Правительство Российской Федерации

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

«Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»

###### Факультет медиакоммуникаций

###### Департамент Новые медиа и социальные коммуникации

###### ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему

Рецепция антивоенных фильмов Стэнли Кубрика в англоязычной и русскоязычной кинокритике

Студент группы № 446ж

Карташова Е.Д.

Руководитель ВКР

Канд. культурологии доцент Е.Г. Лапина-Кратасюк

Москва, 2014

Содержание

Введение……………………………………………………………....3-5

Глава I. Теория и история кинокритики в России…………………....6

* 1. С чего все началось………...…………………………..........6
	2. «Is that you, John Wayne? Is this me?», или достаточно ли сказать «критика», чтобы быть понятым………………….14

Глава II. Кинокритики о кинокритиках………………………......22-36

 2.1 «Кровь на белых стенах», или можно ли считать начало разговора началом действия………………………………………….22

 2.2 Критика с переходом на личности..…..…………………..32

Глава III. Сравнительный анализ англоязычных и русскоязычных статей, посвященных антивоенному кино Кубрика..……............37-70

 3.1 Как в России полюбили атомную бомбу, или что русские кинокритики писали о фильмах Стэнли Кубрика…………………..37

 3.2 «Ничто так не заставляет собраться, как зрелище чужой смерти», или почему англоязычная критика интересуется Кубриком больше……………………………………………………………….…46

Заключение………………………………………………..…………...71

Список литературы……..…………………………………..................73

Список источников……………………………………………………76

Приложения…………………………………………………………....80

Введение

Дипломная работа посвящена анализу развития русской кинокритики через изучение рецепции антивоенных фильмов С. Кубрика в русскоязычной и англоязычной прессе. В своей работе я исследую процесс развития кинокритики в России, опираясь на теоретические работы и сравнение русских, английских и американских кинорецензий.

**Объект** моего исследования – критические статьи, посвященные творчеству Кубрика, в частности фильмам «Тропы славы» (1957), «Доктор Стрейнджлав, или как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» (1964) и «Цельнометаллическая оболочка» (1987).

**Предмет** моего исследования –различные подходы к анализу русскоязычных и англоязычных критических статьей с целью выявления разницы в подходах к работе разных кинокритиков. Также я анализирую ход развития кинокритики в России и его зависимость от влияния государства на журналистику.

**Цель** исследования – определить специфику современной российской кинокритики по сравнению с англоязычной и наметить наиболее перспективные направления для более успешного достижения как эстетических, так и экономических целей.

**Методологическая основа исследования** – сравнительный анализ рецензий российских и зарубежных критиков. В качестве вспомогательного метода использован метод экспертного интервью.

**Гипотеза** моего исследования – кинокритика в России находится в кризисе, для выхода из которого необходимо следовать примеру США и Великобритании.

**Обзор источников.** В данной исследовательской работе я исследую российский рынок кинокритики через сравнение его с английским и американским рынками и через анализ рецензий. Все материалы подобраны по определенному принципу – это критические или аналитические статьи, посвященные антивоенным фильмам Стэнли Кубрика. Данный выбор оправдан тем, что именно с Кубрика, по мнению российского кинокритика Андрея Шемякина, началась русская кинокритика. Мне хотелось бы убедиться в обоснованности этого высказывания. Для чего я использую интервью с самим Шемякиным, а также интервью с другими журналистами. Через анализ отдельного узкого сегмента – рецензий на фильмы «Тропы славы» (1957), «Цельнометаллическая оболочка» (1964) и «Доктор Стрейнджлав, или как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» (1987) я надеюсь проанализировать ситуацию в российской кинокритике на данный момент. Эта тема актуальна, потому что, на мой взгляд, российская кинокритика напрямую связана с российским кинематографом. Кризис в обеих сферах очевиден. С помощью своего исследования я надеюсь выявить причины этого кризиса и спрогнозировать его последствия. Выбор именно антивоенных фильмов оправдан тем, что они вызывали самый широкий общественный резонанс. К тому же, позиции критиков по этим фильмам должны были расходиться в силу расхождения позиций США и СССР в 60-80е.

**Степень научной разработанности темы.**

Данная тема разработана в России не достаточно хорошо, на мой взгляд. Я использую материалы конференций, посвященных проблемам кинокритики, которые организовывались в России и США. В России этим обычно занимается журнал «Искусство кино», который наравне с журналом «Сеанс» занимается исследованием кинематографа. Поэтому основная масса использованных материалов – статьи из «Искусства кино» и «Сеанса». Также я использовала публикации на OpenSpace.ru и Colta.ru. Можно сказать, что только в этом объеме освящена проблема российской кинокритики.

Для сравнения я брала публикации о кинокритике в США. Например, в журналах «Cense» и «Sense of Cinema». Сравнивая уровень дискуссии в России и США, можно прийти к выводу, что эта тема у нас не разработана, поскольку обсуждается редко и в узких кругах и найти источники довольно сложно.

**Структура работы.**

Исследование разделено на три главы. Первая глава посвящена историческому аспекту кинокритики в России, Великобритании и США. Что необходимо для составления выводов и объективного сравнительного анализа статей. Во второй я представляю несколько результатов конференций кинокритиков, посвященных кризису профессии, в том числе: статьи в журнале «Cineaste» за 2000й год и в «Искусство кино» за 1995й и за 2011й. Также она содержит интервью и комментарии современных кинокритиков по теме. Третья глава посвящена непосредственно анализу русскоязычных и англоязычных статей.

**Глава 1. Теория и история кинокритики в России**

1.1 С чего все началось.

На первом всесоюзном партийном совещании по кинематографии определились основной критерий, которому должно отвечать кино – форма, понятная миллионам.[[1]](#footnote-1) В начале 20х начинали основывать новые киноприемы и менять киноязык, основным инструментом для чего являлся монтаж. Таким образом, основной процесс осмысления фильмов исходил от самих режиссеров (и через монтаж и через их статьи о своих фильмах). И то, как они сами объясняли свое кино, повлияло и на то, как его стали описывать другие. В основном, все стало сводиться к повторению уже сказанного и перечислению приемов работы над фильмом.

О монтаже, как способе донесения мысли режиссера пишет В. Туркин в своих статьях «Спор и принципах или борьба за стиль»[[2]](#footnote-2) и «Кинематографическая революция»[[3]](#footnote-3).

В 1924-1926гг фильмы «Броненосец Потемкин» и «Мать» дают основной толчок к формированию кинотеории. Выходит много статей, которые впоследствии объединяют все идеи в одну теорию. Развитие кино происходило очень быстро, с выходом каждого нового фильма (примерно раз в четыре года), и требовало новой методологии в описании. Например, сборник «Поэтика кино»[[4]](#footnote-4) посвящен изучению киноязыка и сравнению его с литературным, то есть работа писателя со словом сопоставляется с работой режиссера.

