

ЖУРНАЛ «ИСКУССТВО КИНО» (1986–1991 ГГ.): РЕИДЕОЛОГИЗАЦИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЗАРУБЕЖНОГО КИНЕМАТОГРАФА

«THE ART OF CINEMA» MAGAZINE (1986–1991): REIDEOLOGIZATION THROUGH THE PRISM OF FOREIGN CINEMATOGRAPHY

N. Shishkin

Summary. During the years of «perestroika», «The Art of Cinema» magazine was in a liberal position. Its authors abandoned the Soviet ideological approach to the evaluation of works of cinematography, including foreign ones. The new approach led to a change in the attitude toward the ideological content of films, artistic methods and techniques of their creators, methods of production and distribution.

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

Шишкин Николай Эдуардович

*К. филол. н., доцент, ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»
nicks72@mail.ru*

Аннотация. В годы перестройки киноведческий журнал «Искусство кино» занимал либеральную позицию. Его авторы отказались от советского идеологического подхода к оценке произведений киноискусства, в том числе и зарубежных. Новый подход повлек за собой изменение отношения к идейному содержанию кинопродукции, художественным методам и приемам ее создателей, способам производства, закупки, проката.

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

Общественно-политические процессы второй половины 80-х годов прошлого века коренным образом меняли принципы оценки художественных фильмов, сложившиеся в отечественных киноведении и кинокритике. До этого идеологический подход, используемый как академической, так и популярной советской кинокритикой, четко делил зарубежное кино на группы в зависимости от идейной близости или, наоборот, враждебности жанров, фильмов, режиссеров, актеров. Е. Стишова отмечала: «Десятилетиями культивировалась одна модель: аго низирующий кинематограф глубоко прогнив шего Запада на фоне прогрессивного кино искусства» [23, с. 116].

Дружественный, «прогрессивный», идеологически выдержанный лагерь представлял кинематограф социалистических и развивающихся государств, а так же кинопродукция капиталистических стран, отражающая социальный кризис и классовые противоречия буржуазного общества. Эти фильмы закупались для советского кинопроката, широко обсуждались в прессе, получая положительные отклики не столько в силу художественной, сколько идеологической ценности.

С «реакционным» лагерем советскому человеку приходилось знакомиться со слов киноведов, кинокритиков, публицистов и фельетонистов. Возможности самостоятельно составить мнение о продукции такого рода у него не было, поскольку идеологически чуждый фильм в широкий прокат попасть не мог. «По отношению к коммерческому кинематографу у нас существовала строгая

система запретов, регламентирующая использование тех или иных приемов развлекательного кино», — характеризовал ситуацию С. Лаврентьев [14, с. 132].

В последнюю пятилетку советской власти развлекательное, коммерчески ориентированное западное кино сумело найти путь на советские большие и малые экраны. Медленно начинала меняться кинопрокатная политика, активно развивался подпольный видеобизнес, послуживший в дальнейшем мощным толчком для «видеобума», популяризации публичного проката художественных фильмов на видеокассетах, а в дальнейшем — развития сферы «домашнего видео».

В этот период публикации киноведческого журнала «Искусство кино» (далее «ИК»), который занимал либеральную, «перестроечную» позицию, отличались высоким градусом политизации. Они были направлены преимущественно на внутренние проблемы страны. Однако находилось место для освещения мирового кинопроцесса, его истории и современности. Перед авторами издания стояли задачи реидеологизации — через изменение подходов к оценке зарубежного кинематографа, его произведений и принципов производства; и просвещения — ознакомления советского зрителя с незнакомой ранее кинопродукцией. Ранее на страницах журнала «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание» мы рассмотрели, как в «ИК» был полностью реабилитирован так называемый «буржуазный» кинематограф: «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» [26, с. 22].

Изменение восприятия буржуазного кинематографа открывало новый взгляд на целый ряд явлений, связанных с принципами оценивания и потребления кинопродукции, её закупки и производства. В этом нам видится необходимость продолжить тему исследования зарубежного кинематографа на страницах журнала «ИК» периода перестройки.

