974749>.
 12. Grant M., Ziemann B., editors. Understanding the Imaginary War: Culture, Thought and Nuclear Conflict, 1945-90. Manchester: Manchester University Press; 2016. 336 p. URL: <https://manchesteruniversitypress.co.uk/9781526131904/>
 13. The nuclear bomb and American culture: A historiographical essay. *Troy University Journal*. 2020. URL: <https://journals.troy.edu/index.php/test/article/view/421>.
 14. Burgess R. Representations of nuclear anxiety in American Cold War visual culture. PhD Thesis. Sheffield: Sheffield Hallam University; 2017. 342 p. URL: <https://shura.shu.ac.uk/15874/1/Burgess%20nuclear%20nightmares.pdf>
 15. Faux E. Deserted myths and nuclear realities. *Journal of International Political Theory*. 2023. Ahead of print. URL: <https://doi.org/10.1177/17506352231216901>
 16. Bartlett A. Nuclear warfare in the movies. *Anthropoetics*. 2010;16(1). URL: <https://anthropoetics.ucla.edu/ap1001/bartlett/?pdf=298>
 17. Kim M. K. (Un)moving images of the Third World War: Nuclear narrative in Chris Marker’s La Jetee. *Screen*. 2025;66(1):25-47. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/hjad062>

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / ABOUT THE AUTHOR

Людмила Александровна Грицай — доктор педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории и истории педагогики, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль, Российская Федерация

Lyudmila A. Gritsai — Dr. Sci. (Pedagogical), Assoc. Prof., Assoc. Prof. of the Department of Theory and History of Pedagogy, Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky, Yaroslavl, Russian Federation
<https://orcid.org/0000-0002-3156-4074>
usan82@gmail.com

Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflicts of Interest Statement: The author has no conflicts of interest to declare.

Статья поступила 11.12.2025; после рецензирования 27.01.2026; принята к публикации 22.02.2026.

Автор прочитала и одобрила окончательный вариант рукописи.

The article was submitted on 11.12.2025; revised on 27.01.2026 and accepted for publication on 22.02.2026.

The author read and approved the final version of the manuscript.