В 20-е гг в основном в статьях о кино оцениваются монтаж, стиль и кадросцепление. Многие из тех, кто писал о нем, сами работали на кинопроизводстве. В.Б.Шкловский, критик и сценарист, один из немногих, кто рассматривает кинопроцесс с точки зрения «эволюции языка»[[5]](#footnote-5). Он также сопоставляет экранный язык с искусством слова и говорит о наступлении второго этапа кино – перехода от общей композиции и сюжетных сцен к ассоциациям и образам.

В 60-70е кинокритика находится на подъеме. Если не на подъеме качественном, то хотя бы на пике своей читабельности – журнал «Советский экран» пользуется большой популярностью, в него постоянно приходят письма от читателей с пользой объяснить тот или иной фильм. Я.Варшавский в своих книгах даже называет понимание фильма публикой «одной из жизненно важных для социалистической культуры проблем».[[6]](#footnote-6) Конечно, его книги насыщены пропагандистской социалистической лексикой и практически не несут ценности с точки зрения киноведения, на мой взгляд, но он озвучивает несколько основных моментов важных для рынка критики в России. Во-первых, «чем лучше зритель знает теорию, тем больше впечатление»[[7]](#footnote-7) . Что в очередной раз напоминает о необходимости создания бэкграунда у зрителя. Из этого вытекает и второй пункт – нужен не просто более понятный киноязык, а медиатор между фильмом и зрителем, а именно – кинокритик. В его книгах видно осуждение многих зрителей, которые неверно с идеологической точки зрения оценивают фильмы. Так что, можно сказать, во многом позиция Варшавского оправдана желанием научить публику видеть в кино то, что ему кажется правильным. Но в любом случае эта мысль остается верной и для современной России, с уже другим политическим строем – независимо от целей кинематографистов и государства, необходим человек, выступающий посредником между зрителем и картиной.

О проблеме отсутствия медиатора в своей статье «Вместо вступления» говорит кинокритик Марк Зак: «Из всех этих фактов, полуанекдотических, а иногда и не очень, порой достаточно омерзительных, возникает ощущение, что мы подрабатываем, что наши книги, статьи, находятся в кругу своих людей, своих интересов, не выходя, пышно говоря, на широкие просторы зрительского внимания»[[8]](#footnote-8). То есть, по сути, все критические статьи, которые пишутся, пишутся для узкого круга людей, которые сами их и пишут. Для зрительской же аудитории это никак не срабатывает. И фильм не может выполнить ни творческую, ни коммерческую цель – он не устанавливает связь со зрителем, не доносит идеи и, в связи с этим, часто проваливается в прокате. В подтверждение там же Зак приводит интервью Звягинцева журналу «Версия», которое так и озаглавлено: «Невозможно снять кино для зрителя. Андрей Звягинцев». Если зритель и те, кто делают кино, находятся в разных плоскостях – то это, и правда, невозможно.

Очередные изменения кинокритика претерпевает в 90е, а точнее в 1993 году, с приходом «цифровой революции». Кинопроцесс опять меняет свою структуру, в связи с чем, необходимы новые формы описания и систематизации. Описание становится более коллективным трудом, чем авторским, появляется много проектов. Возможно, именно потому, что в современном мире быстрого развития технологий критики должны быстро адаптироваться и менять свой стиль работы тоже, у них просто нет иного выхода, кроме как склоняться к коллективному творчеству. Киновед Николай Изволов в статье «Как нам писать историю кино?»[[9]](#footnote-9), опубликованной в той же книге, что и статья Зака, говорит о групповой работе как о попытке кинокритиков справиться с постоянными изменениями в кинопроцессе. Но, по его мнению, от такой тактики надо уходить, иначе авторское ремесло совсем исчезнет. Первый шаг к спасению – поиск автора, способного трактовать исторический период и разработать методологию. Только с правильной оценкой и единой методологией можно будет объединить все разъединенные части теории кинокритики.

Критика 90х в статье Андрея Шемякина «К проблеме кризиса отечественной критики, его причины и следствия» сравнивается с началом конца. В 60-80е был «золотой век», оживает идея «направленческой» методологии и возрастает роль искусства. Общество пытается ослабить роль государства, и в критике начинается преодоление большевистских штампов, которые можно было наблюдать у того же Я. Варшавского. К 70-м появляется авторский стиль, критики отходят от идеологической составляющей к рефлективной. Но уже к 90м и она вытесняется, - авторам дается полная свобода, которая влечет к появлению некачественного «продукта». Причин для этого много. Во-первых, никакого давления партии. Во-вторых, отсутствие в открытом доступе большей части фильмов, а значит и отсутствие ответственности перед читателем/зрителем, который сам сделать выводы не может. Вне же критических статей у фильмов вообще не было шансов стать замеченными. Еще и с учетом того, что произошло сокращение печатных площадей, выделенных под критику, это привело к плачевным результатам. Критика стала больше ремеслом не профессионалов кино, а журналистов, которые часто за фильмом не видели подтекста и не могли его донести. Связь между кино и зрителем опять была нарушена.

В основном работа журналистов, пишущих о кино, начинает сводится к раскрутке этого кино, а не добыче мысли. Профессиональная критика отходит на второй план, чтобы выступать в роли эксперта, и дает журналистам возможность писать о том, о чем они не знают, рассчитывая на свою, более заинтересованную и глубокую аудиторию. На самом же деле, «возвращения аудитории» не происходит, потому что, все-таки, интереснее читать что-то, возможно, банальное, но будоражащее, чем что-то умное, но непонятное. Весь этот процесс избавления рынка кинокритики от реальной критики занимает, по словам Шемякина, период с 1996 по 2002 год. За это время серьезные киноиздания, теряя аудиторию, уменьшались все больше. Так, например, исчезла газета «Сегодня». И если Зак говорит о том, что к 90м кинокритики начинают действовать коллективно, то, стоит отметить, что действуют как раз коллективы журналистов, становящихся кинокритиками. Профессиональная же среда людей, разбирающихся в кинопроцессе, распадается.

Еще одна проблема, которую отмечает Шемякин – отсутствие интереса у оставшихся кинокритиков друг к другу. Да и у прокатчиков этого интереса мало – критика мало может повлиять на успех или прокат фильма. В этом я не совсем согласна с Шемякиным. Елена Стишова в предисловии к «Искусству кино» в 1995 году писала, что современный кинематограф существует стараниями критики[[10]](#footnote-10), и, мне кажется, ситуация не сильно изменилась за эти годы.

Спасение современной критики Шемякин видит в основном в уходе от «мнимой объективности», прекращении отождествления процессов в искусстве с процессами в критике.

