

РЕАБИЛИТАЦИЯ БУРЖУАЗНОГО КИНЕМАТОГРАФА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» (1986–1991 ГГ.)

REHABILITATION OF BOURGEOIS CINEMA IN «THE ART OF CINEMA» MAGAZINE (1986–1991)

N. Shishkin

Summary. Article deals with publications in the Russian «The Art of Cinema» magazine in the second half of the 80s of the 20th century. It describes the process of releasing the national film criticism from the Soviet ideological approach to the evaluation of the cinematography of capitalist countries. The author identifies the most reactionary, in the opinion of Soviet propaganda, components of «bourgeois cinema». He traces the significant changes in the way of evaluation those components by authors of «The Art of Cinema» magazine. The editorial board claimed that the scenes of violence and sexuality, mystical motifs, can be used as artistic methods or as a reflection of reality, and not only be exploited for the commerce or ideological manipulation purposes. An alternative view of the history and patterns of social development, embodied in the works of cinematography, does not necessarily serve as an indicator of hostility.

Keywords: film criticism, bourgeois cinematography, «The Art of Cinema», «perestroika» press.

Шишкин Николай Эдуардович

*К.филол.н., доцент, ФГАОУ ВО «Тюменский
государственный университет»
nicko72@mail.ru*

Аннотация. В статье на примере публикаций в журнале «Искусство кино» второй половины 80-х годов XX века освещается процесс освобождения отечественной кинокритики от советского идеологического подхода к оценке кинематографа капиталистических стран. Автор выделяет наиболее реакционные, по мнению советской пропаганды, компоненты буржуазного кино и прослеживает кардинальное изменение отношения к ним со стороны ориентированного на «перестройку» издания.

Ключевые слова: кинокритика, буржуазный кинематограф, «Искусство кино», «перестроечная» пресса.

Резко негативное отношение к буржуазному (главным образом — американскому) кинематографу пронизывало советскую кинокритику во время практически всего периода ее существования. Перед критиками стояла задача противостояния чуждому мировоззрению. Как отмечает А. Новикова, «американское кино, выражающее определенные культурные коды, было способом противостояния коммунистической идеологии в так называемых третьих странах, за которые в годы холодной войны разворачивается символическая битва между США и СССР» [12, с. 270]. В информационном пространстве Советского Союза смысл этой борьбы сводился к отправлению абсурдистского ритуала: публичному бичеванию подвергалась кинопродукция, которую не видели ни рядовые зрители, ни рядовые кинематографисты и критики. В 90-е годы ситуация изменилась кардинальным образом. Официальный российский кинопрокат, не говоря уже о пиратском видеорынке, был полностью открыт для запрещенной ранее продукции, пишущие о кино люди имели возможность оценивать ее с эстетических или коммерческих позиций. Доктрины советской кинокритики подробно рассматривал А. В. Федоров [21], однако приходящийся на годы перестройки переходный пери-

од в деятельности отечественной кинокритики, период ломки стереотипов, преодоления цензурных барьеров, поиска новых подходов к освещению мирового кинопроцесса остается недостаточно изученным. Большой интерес в этом отношении вызывает журнал «Искусство кино». Публикации ведущих отечественных кинокритиков того периода дают возможность проследить поступательный процесс реабилитации буржуазного кино, перевод его компонентов из идеологической сферы в эстетическую.

Идеологический критерий оценки кинопродукции являлся основным для советской кинокритики. Классовый подход применялся и к произведениям зарубежного кинематографа. В киноведческих и публицистических трудах зарубежное кино делилось на две разновидности: прогрессивное и реакционное. Это отмечает в недавнем исследовании А. Федоров [21]. Прогрессивное кино представляли фильмы стран социалистического лагеря и развивающихся стран, копирующие идеологически верные образцы советского кино, ленты «гуманистической и реалистической направленности» [22] из капиталистических стран, критикующих буржуазный строй и империализм. Реакционное крыло мирового кинема-

тографа состояло из буржуазной продукции, создаваемой в интересах класса капиталистов, и фильмов, снятых режиссерами-отщепенцами из социалистических стран. «Империю зла» олицетворял Голливуд. В. Шестаков определял стратегию американского кинематографа в негативном ключе: «его сущность, его идейная направленность... неизменно согласуются с целями пропаганды американизма, защиты капиталистических порядков и буржуазного образа жизни» [25].