Кинематографическая карта мира перестала быть двухцветной. Исчезло предвзятое отношение к кинопродукции в зависимости от политической системы породившей ее страны. В 1988 году в разделе «За рубежом» открылась рубрика «Резюме» с обзорами текущего импортного репертуара отечественных кинотеатров. Уже в первом выпуске Г. Масловского (предполагалось, что вести рубрику будут разные авторы журнала) был представлен полностью оторванный от прежних идеологических догм текст. Фильмы из стран социалистического лагеря, по-прежнему широко представленные в репертуаре кинотеатров¹, получили негативные отзывы: «Я не без смущения обнаружил, что не могу найти добрых слов по поводу фильмов, представляющих социалистические кинематографии. Но таковы странности январского проката» [19, с. 147]. В отношении продукции капстран предпринимался сугубо киноведческий анализ: автор воздерживался от попыток судить с «классовых» позиций фильмы Ф.Ф. Коппопы, Р.В. Фассбиндера, В. Вендерса.

«ИК» начал регулярно обращаться к творчеству режиссеров-диссидентов и невозвращенцев из стран-союзниц, чье творчество было в Советском Союзе под запретом. Так, С. Лаврентьев в ретроспективном обозрении «Тугие узлы» представлял читателю фильмы социалистического лагеря, которые не демонстрировались в отечественном кинопрокате, подвергались официальной критике, порой оказывались на полке и у себя на родине. Это так называемые «антикультурные» ленты — посвя-

¹ По данным журнала «Советский экран» в 1988 году в прокат вышло 67 художественных фильмов производства социалистических стран. Для сравнения: 156 лент СССР и 60 — прочих стран. («Кинофильмы, вышедшие на экраны в 1988 году» // «Советский экран», 1988. № 24. сс. 19–20.)

щённые осмыслению феномена культа личности Сталина и природы тоталитаризма [16].

«ИК» публиковал интервью с покинувшими социалистический лагерь Д. Макавеевым [25] и М. Форманом [3]. На вопрос М. Брашинского «Как вы считаете, почему ваши филь мы не показывали здесь раньше?», М. Форман отвечал: «Просто была другая политическая ситуация, которая не учитывала такую вещь, как терпимость» [3, с. 111]. Визит в Москву с ретроспективой собственных фильмов польского режиссера А. Вайды («о котором у нас много и зло писали, но не показывали даже кинематографистам» [22, с. 154]) стал поводом для публикации очерка его творчества, по мнению автора, послужившего своего рода извинением за «портрет-карикатуру», опубликованную в «ИК» в 1981 году. Впрочем, подобная «реабилитация» не имела ничего общего с кампанией по вознесению на пьедестал новых пророков. Уже в следующем номере журнала Вайда получил негативный отзыв на экранизацию «Бесов» Достоевского: «Едва ли можно себе представить более не подходящий поэтике Достоевского художественный ключ, чем буквализм, а Вайда как экранизатор воспользовался именно этим инструмен том. В результате — учебное видеопособие для урока литературы... [8, с. 118].

«...В нашем киноведении установилась, наконец, система оценок, в которой высшее мерило — искусство..., уходит, наконец, в прошлое то время, когда мы с усердием крыловской Моськи разоблачали титанов мирового кинематографа, писали о «заблуждениях» да «противоречиях». Что теперь, пусть с запозданием, мы отдаем должное классике» — констатировал С. Лаврентьев [15, с. 140].

На страницах издания велась критика советских принципов производства, закупки и распространения кинопродукции, которая, по мнению авторов, сохранялась и на текущий период.

А. Плахов характеризовал закупочно-прокатную политику советского периода, которая определялась не эстетическими, не коммерческими, а в первую очередь идеологическими критериями, как «разгул абсурда» [21, с. 116]. В качестве обратной стороны кинематографической «медали эпохи застоя» он видел позицию критики, «отгородившей нашу культурную жизнь от «чуждых влияний» и под видом идейной борьбы культивирующей ортодоксальную нетерпимость» [21, с. 117].

Период изоляции советского кинематографа и зрителя заканчивался, но киноведы продолжали высказывать обеспокоенность: «Сейчас, когда стало можно, мы

все еще продолжаем знакомить нашего зрителя не с самыми лучшими произведениями запретных ранее художников» [13, с. 120].