Похожие проблемы в своей статье «Кому еще нужна кинокритика?[[11]](#footnote-11)» разбирает Михаил Ратгауз, только более подробно. Он не просто отмечает нарушение связи в среде кинокритиков и отсутствие интереса друг к другу – он выводит уже другой, более современный принцип – на фоне расцвета социальных сетей отношения между кинокритиками становятся еще более конфликтными. Он употребляет фразу «русскую кинокритику закоротило на саму себя»[[12]](#footnote-12), что отсылает нас к интервью Звягинцева и статье Зака, которые тоже говорят об отсутствии других заинтересованных в кинокритике лиц, кроме тех, кто ею занимается. И так же, как и другие, Ратгауз отмечает закрытие киножурналов как один из симптомов гибели кинокритики в России. Специализированных журналов все меньше, остаются только эксперты, прикрепленные к изданиям.

«Разговоры о состоянии чего бы то ни было имеют обыкновение поедать себя сами»[[13]](#footnote-13), пишет Ратгауз о спорах вокруг качества труда кинокритиков в России. На мой взгляд, эта фраза ярко характеризует отношение не только к их труду, но и к труду вообще, а также к творчеству, экспертному знанию, качеству и многим другим важным определяющим. Ратгауз говорит о необходимости таких разговоров для самоопределения профессии, однако, учитывая все выше сказанное, складывается впечатление, что кроме разговоров кинокритикам, на самом деле, ничего больше не остается. Если компетентность ценится все меньше, а интерес падает, то критикам больше нечего делать, кроме как говорить о самих себе.

Основное деление кинокритиков происходит по принципу «эксперт-киновед» и «журналист», плюс статьи в Интернете как отдельно развивающийся жанр. Ратгауз же производит деление на три типа: «слуги индустрии»; работающие в индустрии независимые авторы и те, кто занимается кинокритикой как искусством. По сути, этот подход мало отличается от общепринятого, просто среда журналистов делится на несколько «подсред». «Медиатор» в его понимании уже не просто человек, который служит посредником между режиссером и зрителем, но в чем-то безыдейная личность, которая автоматически доносит смысл фильма. Духовная же подача информации осуществляется как раз независимыми критиками, которые, работая в некрупных изданиях, имеют возможность на незаметное «проталкивание» своей точки зрения. Именно эти кинокритики более влиятельны, многочисленны и обеспечивают основные сборы. Третья группа – свободные мыслители и живут, в основном, доходами не от кино. Довольно странно, что к группе, относящихся к кинокритике как к искусству, Ратгауз причисляет не экспертов киноведов, а «дилетантов», которые, имея другой постоянный заработок, могут писать в свое удовольствие, никак не участвуя в дистрибуции.

Главной причиной упадка роли кинокритики Ратгауз считает подъем роли маркетинга в продвижении кино. Когда фильм рекламируется на всех медийных пространствах, и создаются различные трансмедийные платформы, влияние кинокритики приближается к нулю. Вторая причина, которая также отмечена в книге Роджера Эберта «Золотой век кинокритики» - ускоренное развитие киноиндустрии и рост интереса к ней. Сложно продать свой материал о фильме, когда все вокруг тоже начинают о нем писать. Если в СССР статус кинокритика был значимым в силу информационной блокады (что вовсе не говорит о хорошем качестве самой кинокритики), то сейчас эта роль уже не считается такой выдающейся.

Оптимизация потребления рецензии приводит к тому, что вместо профессиональных статей зрители предпочитают любительские блоги и сайты вроде Kinopoisk, Imdb, Metacritic и RottenTomatoes, где свое мнение о фильме можно быстро сформировать с помощью пользовательских оценок, а не чтения длинных рецензий. Все это приводит, как уже говорилось выше, к закрытию изданий и массовому увольнению кинокритиков. Так, в июле 2012 года был закрыт отдел культуры газеты «Московские новости», а затем и сайт OpenSpace.ru.

Параллельно с загниванием кинокритики происходит трансформация задач кинематографа. Чем доступней становится телевидение и домашний кинопросмотр, тем меньше люди воспринимают кино как искусство. У зрителя падает потребность в качестве, что заставляет кинопроизводителей подстраиваться под них и понижать качество продукта. Все это происходит в течение XXвека и описано в эссе Сьюзен Зонтаг «Закат кино». Зонтаг как раз подробно описывает те функции, которые выполняло кино в повседневной жизни до появления телевидения, и как все изменилось с его распространением. И это если только говорить о Европе и США. Если говорить об СССР, то, вполне очевидно, что до 90-х кино было чем-то вроде способа одновременно европеизироваться, приобщиться к культуре и отдохнуть. Оно больше расценивалось как что-то особенное именно из-за своей малодоступности и начало терять эту прерогативу вместе с падением Советского Союза и снятием информационной блокады.

Таким образом, происходит одновременная взаимосвязанная деградация двух сфер. И спасителем кино Ратгауз видит именно кинокритику, что, опять, является своего рода замкнутым кругом, как «разговоры о самих себе». Спасти оригинальный продукт можно только в том случае, если кинокритики будут пытаться достучаться до малой аудитории посредством единственного оставшегося ресурса – Интернета.

В своем тексте Ратгауз ссылается в том числе на Романа Волобуева. Интервью Константина Шкловского с ним было опубликовано в журнале «Сеанс» 17 ноября 2010 года. «Критика как профессия умрёт на наших глазах»[[14]](#footnote-14), говорит в нем Волобуев. Современный процесс кинокритики он описывает как попытку писать о чем-то, чего на самом деле нет, и выдавать желаемое за действительное. Он отказывает в необходимости поддержки национальной кинематографии, потому что, если учитывать, что на данный момент в российском кинематографе происходит не то что бы серьезный процесс развития, то получается, что критикам пришлось бы заниматься пустой болтовней вместо качественного резонерства.

«Как только критика перестанет себя мыслить полезной профессией и станет снова искусством — всё станет на свои места»[[15]](#footnote-15), - конец кинокритики как профессии Волобуеву кажется скорее плюсом, чем минусом. Потому что именно тогда из нее уйдут люди, которые работают ради денег, а не ради искусства. В этом есть что-то утопическое. Таких «появившихся кинокритиков, работающих не ради денег» можно отнести к третьему типу критиков, названному Ратгаузом. Однако, во-первых, не факт, что они смогут делать качественный продукт, и, во-вторых, не факт, что у всех них будет возможность совмещать рецензии и дополнительный заработок. Останется кто-то, но скорее всего, это будут счастливчики, у которых есть возможность писать, а не талант.

Если это все же произойдет, то, по мнению Волобуева, критику будет сложнее использовать как политический инструмент. Хотя, на мой взгляд, это будет наоборот удобнее – вызывая доверие людей своей «независимостью», некоторые кинокритики легче смогут навязать необходимые точки зрения.