Буржуазный кинематограф подвергался нападкам публицистов и кинокритиков из СССР за антисоветизм, антигуманизм, эскапизм и декаданс, для укоренения которых в массовом сознании дельцами от кинобизнеса использовались исторические фальсификации, культ насилия, порнография и т.д.

Старейший отечественный академический журнал о кинематографе «Искусство кино» (далее — «ИК»), издававшийся с 1931 года, существовал в рамках того же советского дискурса до середины 80-х годов прошлого века. В дальнейшем — активная позиция на стороне перестроечных сил, кардинальный пересмотр общественной позиции журнала, идеологических и эстетических подходов к киноискусству, в том числе и зарубежному.

В доперестроечном «ИК» зарубежный кинематограф был представлен не слишком широко. Его резервацией был раздел, который так и назывался — «За рубежом», и содержал отчетные материалы с фестивалей и кинематографических форумов, очерки жизни и творчества разрешенных классиков и «прогрессивных» кинематографистов, обзорную рубрику «Синерама», содержащую новости кино из разных уголков планеты. При оценке зарубежных лент главенствовал идеологический критерий.

Например, в полемических заметках В. Ревича [16] разговор об отечественной кинофантастике начинался с краткого обзора американских фантастических лент, написанного словно под копирку: в очередной раз предавались анафеме «Звездные войны» Дж. Лукаса в связи с заимствованием рейгановскими идеологами названия фильма для программы милитаризации космоса; мишенью для ироничного комментария служила мистика. Автор признавал техническое совершенство лент такого рода, но при этом подчеркивал их идейную пустоту и даже опасность: «Какими же примитивными средствами можно увлечь огромные массы людей, и не просто увлечь, а внушить им определенные убеждения! То, что именно кинофантастика оказалась активной идеологической силой, не может быть оставлено без внимания... Мощный канал воздействия на зрителя на западе используется в целях, которые не назовешь ни гуманными, ни прогрессивными. В союзники не погнушались при-

гласить и самого сатану (скажем, в пресловутой ленте «Изгоняющий дьявола»)» [16].

В интервью с членами жюри 24-го Международного кинофестиваля в Карловых Варах из фестивального репертуара на первый план выносились ленты программы «Противоречия современного мира на экране». Основным критерием высокой оценки фильмов становилась их идеологическая заостренность, «направленность против милитаристского безумия», которая служила своего рода индульгенцией для отсутствия профессионализма. Вот как оценивался вьетнамский фильм «Оранжевые колокола»: «И хотя нетрудно увидеть просчеты создателей картины — фрагментарность киноповествования, порой скудость психологической разработки, — недостатки во много искупаются силой внутреннего пафоса ленты, рожденного горькой правдой действительности, искренностью авторского переживания» [7]. В международном кинообзоре «Синерама» подавляющее большинство представленных фильмов носили антивоенный или антибуржуазный характер.

«Авторитет журнала, развернутого во второй половине 80-х годов к общественности», по мнению Т. Москвиной, «был заслуженно высок и общественностью чтился». «Главной линией журнала была поддержка киноявлений, у которых проблематика гармонично соединялась бы с поэтикой, а идейное — с художественным. Идейное понималось как комплекс либеральных идей перестройки, опрокинутый вспять, на всю национальную историю» [15]. Примат отечественной кинематографии оставался неоспоримым, но огромный пласт мирового кинематографа, освободившийся из-под цензурного гнета, не мог оставаться без внимания.

Журнал «ИК» второй половины 80-х — начала 90-х интересен тем, что процесс реабилитации буржуазного кинематографа проходил на его страницах постепенно, в отличие от прочей советской, а позже — российской кинопрессы. Так, «Советский экран», вплоть до смены названия на «Экран» в 1991 году, подавляющее большинство материалов отводил под кино СССР. Семейство журналов частного издательского дома «Видео-Асс» («Видео-Асс», «Видео-Асс Экспресс», «Видео-Асс Premiere» и др.) увидело свет в 1990 году. Эта печатная продукция не имела «советского наследия», изначально была ориентирована на видеорепертуар, состоящий из западных фильмов, и технические средства их просмотра. Черно-белый журнал «Сеанс», позиционирующий себя как наследник «традиций «русской «формальной школы» и знаменитого французского издания «Cahiers du Cinéma», журнал «критиков и режиссеров первого свободного поколения» [9], так же был порожден на «Ленфильме» на рубеже 80–90-х годов как продукт «нового мышления».