Однако стоит отметить, что перестроечное время для отечественного кинопроката стало эпохой «отложенных премьер», когда на экраны выходили фильмы десяти-, двадцати- (и более) летней давности, среди которых оказывались общепризнанные мировые шедевры, заслуживающие серьезного разбора, диалога со зрителем: теперь он мог познакомиться с ними самостоятельно, а не в кратком изложении на страницах киножурналов и брошюр о «чуждом» кино. Как академическое издание, «ИК» уделяло пристальное внимание таким лентам: «Полет над гнездом кукушки», «Рэгтайм», «Амадей» М. Формана [3]; «Атлантик-сити» и «До свидания, дети» Л. Маля [20]; «Зелёный луч», «Четыре приключения Ренет и Миранбель», «Друг моей подружки» Э. Ромера [2] и др.

Тем не менее, было невозможно заполнить огромные культурные лакуны за несколько перестроечных лет. С. Лаврентьев писал: «И если представить, что мировой кризис кино вдруг полностью сведет на нет выпуск новых лент, мы можем еще долго не волноваться. Пробелы в нашем кинообразовании столь велики, что их не восполнить и за столетие» [13, с. 124]. Поэтому в текстах авторов «ИК» менялся и облик советского зрителя. Воспитанный на идеологически выверенных и официально одобренных лентах, он порождал палитру чувств от сожаления («Советский кинозритель — самый обделенный в мире, это уже ясно. Целые области мирового кинематографа так и остались ему не известными. Эпохи и созвездия» [10, с. 141]), до неизбежного скепсиса в отношении его (не)просвещенности в сфере мирового кино («Сравнения с корифеем Земекис не выдерживает, но многие ли наши зрители способны на это сравнение? ...И надо ли винить зрителя (особенно юного) в том, что он, не исключено, чересчур серьезно отнесется ко всей этой очаровательной кутерьме? Восприятие кино пародий предполагает детальное знакомство с предметом пародирования» [14, с. 135]), доходящей порой до агрессивного неприятия некоторых шедевров («Хочется надеяться, что планомерный выпуск киношедевров приведет к тому, что поклонники примитивных экранных зрелищ постесняются публично освистывать гениев кинематографического искусства» [15, с. 140]).

Коммерциализация кино меняла отношение к процессу производства фильмов. После посещения США в составе делегации Госкино СССР Е. Карцева не только описывала технические новшества американского кинопроизводства и коммерческие хитрости проката, но и призывала отечественных кинематографистов

брать пример с заокеанских творцов развлекательно кино вроде Дж. Лукаса и С. Спилберга, а представителей государственных киноорганизаций укреплять контакты с Америкой [9]. О важной роли советского кино в мировом кинопроцессе речь уже не шла, напротив, автор отмечала: «Еще совсем недавно наша пресса любила давать подборки заметок о триумфальном шествии советских фильмов по всему миру. Среди многих исчезнувших сегодня иллюзий постепенно разрушается и эта» [9, с. 122]. Идея грядущей заокеанской конкуренции советского кино с американским признавалась нежизнеспособной: «Нет уверенности, что наши ленты окажутся конкурентоспособными в американских условиях, да и нет у нас тех огромных валютных средств, которые потребуются на рекламу» [9, с. 123].

«ИК» активно освещало интенсификацию двухсторонних контактов отечественных и западных кинематографистов. Актёр Д. Вивер, прибывший в СССР в составе делегации американских деятелей кино, так характеризовал сложившуюся ситуацию: «До сих пор наше общение средствами кино строилось на лжи. Мне кажется, что и американцы русских, и русские американцев изображают в фильмах одномерно. Важно превратить эти схемы в живых людей, которых можно любить, которым можно сопереживать» [1, с. 135]. Помимо призывов к дружбе, со страниц журнала настойчиво звучали призывы к коммерциализации кинематографа. Ее отсутствие в советском кино характеризовалось скорее как недостаток: «Оторванность нашего зрителя от мирового кино процесса — это не только оторванность от шедевров. Это еще и оторванность от первоклассной коммерции» [14, с. 132]. Хотя заокеанские гости порой высказывали противоположную точку зрения, как, к примеру, продюсер Д. Паттнем: «Кино в Советском Союзе — это прежде всего искусство, и все мы, здесь присутствующие, это понимаем, восхищаемся этим, завидуя вам. Кино на Западе — это бизнес» [17, с. 127–128]. «ИК» публиковало целые подборки материалов о том, как делаются деньги, предоставляя слово западным журналистам и кинематографистам, и уже никто не вспоминал осуждение «мира чистогана». Коммерциализация кино становилась отечественной реальностью. «Этот рассказ более чем злободневен именно сегодня, когда страна буквально охвачена продюсероманией. Надеемся, что отечественные коммерсанты от шоу бизнеса найдут для себя в публикуемых ниже заметках немало поучительного. И не только они...» [5, с. 142] — сообщается, например, в редакционной преамбуле к подборке публикаций на тему продюсерской деятельности.