Есть также особый отдельный раздел – фестивальная кинокритика. Который, как я понимаю, ценится Волобуевым не очень высоко. Эта критика способна из никого сделать гения, и наоборот. Отличие от обычной в том, что судят фильмы, в основном, люди, которые не слишком хорошо знакомы с остальным творчеством режиссеров. В качестве примера Волобуев приводит Ким Ки Дука, которого сразу вознесли в ранг гениев, потому что никто не был знаком с корейским кино.

1.2 «Is that you, John Wayne? Is this me?», или достаточно ли сказать «критика», чтобы быть понятым.

Если говорить об английской кинокритике, то в ней существенные изменения происходят в 50е, после того, как кино с окончанием войны перестает отражать реальность. В 1956 в журнале «Sight and Sound» разворачивается спор о миссии кинокритики между Линдсеем Андерсоном и Джоном Расселом Тейлором. Андерсон настаивал на том, что критик должен предоставлять свою этическую позицию, Тейлор же писал, что фильм нужно судить только по эстетическим параметрам, потому что в ином случае, «абстрактный оценочный стандарт» социальной критики придает фильму слишком большой вес, которым он, возможно, не обладает, а сама критика перестает трактовать предмет. «Не может существовать незаинтересованной критики, как и не может существовать незаинтересованного искусства. Вопрос лишь в степени открытости, с которой выражается наша точка зрения. И замалчивать ее нам не следует», - пишет Андерсон. В 90е взгляд критика заменяется на морально-оценивающий взгляд, но взгляд человека, хорошо разбирающегося в искусстве. Никаких прямых оценочных суждений, если же они есть, то подводятся к конкретной идеологеме.

Журнал «Sight and Sound» раз в десять лет публикует список величайших фильмов по результатам опросов общества кинокритиков. Наум Клейман, директор Музея Кино в Москве, сказал об этом: «Я не верю в эти игры. Все меняется — это мода, это не имеет вообще никакого научного значения. Это говорит только о том, что сейчас актуализовалось»[[16]](#footnote-16), что, на мой взгляд, показывает различия между отношением к критике в России и других странах, между словом и делом, между «Sight and Sound» тогда и сейчас. Ведь как бы они не позиционировали себя и общество кинокритиков, Клейман прав, и критерии качества и гения будут меняться постоянно в зависимости от модных направлений.

Например, так же как Волобуев в своем интервью «Сеансу», Клейман говорит о влиянии фестивалей на кинокритиков. Намного больше шансов на попадание в список того же « Sight and Sound» имеет режиссер, чей фильм был показан в Каннах. Не потому, что другой возможности посмотреть фильм нет (хотя демографический фактор, конечно, играет важную роль), но из-за самой подверженности критиков этим модным направлениям, которые способны из посредственного режиссера сделать гениального, а гениального – оставить в тени.

В Америке в роли критика выступает потребитель, когда участвует в опросах общественного мнения, и отказ от категории эстетического вкуса как результат. Переход к идеологической ангажированности. Появление «хайтек критики» с ходом компьютеризации.

На тему американской кинокритики в статье «Criticism and American Cultural Repair» 1989го года говорится, что она появилась даже раньше, чем американская культура: «American cultural criticism came first, American culture second[[17]](#footnote-17)». Это, на мой взгляд, дает отличную яркую характеристику места критики в культуре. Что, конечно, вовсе не говорит о месте в ней критика. Для автора статьи, Роберта Дафидофа, критика становится медиатором между производящей культурой и миром. Причем не только внутренним миром США, но и между США и всем остальными странами. Это подход, когда медиатор важен не для того, чтобы производить продаваемый продукт, а чтобы оценить уровень отклика и развития. Критика также направлена на то, чтобы оценить отдельные чувства и предпочтения каждого человека. На каком-то уровне она занимается отражением неудовлетворенности индивида. Дафидоф анализируют взаимосвязь становления США, демократического режима и религии с тем, как критика занимала свое место в жизни общества. Но это взгляд на культурную критику, а не на кинокритику. И, казалось бы, связь между ними должна быть прямая, но судя по статьям о второй, она как раз находится в положении кризиса.

Например, еще в 1968 году опубликована статья «Film Criticism in Crisis»[[18]](#footnote-18) Чарльза Томаса Сэмюэльса, в которой он говорит о том, что обсуждение кино вовсе не является необходимым видом критики на данный момент. И даже если журнал может нанять человека, способного серьезно об этом писать, то таким образом пытается совместить невозможное. В результате, получается слишком много смыслов и значений в слишком маленьком объеме. Для того чтобы удержать индустрию на плаву, поклонники кино начали открывать свои журналы, но они, как правило, принадлежат довольно известным людям, и туда не пробиться. В результате получается барьер между зрителем и продуктом. Отсутствие критической традиции ведет к тому, что в зрителях невозможно воспитывать вкус.

Похожая проблема на данный момент отмечается и в российской кинокритике. Из-за отсутствия развитого института зрители годами привыкают не оценивать кино серьезно. Теперь даже появись такая структура, занимающаяся «перевоспитанием», она не получит развития, потому что на нее не будет спроса.

Ситуация, которую описывает Сэмюэльс, действительно, очень похожа на то, что происходит с нашим рынком кинокритики, - он отмечает разделение на «любителей кино», которые хотят о нем говорить, но, по сути, ничего глубокого сказать не могут, и на газетчиков, пишущих анонсы-отписки. Американские критики становятся подражателями американских кинокартин, которые, по мнению автора, глубиной не отличаются.

Он также цитирует правила для критиков, приведенные в книге «Private screenings»:

1. Критики должны выступать не в роли рецензентов, консультирующих общество, как ему потратить свои деньги, а в роли преподавателей, несущих знание массам.
2. Критики должны относится к фильмам серьезно, избегая пустой похвалы. Проще говоря, должны игнорировать большинство фильмов.
3. Критик должен быть в совершенстве подготовлен к фильму, который оценивает, в плане культурного бэкграунда.

Довольно сложные для выполнения и скорее осуществимые в утопии, но не в реальном мире. Так же, как и многие другие, Сэмюэльс предложил правила, которые могли бы сформировать профессионалов. Однако если ориентироваться только на них, то можно потерять аудиторию. Ведь важнее не качество.