«Десоветизация» оценок разнообразных кинематографических явлений завершилась в начале 90-х, когда «Искусство кино», по мнению Д. Быкова, «перестало быть собственно синефильским изданием и сделалось философским и социологическим обозрением нашей эпохи» и проповедовало «постмодернистский подход к массовой культуре как к потенциальному объекту серьезного и вдумчивого анализа» [2]. За этот период оправдательный вердикт буржуазному кинематографу был вынесен по всем позициям обвинения, выдвигаемым на протяжении советской эпохи.

В первую очередь был реабилитирован развлекательный кинематограф. Например, в беседе В. Дмитриева и К. Разлогова «Обновление... которого нет» [23] кризис западного кино объяснялся не общим загниванием капитализма: отсутствие ярких художественных трендов и новых направлений виделось в трансформации механизмов потребления кинопродукции, изменении возрастного состава аудитории. Основная тенденция — ориентированность Голливуда на зрелищность — трактовалась не только с точки зрения безыдейности и эскапизма. Собеседники отмечали гуманистический пафос лент в духе «Инопланетянина» С. Спилберга, фиксировали постмодернистский тренд в развлекательном семейном кино, состоящем из двух планов: внешнего, сюжетного, понятного для детско-подростковой аудитории; и скрытого, отсылающего к классическим лентам, и далее — к архетипическим образам, для киноманов: «Лучшее в том кинематографе... объясняется подсоединением к выдыхающемуся современному искусству Запада могучих древних истоков, которые даруют ему, во-первых, продление жизни, и, во-вторых, силу эмоционального воздействия» [23].

Еще одно свидетельство признания развлекательного кино — появление полновесных рецензий на относительно свежие американские блокбастеры из отечественного проката; и подробных разборов классических развлекательных лент, входящих в сокровищницу мирового кинематографа. Их анализ велся не с охранительно-запретительных позиций, а киноведческих. В рецензии «Жив ли Кинг Конг» [24] демонстрировался рациональный подход к оценке двухсерийного киноаттракциона: с бэкграундом в виде истории о появлении на свет классического фильма 1933 года, анализом социального фона и подробным разбором технической стороны съёмок. Гигантская обезьяна уже не «ужасный монстр», а животное, которое вызывает симпатию и жалость; сюжет — любопытный микс из многочисленных мифов и сказок.

В рубрике «Иллюзион» раздела «История, теория» Н. Цыркун, анализируя цепочку литературных источников родословной классического американского ве-

стерна «Дилижанс», добиралась до евангельской притчи [23]; а М. Ямпольский давал ряд разнообразных трактовок шпионского детектива А. Хичкока «Леди исчезает»: в русле психоанализа, конспирологии и, собственно, «хичкоковедения» [26].

Серьезная уступка коммерческому кино — портреты голливудских звезд, имеющих мало общего с подлинным киноискусством. Знакомый в то время отечественному зрителю исключительно благодаря пиратскому видеорынку А. Шварценеггер был удостоен двух «персональных» публикаций на страницах «ИК». Сначала краткий очерк его творческого пути был опубликован в подборке материалов о событиях и персонах мирового кино «Синерама». Второй публикацией стала переведенная с английского статья Т. Карпентер, биография актера, написанная в поддержку его нового фильма.

В качестве резюме приведем мысль киноведа С. Лаврентьева, рожденную кинокомедией В. Аллена «Пурпурная роза Каира»: «Фильм Аллена можно рассматривать как еще одну вариацию на тему различия между искусством и действительностью. Но можно и как выражение признательности кинематографу, который даже в «низких», площадных своих ипостасях... помогает человеку преодолевать тяготы жизни» [14].

Признавая кинематографическое право на существование супергероев, мифических существ и инопланетян, авторы «ИК» нарушали далеко не самое строгое табу советской идеологии. В ее представлении буржуазный кинематограф насаждал антигуманные принципы, ведущие к растлению и запугиванию массовой аудитории. Его оружием становились культ насилия, мракобесие, порнография, пропаганда антисоветизма и, как крайняя форма деградации, — фашизма. Вторая половина восьмидесятых подвергла ревизии и эти идеологические догмы.