Переориентация государства на капиталистический лад, зарождающееся подражание Западу влекли за со-

бой смену нравственных приоритетов. В западной кинопродукции уже не различался призрак антисоветской угрозы. «ИК» устами Н. Климонтовича иронизировало: «В том, что соблазнительность западных кар тин есть дьявольские происки и прельщение советских трудящихся масс, всегда были уверены в СССР. Следуя этой логике, нужно было признать, что Голливуд, скажем, не чется прежде всего не о рынке сбыта, а имен но преследует цель охмурения социалистического зрителя» [11, с. 115]. Подвергалась сомнению эффективность советских идеологических фильтров, базировавшихся на принципах благонадежности: «60-е годы на советском экране появилось относительно много фильмов американского производства — «прогрессивных» режиссеров. Но да же в картине, где автор-американец толковал о расовых проблемах в США, советский зритель смаковал прежде всего фон. Каково было ему видеть собственными глазами, что несправедливо обиженные негры разъезжают в шикарных по советским понятиям автомобилях и носят джинсы — долгие годы фетиш каждого советского тинейджера» [11, с. 119]. В рецензии С. Кудрявцева на производственную драму из жизни финансовых воротил «Уолл-стрит» звучат не только комплименты профессионализму американского кино, но и образу жизни, которое оно отражает: «Оглядка на непреременный успех, целеустремленность в карьере, умение превратить в бизнес даже искусство — все, что можно назвать «американским канизмом», — если не восхищает, то уж точно заставляет удивляться» [12, с. 80].

Порой авторы сознательно делали акцент на новых трактовках американского коммерческого кино, подчеркнуто разделяя «раньше» и «сейчас», проводя параллели между общественными реалиями недавних идеологических противников в «холодной войне»: «Еще недавно картина о молодецких подвигах следователей ФБР могла быть истолкована как образец пропагандистской продукции, как талантливо упакованная идеологема, прославляющая американскую демократию. Но перестройка с ее драматическими национальными проблемами, похоже, перенастроила наш глаз. Настолько, что фильм Алана Паркера временами воспринимается как универсальный текст, в котором прочитываются и наши собственные ситуации. Шабаш кукуклукклановцев — да это же митинг «Памяти»! А вот персонаж — ну до чего похож на разъяренного русофила на процессе Шеховцова против Адамовича! Да и морально-этическая коллизия «Миссисипи в огне» сегодня, быть может, актуальней для нас, чем для самих американцев» [23, с. 124].

Более того, диаметрально изменилась культивируемая десятилетиями максима «отечественное кино — позитив»/«западное кино — негатив». Современный зарубежный блокбастер являл собой техническое совершенство, за эстетическим удовольствием можно

было погружаться в сокровищницу классики мирового кино прошлых лет. Современное же отечественное перестроечное кино подбрасывало по большей мере образцы «чернухи», истерически выплескивая накопившуюся за десятилетия боль и ярость. Это слово приобрело почти терминологическое значение, даже в «чернухе» авторы журнала выискивали (или вынуждены были выискивать) присутствие «искусства». А Шпагин писал: «Это — порождение миазмов, веющих в воздухе, это субстрат задавленных ранее ощущений и желаний, перемешанных с нынешней растерянностью. «Чернуха» настроена крайне серьезно, она склонна страшно драматизировать обстановку, нагнетать ужас — в результате перед нами чистой воды экспрессионистический авторский кинематограф» [27, с. 26]. Поэтому при сопоставлении американского кино с российской «чернухой» и породившей ее действительностью, первое начинало представлять образцом нравственности и надежды для обитателей разваливающейся империи. В заметках после Западнберлинского кинофестиваля К. Щербаков проводил четкие параллели между кинематографами двух держав и отдавал первенство нашим недавним идеологическим противникам в сфере «добраго, разумного, вечного». «Героини «Стальных магнолий», несмотря на развращающее окружение изобильного буржуазного быта, не следуют заповеди-страшилке «человек человеку волк; они сначала самоотверженно сражаются за жизнь своей подруги, а потом, после ее смерти, за счастье ее ребёнка. А оscarоносная роль инвалида, исполненная британским актёром Д. Дэй-Льюисом в американской драме «Моя левая нога» оказывается современным вариантом образа Павки Корчагина. И тут уж никуда не уйти от вывода: западный экран успешно возрождает сегодня мотивы и темы, которые считались непреременными в советском кинематографе, но были затасканы, скомпрометированы, искажены, ибо не имели социальной, нравственной основы или ее утратили. Ценности, которые мы самонадеянно считали едой нашей собственностью, оказались вовсе не нашими, во всяком случае, нашими далеко не в первую очередь» [28, с. 150].