В статье за 2003 год «How critical are critical reviews?[[19]](#footnote-19)» как раз анализируется способность критики влиять на общественное мнение и продавать фильмы. Сказано, что больше одной трети американцев ходят на те или иные фильмы, прислушиваясь к советам рецензентов. В результате студии начинают пользоваться этим и использовать в своей рекламе цитаты из положительных рецензий или задерживать показ, если ожидают плохих отзывов. Авторы указывают три момента связанных с влиянием критиков на кассовый успех. Во-первых, прямая связь с кассовыми сборами, - критики либо провоцируют людей на поход в кино в начале проката, либо действуют в догоняющем характере и пишут, когда фильм уже почти всеми посмотрен. Но этот пункт спорен, потому что в течение восьми недель проката отзывы еженедельно коррелируется с кассовыми сборами, и то что в какой-то момент спрос на фильм снижается, может быть как следствием плохих отзывов, так и чего-то другого. Далее сравнивается роль положительных и отрицательных отзывов и признается, что влияние вторых сильнее, но только в первую неделю проката, когда студии еще не успели опубликовать свои собственные. В третью очередь анализируется влияние звездного состава и бюджета на мнение рецензента. В какой-то степени, они, действительно, становятся причиной положительного отзыва. В таком случае, можно сказать, студии занимаются правильным инвестированием.

Авторы рассматривают теорию о том, что критики могут быть как влияющей стороной, так и просто предсказывающей. В качестве примера, подтверждающего их способность влиять, приводится тот факт, что критики часто приглашаются на предпремьерные показы, где видят фильмы раньше зрительской аудитории. К тому же, они становятся для этой аудитории главным источником информации. Для авторов функция «предсказателя» и «влияющего» не различимы. Они приводят три гипотезы: если критики влияют, то статьи должны коррелироваться с кассовыми сборами не только в первую неделю, но и во все последующие; если критики предсказывают, то происходит обратный процесс – статьи коррелируются с кассовыми сборами в последние недели проката; если они выполняют обе функции, то связь статей и сборов прослеживается на протяжении всего срока проката.

Далее приводятся сводные таблицы данных по кассовым сборам и бюджетным затратам. Анализируя эффект позитивных и негативных отзывов, авторы приходят к выводу, что отрицательные эффект от негативных рецензий намного серьезней, чем положительный от позитивных. И, в соответствии с мыслью о ключевой функции актеров и бюджета, описанной выше, они выводят, что если отзывы на фильм негативные, то эти две составляющие просто не оказали должного эффекта. Если же они положительные, то причина именно в них.

Статья эта опубликована с отсылкой на «Film critics: influencers or predictors[[20]](#footnote-20)» 1997-го года. Выводы в ней становятся результатом анализа производительности киноиндустрии и рецензий. Все методы исследования объясняются развитием рынка услуг и индустрии развлечений. Отмечается также, что в других исследованиях этот фактор не учитывается, то есть научные исследования в области маркетинга обычно пренебрегают данным фактом. Это и является, по мнению авторов, причиной провалов фильмов в прокате в большинстве случаев. На самом же деле главным условием успеха или неуспеха, сказано в статье, являются критики.

В соответствии с законами отрасли было бы логично ожидать, что наибольшее влияние рецензии будут оказывать в самом начале проката, потому что это тот самый период, когда единственные держатели информации – критики. И хотя к ним могут прислушиваться в последние недели проката, но, по сути, в это время их роль уже не так существенна. Однако на основе доказательств и анализа фактического кассового дохода авторы пытаются доказать, что это не совсем так: критические отзывы коррелируют с поздней выручкой. Критики теряют роль основных мотиваторов, но зато могут выступать с прогнозами и оценками потенциала фильма.

Авторы отмечают, что критик, это не просто человек, который нанимается газетой или журналом для оценки фильма. Это человек, который напрямую влияет на успех фильма. Подобная функция присутствует и в других отраслях. И если производители понимают, что к мнению критика нужно прислушиваться, то они уже могут с большей долей вероятности рассчитывать на успех. Предлагается даже «powerful critic theory», согласно которой, все маркетинговые усилия киноиндустрий должны быть нацелены как раз на кинокритиков. Для этого существуют разные стратегии. Например, «потчевание критиков в превью». Студии могут предложить критикам интервью с интересными «звездами». Они могут цитировать их, рекламируя их имя, чтобы затем получить хорошие комментарии. Наконец, студии могут не приглашать несговорчивых критиков на превью или вовсе его отменить. Можно сказать, что удовлетворение критиков для студии важнее, чем удовлетворение зрителя.

В связи с этим выявляются две основных функции критика. Во-первых, он может быть лидером мнения и напрямую влиять на коммерческий успех картины. Во-вторых, он может прогнозировать. Так и появляются обозначения «предсказатель» и «влияющий». В первом случае критик смотрит кино и затем передает свое мнение аудитории, таким образом, влияя на кассу. Они выступают в роль авторитетов, которые могут проанализировать фильм лучше кого бы то ни было. Тогда киностудии пытаются сыграть на этом, поощряют их отношение к себе и продвигают его, рассчитывая на хороший отзыв. Во втором случае критика является опережающим индикатором и никак не влияет на доход от фильма. В основном, на выбор зрителя влияет реклама, официальная информация и мнение друзей.

Если же критик имеет небольшое влияние, то его рецензии несут развлекательный характер и ценны сами по себе. Они могут информировать, быть простыми анонсами. В любом случае, какое-то влияние оказывается. Вопрос в том, всегда ли это влияние так сильно в отношении кассовых сборов, или там есть какой-то другой доминирующий фактор. Если проследить анализ динамической структуры кассовых сборов, то можно увидеть, что, так же как и авторы предыдущей статьи, Элиашберг и Шуган понимают, что если бы все определяли только критики, то это бы отражалось на росте или падении кассовых сборов в соответствии со сроком проката. Чем дольше идет фильм, тем меньше люди прислушиваются к рецензентам. Значение приобретают мнения, услышанные от друзей. На самом деле, сложно выявить точную причину успеха или провала, потому что влияет слишком много факторов. Тем не менее, вклад рецензента мы должны оценивать скорее по уровню дохода фильма в первые недели проката.

**Глава II. Кинокритики о кинокритиках.**

2.1 «Кровь на белых стенах», или можно ли считать начало разговора началом действия.

Плавно переходя от теории американской кинокритики к ее сути, если можно так выразиться, мы рассмотрим симпозиум американских кинокритиков на тему их профессии сейчас, а затем подключим и российскую сторону. В статье сформулированы вопросы к каждому оратору: Что для вас значит быть кинокритиком; что необходимо для создания запоминающейся рецензии; как связаны критик и киноиндустрия; с какими препятствиями вы сталкиваетесь при создании рецензии. Первым представлен Дэвид Энсен («Newsweek»), который называет кинокритика «зеркалом, отражающим и вбирающим в себя другие отражения»[[21]](#footnote-21), а запоминающуюся рецензию – хорошей рецензией. Отношения Голливуда и кинокритиков оцениваются не в пользу последних – прокатчики перевирают слова и используют отзывы так, как им удобно. Немного иначе дело обстоит с независимым кинематографом. Но в любом случае, критикам приходится идти против всех, когда они ставят в приоритет эстетику фильма, а не его прибыльность, и не гонятся за массовыми предпочтениями. Характерной фразой, на мой взгляд, являются слова «независимо от того платят мне или нет, я люблю свою работу». Слышать такое от журналиста «Newsweek» смешно, потому что, уж наверное, ему платят за его работу, причем неплохо, и у него есть возможность любить ее несмотря ни на что.