«Пожалуй, у Серджи Леоне была самая одиозная репутация в советской кинокритике. Человек, заливший благодостный мир вестерна потоками крови, циничный ремесленник, таким он предстал со страниц книг и статей» [20], начинал посмертный портрет итальянского режиссера М. Трофименков. Однако далее он помещал его имя в один ряд с именами Вендерса и Фассбиндера, Годара и Трюффо, характеризуя Леоне как авангардиста и реалиста, видя новаторство в демифологизации вестерна, его приближении к жестоким, «грязным» реалиям. По мнению критика, насилие вестернов Леоне не самоцель, а художественный прием: «эта жестокость выражалась в таких чрезмерных, барочных формах, ... что воспринималась то пародийно, то оперно» [20]. Используя этот прием, антифашист Леоне старался продемонстрировать свое отвращение к тотальному насилию и милитаризму.

Еще одна позитивная функция кинематографического насилия рассматривалась в статье профессора Калифорнийского университета В. Собчак «Пляска смерти» [18] и комментариях Н. Цыркун, осуществлявшей перевод на русский язык. Тяга зрителя к сценам экранного насилия и смерти объяснялась тем, что их художественная стилизация придает значимость даже самым нелепым, «случайным» кончинам; а переводчик в качестве резюме использовала параллель между смертью на целлулоиде и мифом о Медузе Горгоне, победить которую Персею удалось, глядя на ее отражение в щите.

Помимо сцен насилия, многие порицаемые советской кинокритикой фильмы ужасов содержали религиозные мотивы. Замешанная на христианских верованиях мистика в буржуазном кинематографе всегда была одной из основных мишеней советской кинокритики, хотя «антинаучные» картины не получали таких гневных отповедей, как «антисоветские». Отношение к «сверхъестественному» в кино тоже было пересмотрено. В 1989 году в рубрике журнала «Избранная проза» впервые в Советском Союзе был опубликован роман А. Левина «Ребёнок Розмари». В предисловии к роману кинокритик К. Разлогов рассуждал о различных контекстах, в который вписывается книга Левина и снятый на ее основе фильм. Это и отношения литературных первоисточников с киноадаптациями, и традиции классического «саспенса», продолжаемые режиссером Р. Поланским, и трагическая история гибели его жены, актрисы Ш. Тэйт от рук членов секты Ч. Мэнсона, и «демоническая волна», захлестнувшая западные экраны в 70-годы XX века. Мистика здесь рассматривалась исключительно как художественный приём, прорыв в «сверхреальность», иное измерение; приём, позволяющий играть со зрителем, «мистифицировать» его и оставлять за ним право самостоятельно делать выводы о подлинной природе происходящего на экране [8].

Поводом для редакции сформулировать свое отношение к присутствию в западных фильмах сцен сексуального характера послужила программа «Секс в американском кино», показанная в рамках XVI Московского международного кинофестиваля 1989 года. А. Дорошевич, описывая поздравления с победой перестройки и гласности, которые адресовал советскому зрителю приехавший на фестиваль одиозный американский постановщик эротических фильмов Р. Майер, посетовал: «А я подумал в это время, что если гласность сведется только к такого рода проявлениям, то это, пожалуй, немногим лучше того самого нарицательного «китайского кино», которым нас когда-то кормили!» Редакционная сноска к этому утверждению парировала: «Относительно опасений критика, что гласность может свестись «только к такого рода проявлениям», хотелось бы сказать: опасения эти, как нам представляется, вряд ли ос-

новательны, и доказательств тому немало» [4]. А далее М. Дроздова в «Заметках на полях ретроспективы «Секс в американском кино» под двусмысленным названием «Бутерброды» [5] знакомила читателей с представленным в программе контентом. Пожалуй, о необычности тематики для советского академического журнала говорит лишь легкая ирония, за которой автор невольно пыталась укрыться. Однако подборка фильмов ретроспективы, от авангарда 60-х до современных драм «на почве страсти», позволила «ИК» остаться в родной стихии; даже трэшевые по своей природе опусы Р. Майера в глазах мировой кинообщественности со временем превратились в монументы эпохи сексуальной революции и неотъемлемую часть «b-movie studies».