Еще одним следствием дарованных свыше свобод стало распространение массовой культуры, изначально коммерческой, как западной, так и новоявленной отечественной. Редакция, в соответствии с наименованием журнала очерчивавшая для себя сферу интересов «высоким искусством», тем не менее, не могла оставаться в стороне от этой тенденции. Признавая за коммерческим кинематографом право на существование, «Искусство кино» вынуждено было впустить на свои страницы массовую культуру, хотя это в определенной мере противоречило концепции издания. В номере, целиком по-

священном массовой культуре, Д. Дондурей признавал: «Наш журнал занимается искусством кино. В самом названии есть ограничение: не кинематографом, а лишь одним, пусть важнейшим, его пластом. Или измерением» [6, с. 4]. Однако в коммерчески ориентированном жаровом кино тоже можно было обнаруживать и многочисленные культурные напластования, и политический подтекст. А. Максимов так трактовал блокбастер Дж. Мактирнана «Хищник»: «Миф об одиноком охотнике, герое фронта, отправляющемся в дикую глушь с миссией избавления пленника и возрождающемся к новой жизни через совершенное им благое насилие, глубоко укоренен в американской культуре. Рожденная пуританским сознанием литература XVII — XVIII веков превращала жестоких и коварных язычников-дикарей в воплощение собственных грехов героя, сражающегося с ними. Победа означала прежде всего духовное очищение» [18, с. 29]. А «Крепкий орешек» того же режиссера, по мнению критика, оказывался неисчерпаемым кладом реминисценций с классическими вестернами [18].

Возможно, обзоры «маскультных» лент шли вразрез с концепцией журнала, но не с его просветительской миссией: поскольку это пласт культуры, пусть и именуемый низовым, своими размерами значительно превышал элитарное искусство, и до недавнего прошлого был практически полностью скрыт от отечественного зрителя. Приходилось объяснять прописные истины: «Непродуктивно размышлять, «хорошее» или «плохое» кино являются собой кассовые картины как разновидность кинематографа. Для непредубежденного взгляда достаточно очевидно, что это другое кино, которое может быть и «плохим», и «хорошим»» [18, с. 28].

П. Вайль и А. Генис брали на себя роль адвокатов массовой культуры, отводя ей ведущее место среди духовных практик современника: «В наши дни роль великого утешителя вместо религии и философии взяла на себя массовая культура. Коммерческое искусство можно презирать за шаблонность, примитивность, содержательную и формальную убогость, но ему нельзя отказать в одном — оно способно творить иллюзии, потребность в которых за последние несколько тысяч лет ни чуть

не уменьшилась» [4, с. 55]. Л. Карахан призвал со страниц журнала капитулировать перед натиском американской массовой культуры. Ее лидирующее положение в мире он обосновывал не экономическими, а историческими причинами, эмигрантскими корнями американской нации, породившей маскульт из синтетических транснациональных архетипов: «Нынешняя борьба с американским натиском бессмысленна. Хотим мы того или нет, объединенные тенденции будут с неизбежностью вести к универсализации массовой культуры по американской модели. Если хотите, в этом судьба» [7, с. 176].

Новая для отечественного зрителя кинореальность — от шедевров мирового кино до советских «полочных» премьер, от американских блокбастеров до перестроечной «чернухи» — не имела ничего общего с социалистическим реализмом, образцы которого на протяжении долгого времени считались единственно верным отображением действительности в произведениях искусства. На смену ему пришел постмодернизм. М. Трофименков констатировал: «Ни одна статья в наши дни не обходится без обсуждения культурной ситуации постмодернизма» [24, с. 120]. Его признание стало для журнала завершающим аккордом в преодолении наследия советского идеологического через осмысление наследия культурного мирового.