Джэй Карр из «The Boston Globe» занимается кинокритикой, потому что считает это на данный момент таким же естественным процессом, как прием пищи или питья[[22]](#footnote-22). Что также характеризует уровень развития индустрии и вовлеченности в нее журналистов. Контакт критиков и прокатчиков не воспринимается как что-то обязательное, скорее как что-то, требующее своей минимизации. Карр также отмечает, что особого кризиса не происходит. Кризис был всегда и сейчас он не больше, чем обычно. Все что критик может сделать – продолжать писать.

Если Энсен указывают на функцию критика как отражателя, то Годфри Чешир, журналист «NY Press» указывает абсолютно новую, на мой взгляд, интерпретацию[[23]](#footnote-23). Он отталкивается от того, что когда-то считал критика «медиатором» (так же, как сейчас считает большинство) и говорит, что теперь видит основную свою задачу в дискриминации. То есть в точном разделении и выявлении недостатков. И если с 50 до 70 с резким развитием кино развивается и кинокритика, и «дискриминационную задачу» выполнять проще в мире, где все направлено на «выращивание» индивида, то сейчас с развитием технологий и ростом сложностей установления формальных параметров – усложняется и задача критика.

Для Манолы Дарджис из «LA Weekly» кинокритика становится способом открыть людям фильмы, которые она любит. Это уже не просветительская позиция, а, скорее, индивидуалистская. Зато честная. Дарджис не предлагает никаких новых путей для создания запоминающейся рецензии, - все, что может вам помочь, это хороший бэкграунд, грамотный язык и правильный формат. Ну и умение писать. А для того, чтобы лучше представлять себе требования профессии, «необходимо читать работы Мэнни Фарбер и Полин Кейл»[[24]](#footnote-24) (Фарбер – автор журнала «Film Culture: America’s Independent Motion Picture Magazine», Кейл – «New Yorker», легендарные кинокритики, вырастившие своими рецензиями поколение современных кинокритиков не только в США). Похожим образом рассуждает и Морис Дикштейн из «Partisan Review»[[25]](#footnote-25) - написание кинорецензий становится способом передать свои чувства относительно фильма и объяснить свои реакции себе и другим. Хорошие рецензии варьируются между выплесками энтузиазма и жесткими, но поучительными разборами. Они направлены на «очищение» культуры. Странным мне кажется то, что за критиками кино Дикштейн признает меньше власти, чем за театральными или литературными.

Роджер Эберт из «The Chicago Sun-Times» также пишет для того, чтобы «поделиться своими эмоциями»[[26]](#footnote-26). Однако он для этого выбирает более специфические жанры – документальное кино, независимое, немое. То есть ту сферу, в которой массовый зритель не так осведомлен. Относительно формата идеальной рецензии Эберт тоже сходится во мнениях с Манолой Дарджес – она должна быть читабельна, то есть просто хорошо написана. Конечно, неплохо было бы писать не только о фильме, но и о жизни, о себе. Тон же написания фильм задаст сам. Можно сказать, что Эберту повезло в его работе, потому что ему не приходится взаимодействовать со студиями (по его словам). Он абсолютно независим и пишет только для читателей и киноманов. Но самое главное, публикуя для читателя, не идти у него на поводу. Критик, будучи более информированным, не должен подстраиваться под культурный уровень читателя, а, наоборот, должен его воспитывать и делать лучше. Если вы находите критика, который говорит вам все то же, что вы и так знаете, то лучше просто не читать его, а искать того, кто будет провоцировать и удивлять.

Самой человечной мне показалась позиция Дэвида Эдельштейна («Slate Magazine»): «I began writing film and theater criticism because the real world was full of confusion and pain, and movies and plays were vital to my emotional well-being in ways that I didn't entirely understand»[[27]](#footnote-27). Просто и честно – он начал писать, потому что мир кино казался ему спасительным, в отличие от того, что его окружало. Занимаясь критикой, Эдельштейн занимался ответами на свои вопросы к себе. Этот человек вообще впечатляет меня своим простым подходом к понятиям и эмоциям. Он не накручивает умных фраз, никакого лишнего пафоса, просто от души: «In fact, I'm suspicious of anyone who doesn't lose control from time to time when talking about a movie they love or hate»[[28]](#footnote-28) («у меня вызывает подозрения человек, который не теряет над собой контроль, когда говорит о кино, которое любит или ненавидит»). На мой взгляд, это слова человека, который любит свое дело всей душой. И не то что бы этот подход был свойственен кинокритикам этого поколения. «But then I have to be able to step back and say, "OK, it's a success on its own terms, but those terms stink»[[29]](#footnote-29) («И после этого я должен набраться смелости, чтобы сказать, «да, это вполне правдиво, правда, аргументы вообще ни о чем») – в этих словах нет претенциозности. Он искренен и не скрывает того, что многие другие критики пытаются скрыть – ему наплевать на чужое мнение, главное – донести свою позицию. При этом Эдельштейн не отнекивается от связи кинокритика с киноиндустрией. Он признает, что она есть, хотя и достаточно сложная. С одной стороны, индустрия могла бы существовать без критиков, если бы могла. Но студии вообще не задумываются над качеством своей работы. Все, о чем они думают, это продажа билетов.

Эдельштейну повезло в том плане, что он работает в интернет-редакции и, соответственное, имеет меньше ограничений в работе. Но все равно существует такая проблема, как неспособность широкой публики понять все смыслы, описанные в критических статьях, что становится для авторов источником разочарований. И с какой-то стороны, расширенная сеть доставки сообщения должна давать возможность большему количеству людей понять посыл, но, к сожалению, это не всегда работает.

Это основные представленные мнения американских кинокритиков о происходящем. И эта статья была опубликована в 2000 году. Перед тем как перейти к аналогичному опросу 1995го года в России, расскажу о статье, которая тоже освещает проблему рынка кинокритики изнутри – материал Михаила Ямпольского на сайте Openspace.ru «Что такое кинокритика[[30]](#footnote-30)». Ямпольский определяет основную задачу кинокритика как «интерпретацию фильма и встраивание его в кинематографический процесс». Тут скорее речь идет не о взаимодействии критика и читателя, а о миссии критика в контексте всего кинематографа. Ее также можно назвать «упорядочиванием хаоса». Чаще всего кинокритик выступает не просто в роли интерпретатора, но и как «искажатель» фильма. В разговоре с российским кинокритиком Антоном Долиным я спросила его, не обесценивает ли критик работу режиссера, если, беря на себя смелость интерпретации, становится посредником и не дает зрителю самостоятельно понять смысл фильма. И дело в том, что именно так оно и есть. Критик выступает режиссером №2, если можно так сказать. Но, по мнению Долина, в этом нет ничего плохого. Это всего лишь одно из неизбежных следствий.