«Антисоветские» фильмы Е. Карцева делила на две группы. Первая – ленты, создававшие «образ врага», воплощающие «красную угрозу» в гипотетических сюжетах боевиков («Красный рассвет», «Вторжения в США» и др). Вторая — фильмы о Советском Союзе, в которых, по утверждению критика, содержалась горькая правда: «Это касается прежде все го трагической темы массовых репрессий и насильственного подавления инакомыслия — темы для нас долгие годы запретной. Замалчивая ее, наша пропаганда тем более раздражалась по поводу каждого напоминания о ней со стороны» [10]. Кассовые боевики, за редкими исключениями вроде «бондианы», не являлись «форматными» для «ИК». Зато кинематографический пласт с западными трактовками исторических событий, связанных с Россией и Советским Союзом, представлял огромный интерес. Е. Карцева неоднократно обращалась к истории революции 1917 года сквозь призму западного кино. Отправной точкой ей служили фильмы, связанные с этим периодом российской истории, его деятелями. Например, экранизация романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» [10] или ленты, посвященные жизни Л. Троцкого [11]. В публикации об экранизации Пастернака автор полностью отказалась от идеологических парадигм, предприняла его «с точки зрения русского глаза», обращая внимание на многочисленные неточности в деталях и неудачный, с ее точки зрения, подбор актеров.

О. Рейзен изучал генезис и типологию американских фильмов, в которых фигурируют агенты КГБ: от начала «холодной войны» до разрядки 80-х и, наконец, перестройки и гласности; путь, который образ сотрудника комитета госбезопасности проделал от шаблонного мифологического злодея, «знака-символа» до «умного» противника с «человеческим лицом» и далее «союзника» в борьбе с мировым злом. Был оправдан даже Джеймс Бонд, в советской табели о рангах числившийся главным идеологическим «пугалом». В новом видении он стал выразителем «наивного» антисоветизма, вульгарно-простодушный об работки подоспевшего ко времени

полити ческого фольклора, размноженного средства ми массовой информации» [17].

Одной из самых больных тем для «ИК» перестроечной эпохи оставалась тема тоталитаризма. Авторы журнала неоднократно поднимали ее в различных публикациях: от «круглых столов» до рецензий. Примечательно, что в них постоянно звучал мотив родства различных его проявлений, в частности, сталинизма и фашизма; страх перед возрождением последнего в условиях меняющейся России. «Фильм о симптомах фашизма, поначалу вполне невинных: о том, как микроб этой чумы вторгается в душу обывателя и начинает ее исподволь разъедать, для нас ныне становится уже не абстрактным, а вполне реаль ным предостережением» [13],— не скрывал опасений В. Кичин.

Разбор творчества западногерманского режиссера В.Р. Фасбиндера у А. Тимофеевского выливался в размышления о сущности авторитарного искусства, по мнению автора, ошибочно относимого к классицизму, а по сути своей полностью лишеного конфликта. «Конфликта в автoри тарном искусстве не было. Была изначальная обреченность одного во имя дру гого, отца, возлюбленной, мужа во имя «Родины», во имя «будущего», которым все должно быть принесено в жертву» [19]. В этих умозаключениях легко усмотреть аналогии между тоталитарным искусством третьего рейха и порождением советской идеологии — соцреализмом. В момент появления установки на «новое мышление» творчество Фасбиндера служило намеком на сравнение, которое ещё совсем недавно могло казаться как минимум кощунственным.

Публикуя в 1991 году в «феминистском» номере перевод статьи С. Зонтаг «Магический фашизм» [6] (оригинал увидел свет в далеком в 1974 г.), «ИК» вывело «коричневую чуму» за пределы политики. Было сделано то, против чего на протяжении многих лет бескомпромиссно выступала советская кинокритика: представлен альтернативный взгляд на фашизм как поп-культуру, подпитывающую эстетику садо-мазохизма. Так же был явлен народу новый взгляд на личность апологета фашистской пропаганды Л. Рифеншталь. В статье прослеживалось отношение к ней западного сообщества — от послевоенных подозрений в сотрудничестве с нацизмом до полной реабилитации, по мысли автора, за отсутствием состава преступления: «главная причина перемены отношения к Рифеншталь заключается в обновленном, расширившемся нашем понимании прекрасного» [6].

Вообще, этот номер журнала производит впечатление окончательного перелома в редакционном мышлении, поскольку опубликованные в нем эссе, по большей части переводные, окончательно срывали покровы со стройжайше табуированных ранее тем; представляли нацизм, порнографию, гомосексуализм как элементы (массовой) культуры и, соответственно, объекты культурологического исследования. Уже в следующем выпуске журнала зав. отделом культуры Л. Карахан в предисловии к статье Ю. Арабoва «Виват, новые времена!» провозгласил конец периода «идеологической дихотомии» («когда в культуре все отчетливо делилось на официальное и подпольное, проходимое и непроходимое, конформистское — диссидентское») и наступление «нового постперестроечного периода» («пространство некоего еще неведомого кредо, восстанав ливающего духовное равновесие»)[1].