Таким образом, публикации о западном кинематографе на страницах журнала «Искусство кино» перестроечного периода признавали глубоко ошибочными существовавшие ранее «классовые» принципы оценки художественных фильмов, политику закупки и проката зарубежной кинопродукции. Коммерчески ориентированный зарубежный кинематограф являл собой образец для подражания: журнал рекомендовал отечественным кинематографистам брать на вооружение технические и финансовые приемы его производства, зрителям — рассматривать его героев в качестве нравственных идеалов. На замену отживающему свой век соцреализму и сиюминутной «чернухе» утверждался постмодернизм, упакованный в яркую обертку американской массовой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. АСК: «Нет преград для сотрудничества» // Искусство кино. 1988. № 9. С. 134–138.
2. Белопольская В. Наступление настоящего на остальное время // Искусство кино. 1990. № 7. С. 148–151.
3. Брашинский М. Милош Форман: «История должна быть рассказана интересно» // Искусство кино. 1988. № 8. С. 111–113.
4. Вайль П., Генис А. О Стивене Спилберге, Индиане Джонсе и хэппи-энде // Искусство кино. 1990. № 10. С. 52–56.
5. Гриффин Н., Мастерз К. Питерс и Губер, или Как стать продюсером // Искусство кино. 1991. № 3. С. 142–147.
6. Дондурей Д. Почему? // Искусство кино. 1990. № 6. С. 3–8.
7. Карахан Л. За время пути... // Искусство кино. 1990. № 6. С. 172–176.
8. Карахан Л. Рядом с центром Европы // Искусство кино. 1989. № 3. С. 115–127.

9. Карцева Е. «Новая модель кинематографа»: голливудский вариант // Искусство кино. 1988. № 9. С. 116–125.
10. Кичин В. Весь этот Фосс // Искусство кино. 1990. № 3. С. 141–147.
11. Климонтович Н. Они как шпионы // Искусство кино. 1990. № 11. С. 113–122.
12. Кудрявцев С. Oliver Stone — The Wall // Искусство кино. 1990. № 1. С. 79–82.
13. Лаврентьев С. Ну что ж, поговорим о кризисе // Искусство кино. 1989. № 7. С. 117–126.
14. Лаврентьев С. Оттепель?.. // Искусство кино. 1989. № 3. С. 132–137.
15. Лаврентьев С. Переход на летнее время // Искусство кино. 1988. № 11. С. 134–140.
16. Лаврентьев С. Тугие узлы // Искусство кино. 1988. № 6. С. 143–151.
17. Ларднер Дж. Не упустить момент // Искусство кино. 1989. № 5. С. 127–128.
18. Максимов А. Одинокий охотник на границе жанров // Искусство кино. 1990. № 6 С. 28–31. С. 28–31.
19. Масловский Г. Обзорение необозримого // Искусство кино. 1988. № 1. С. 141–148.
20. Михалкович В. Луи Маль: взгляд и ничто // Искусство кино. 1990. № 7. С. 138–143.
21. Плахов А. 30 лет спустя // Искусство кино. 1988. № 11. С. 115–127.
22. Рубанова И. Что Польша? Что кино? // Искусство кино. 1989. № 2. С. 154–163.
23. Стишова Е. Зоо, или Заметки не о кино // Искусство кино. 1989. № 10. С. 116–126.
24. Трофименков М. Две или три вещи, которые я знаю о нем // Искусство кино. 1991. № 2. С. 111–121.
25. Хортон Э., Брашинский М. Душан Макаеве: «Я живу на углу бульвара Ленина и улицы Джона Кеннеди» // Искусство кино. 1990. № 3. С. 148–154.
26. Шишкин Н. Реабилитация буржуазного кинематографа на страницах журнала «Искусство кино» (1986–1991 гг.) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2017. № 11–12. С. 18–23.
27. Шпагин А. // Соцреализм умер. Да здравствует? // Искусство кино. 1991. № 3. С. 26–29.
28. Щербиков К. Улыбка Кабирии? // Искусство кино. 1990. № 9. С. 146–150.

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

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