Именно за счет наращивания интерпретаций фильм обретает глубину. Критик как бы обеспечивает связь между различными секторами культуры. Ямпольский не делает разделение кинокритиков, он разделяет саму критику на профессиональную и философскую. Если первая занимается анализом фильма как продукта, то вторая – как отражения человеческого мира эмоций и отношений. Профессиональная критика воспринимается им как излишне технологичная и академичная, и, таким образом, уничтожающая искусство. И именно ее популярностью он объясняет современный кризис в кинокритике. Все становится подчинено узкой специализации, в результате чего исчезает возможность свободной рефлексии. Не могу сказать, что я согласна с ним в этом. Возможность рефлексии есть, однако не всегда нужна, потому что ее не всегда можно продать.

«Культ технической и «языковой» стороны кинематографа — прямая реакция на то, что кино не материально, это просто тени на экране[[31]](#footnote-31)», - пишет Ямпольский. И вопрос уже не только в том, что анализируется то, чего нет, но и в том, что не анализируется то, что есть. То есть критическое общество не занимается рефлексией. Такая точка зрения представлена только у Ямпольского. Во всех остальных работах авторы как раз утверждают, что кинокритики слишком много внимания уделяют себе самим, потому что они в кризисе. У Ямпольского же кризис становится причиной того, что этого внимания как раз не уделяют. И такое положение в критике напрямую влияет на кинематограф. Потому что фильмы не осмысливаются и не входят в общий кинематографический процесс. То есть для Ямпольского не критика становится следствием слабой киноиндустрии, а наоборот.

Теперь сравним русский и американский варианты опросов кинокритиков. В качестве примера возьмем 6й номер журнала «Искусство кино» за 1995 год, посвященный проблеме кинокритики в России. Для начала мне хотелось бы разобрать мнения профессиональной среды, опубликованные в этом журнале. Затем перейти непосредственно к ответам на вопросы.

В статье «Кинокритика: попытка структуры[[32]](#footnote-32)» В. Матизен перечисляет разные виды кинокритиков: критик как средство «кино-политических целей», в которой он не может быть объективен; критик-литератор (обращается к чувствам) и киновед. Тусовочная/ «светская» критика – не гонится за влиянием, просто участвует в кинематографической жизни (Сергей Лавронтьев, Евгения Тирдатова). Критики-киноманы, для которых важнее смотреть, чем писать (Сергей Кудрявцев). Критики-ораторы, для них важнее говорить (Андрей Шемякин). Поколенческая критика (Денис Горелов), что, в принципе, уже не критика, а киножурналистика (то есть у него еще есть деление). Эстетическая критика – рассматривает кино как эстетическое явления (Юрий Гладильщиков). Этическая критика (Лев Аннинский). Экспертная критика – несмотря на то, что это профессионалы, такой тип тоже относится к киножурналистике, и письму о самом кино, а не его идеях (Андрей Плахов, Лев Карахан). Критики-писатели, для которых важен сам процесс письма (Алексей Ерохин).

Далее идет статья Андрея Шемякина «Прощание с подпольем, или «Синефилы,вперед![[33]](#footnote-33)». Он выделяет несколько этапов рождения критики. 1й – 70е гг, когда возникла необходимость объяснять серьезное кино, и делать это можно было только обращаясь к искусству. Далее в 1987 появление «новой»/ «другой» критики, в основном, в «молодежных» номерах специализированных («Ракурс») и массовых («Театральная жизнь») журналов. Шемякин разделяет критику на старую и новую, если старая занималась изучением существующего предмета, то новая сама создавала этот предмет и занималась собственным осмыслением. Далее новая критика переносит себя в ранг постмодернистской (о чем Матизен писал как о попытке кинокритика показать свой культурный багаж и заслужить уважение). Появляются журналы, ориентированные на тусовки (как называл эту группу критиков Матизен – «тусовочная критика») – «Артограф», «Место печати» и др. Через некоторое время все становится еще проще – осмысливаются не идеи в кино, а отсылки к другим фильмам, что Шемякин называет «беллетризацией». Синефильская критика не находит развития в это время. О кино пишется, основываясь на любви к кино, а не на трезвом взгляде на современность.

О «тусовочной критике» пишет и Дмитрий Быков в статье «Но думал лишь о теле…»[[34]](#footnote-34). К ней он относит электронную критику, которой не дает будущего. Если посмотреть на то, что произошло сейчас, можно понять, что именно электронная критика и заняла основное место на рынке – специализированные журналы покупаются узким кругом людей, а статью в Интернете может прочитать каждый. Телекритика кино расценивается им как бессмысленная, потому что она основана не на инфоповоде, а на желании поговорить о фильме и навязать свое мнение. Программы он делит на тусовочные, эстетские и промежуточные. Основное отличие его позиции в том, что он видит телевидение как основную «платформу» для работы кинокритика и не рассуждает о газетной и журнальной критике.

Анна Кагарлицкая в «Закон тусовки[[35]](#footnote-35)» также говорит о «тусовке» (Киноцентр) как об основном окружении кинокритика (газетные, журнальные, аппаратные, фестивальные, кабинетные, ресторанные, телевизионные, телефонные и пр.). Причем на фестивалях абсолютно стерта граница между творцами и прессой, что отличает наше представление о киножурналистике от западного. Неспособность выработать свои установки и создать правильный бэкграунд приводит к попаданию критика в маргинальную среду, которая не дает писать качественные материалы. Главная проблема – отсутствие профессионализма (неумение пользоваться источниками и незнание кинопроцесса). В пример приводится «МК». Художественное качество фильма оценивается не исходя из его содержания, а исходя из отношения «тусовки» к нему.

Здесь уместно было бы привести интервью с кинокритиком Джонатаном Розенбаумом, опубликованное в октябре прошлого года. Он как раз говорит о неуместности разделения кинокритиков на профессиональных и непрофессиональных, поскольку обуславливается все лишь тем, платят ему за статью или нет. Не знаю, насколько уместно говорить о профессионализме в рамках платы за работу, но, возможно, именно такой подход и есть самый правильный. Ведь именно с таким подходим американская критика процветает, в то время как русская – лишь рассуждает о свое развале.

К разряду лучшей современной кинокритики Розенбаум относит видеокритику вроде работ Кевина Ли или аудио-визуальных эссе Юрия Цивьяна и Джоана Нойбергера. И несмотря на то что сейчас такой вид кинокритик не так популярен как, скажем, во времена «новой волны» во Франции, все еще существуют последователи этого движения. Например, документалисты, снимающие кино о режиссерах.