В течение второй половины 80-х годов минувшего века мировоззрение журнала «Искусство кино» поменялось кардинальным образом. Занимая место в ряду «перестроечной» прессы, в идеологическом плане издание открыто демонстрировало идеалы «нового мышления», выступало против реванша тоталитарных сил, в искусствоведческом — активно вторгалось на территории, ранее табуированные советской цензурой. Ярче всего это проявлялось в отношении редакции к так называемому «буржуазному» кинематографу, от которого советский зритель был отгорожен «железным занавесом». В данной статье нами прослежена трансформация отношения авторов журнала к тем ключевым элементам «реакционного» западного кино, которые, по мнению советской пропаганды, составляли его подрывную силу. Редакция утверждала мысль о том, что демонстрируемые на экране сцены насилия и сексуального характера, мистические мотивы, могут использоваться в качестве художественных приемов или прямого отражения действительности, а не только эксплуатироваться в целях коммерции или идеологической манипуляции. А альтернативный взгляд на историю и закономерности общественного развития, заключенный в произведениях киноискусства, не обязательно служит индикатором враждебности. Изменение восприятия буржуазного кинематографа открывало новый взгляд на целый ряд явлений, связанных с принципами производства, закупки, оценивания и потребления кинопродукции. В этом нам видится перспектива дальнейшего исследования темы зарубежного кинематографа на страницах журнала «Искусство кино» периода перестройки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю. Виват, новые времена! // Искусство кино. 1991. № 7. С. 9.
2. Быков Д. 90-е. Сады скорпиона // Искусство кино. 2001. № 1. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article11>. дата обращения 30.08.2017.
3. Дмитриев В., Разлогов К. «Обновление... которого нет» // Искусство кино. 1987. № 8. С. 116–125

4. Дорошевич А. Пристрастия молодости // Искусство кино. 1989. № 12. С. 32.
5. Дроздова М. Бутерброды // Искусство кино. 1989. № 12. С. 60–65.
6. Зонтаг С. Магический фашизм // Искусство кино. 1991. № 6. С. 50–56.
7. Игнатьева Н. Судьба человека. Судьбы человечества // Искусство кино. 1985. № 1. С. 130.
8. Искусство кино. 1989. № 11. С. 158–159.
9. История. Электронный ресурс Режим доступа: <http://seance.ru/history>
10. Карцева Е. «Доктор Живаго»: роман и фильм // Искусство кино. 1990. № 2. С. 120.
11. Карцева Е. Лаоокон или Троянский конь? // Искусство кино. 1990. № 3. С. 133–140.
12. Кирия И., Новикова А. История и теория медиа. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017.
13. Кичин В. Весь этот Фосс // Искусство кино. 1990. № 3. С. 141.
14. Лаврентьев С. Ну что ж, поговорим о кризисе // Искусство кино. 1989. № 7 С. 122.
15. Москвина Т. 80-е. Надо бы располовинить // Искусство кино. 2001. № 1. Режим доступа: <https://www.kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article8>.
16. Ревич В. Фантастика: жанр или способ думать? // Искусство кино. 1985. № 1. С. 61–72.
17. Рейзен О. Мы как шпионы. Образ агента КГБ в зарубежном кино // Искусство кино. 1990. № 11. С. 127.
18. Собчак В. «Пляска смерти» // Искусство кино. 1991. № 3. С. 31–35.
19. Тимофеевский А. Тоска по Веронике Фосс // Искусство кино. 1988. № 6. С. 137.
20. Трофименков М. Серджо Леоне: неожиданный эпилог // Искусство кино. 1989. № 10. С. 135.
21. Федоров А. Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966–1989) // Медиаобразование. 2016. № 3. С. 75–130;
22. Федоров А. Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики. М.: МОО «Информация для всех», 2016.
23. Цыркун Н. «Дилижанс», США (1939) // Искусство кино. 1989. № 7. С. 103–105.
24. Шатерникова М. Жив ли Кинг Конг? // Искусство кино. 1989. № 5. С. 134–137.
25. Шестаков В. Новый Голливуд: тактика и стратегия // Мифы и реальность. Западный кинематограф сегодня. М.: Искусство, 1978. С. 91.
26. Ямпольский С. «Леди исчезает», Великобритания (1938) // Искусство кино. 1988. № 11. С. 110–111.

© Шишкин Николай Эдуардович (nicko72@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