И точно так же, как критик Антон Долин говорит о том, что кинокритика интересна не только в крупных городах, но и по всей стране, потому что Интернет создает «спонтанную культуру», собирает заинтересованные единицы, так и Розенбаум говорит о необходимости поддержки этой «спонтанной культуры», потому что она важнее «спланированной» и создана не рекламой, а самими зрителями. Современные ключевые кинокритики отмечают, что несмотря на изменение предложения, они работают скорее для тех, кому важно получить их продукт. А это, в основном, люди, которым получить его сложно. [[36]](#footnote-36)

Возвращаясь к журналу «Искусство кино», стоит также включить сюда очередную дискуссию на эту тему, повторенную в 2011 году (правда, обсуждается именно кинокритика в Интернете). В ней уже было значительно меньше участников, чем в обсуждении 1995го, но все как на подбор: Роман Волобуев (afisha.ru), Роман Корнеев (kinokadr.ru), Борис Нелепо (kinote.info) и Нина Ромодановская (proficinema.ru). Нелепо высказывается на тему технологий и нового кинематографа, догоняющего и обгоняющего эти технологии. Интернет-критика для него – новый способ коммуникации с произведениями искусства. Новый в том плане, что формат произведений постоянно меняется. Правда именно Интернет своим отсутствием ограничений порождает некачественные порталы и плохих критиков.

Корнеев больше углубляются в саму историю становления интернет-кинокритики и ее читателя. Причем относится к этому очень оптимистично, особенно к периоду самого начала работы портала «Кинокадр». Проблема критики в Интернете в том, что несмотря на послабления в редакционной политике, авторы все-таки напрямую зависят от читателя. Мнение профессионалов уже не так ценится, становится важнее реакция аудитории. Поэтому они уходят из профессии беднеет, и она беднеет. В последнее время все начинает сводится к сайту «Кинопоиск» - одной из самых крупных кинобаз России. Там зрители пишут сами для себя, поэтому эти рецензии популярны. Это тоже вытесняет с рынка реальных кинокритиков.

«Вообще, смешно, конечно, что мы обсуждаем здесь легитимность сетевой критики, потому что никакой другой уже нет»[[37]](#footnote-37), - говорит Роман Волобуев, подразумевая, что все большее количество читателей переходит с бумажных носителей на планшеты. Кроме того, функция критика перешла от просветительской (объяснения того, что такое хорошо, а что такое плохо) к развлекательной. Потому что аудитории больше не интересно, чтобы ее воспитывали. Она хочет только получать удовольствие от чтения. Можно сказать, что самые светлые перспективы рисует Ромодановская, которая не боится выхода критики в Интернет и наоборот считает, что профессия начинает восстанавливаться. То есть происходит ее возвращение к первоначальному значению.

На самом деле все сводится к тому, что как бы критик не хотел на что-то повлиять или что-то донести, у него это не получится, потому что к его мнению уже давно никто не прислушивается. Поэтому же ему достаточно сложно повлиять на кассовые сборы. Зато есть определенный плюс в том, что любые фильмы теперь находятся в шаговой доступности. Остается только определить приоритеты.

2.2 Критика с переходом на личности.

После того как мы проанализировали историю российской кинокритики, разберем мнение самих критиков. В качестве основного эксперта выступает Роман Волобуев, кинокритик, журналист, публиковавшийся в ведущих изданиях о кино («Афиша», «Сеанс», «Искусство Кино», «Empire»). Волобуев, как и Долин, описывает советскую кинокритику как золотое время, которое уже не повторится: «Всем хорошим, что есть в постсоветской критике, мы обязаны 90-м, когда люди с полученным еще в советское время гуманитарным образованием пришли зарабатывать деньги в газеты и журналы. Они путали критику с литературой (что, по-моему, прекрасно), и пользовались в основном постмодернистским инструментарием (что не так здорово — потому что большое кино с постмодернизмом в тот момент как-раз заканчивало). Ничего лучше них у нас не было и, боюсь, в обозримом будущем не будет. Если вас интересуют конкретные фамилии — возьмите весь поминальник отделов культуры «Коммерсанта» тех лет, газеты «Сегодня» и «Русского телеграфа».[[38]](#footnote-38) Долин, например, объясняет это тем, что в советских газетах было больше свободы для написания статей о кино. Сейчас же большая часть изданий контролируется государством, поэтому редакционная политика ужесточается. Совсем другого мнения, как было описано в первой главе, придерживается Андрей Шемякин, для которого именно 90е стали причиной развала профессии.

Точно так же точки зрения расходятся на профессионалов разного уровня в профессии. Для Волобуева более приемлемы журналисты без киноведческого образования: «У меня немножко предвзятое отношение к дипломированным киноведам — видимо потому, что у меня самого диплома нет. Все мои любимые русские критики пришли из смежных областей: Трофименков — историк, Денис Горелов — филолог, во ВГИКе учился только Алексей Медведев (и тот, если я не путаю — на режиссерском). Когда я читаю людей с профильным образованием — мне каждый раз кажется, что им в 20 лет вместе со всей мировой киноклассикой засунули в головы и готовые шаблоны для понимания кино, и мне очень быстро становится неинтересно — как бы хорошо не были эрудированны эти люди, я знаю, про что у них будет следующий абзац. С другой стороны, в чем-то я им ужасно завидую. Например, я в прошлом году начал учиться монтировать, и с удивлением понял, что до этого вообще не понимал, как кино устроено. А в том же ВГИКе на киноведческом отделении монтаж — одна из обязательных дисциплин». Это подход современного кинокритика, который работает во время развитых технологий, постоянной рыночной конкуренции и Интернета. Кинокритика без специального образования, который, тем не менее, пишет о кино и читаем. Конечно, с ним не согласится большинство участников опросы «Искусства Кино» 1995го года. Но это просто еще одна из сторон. Несмотря на то, что взгляды расходятся, небольшая проблема в профессии одинаково признается всеми. Но это, опять же, как посмотреть: «Если востребованность мерить количеством вакансий в отделах культуры — то конечно она упала в несколько раз. Если — количеством людей, читающих про кино, например, в интернете: то наоборот[[39]](#footnote-39)». Для Долина, например, основная проблема в отсутствии свободных изданий. Аудитория же найдется всегда. Причем в маленьких городах ее объем вовсе не так ограничен, как это могло бы показаться. Чем меньше у людей возможности получать информацию – тем больше они к ней тянутся: «На Москву, Петербург и города-миллионники ориентируются коммерческие службы журналов и сайтов, которым надо выставлять счета рекламодателям. А читатели — это другое. По моему опыту самые лучшие и внимательные из них живут почему-то как раз в тех частях России, где на сто километров один кинотеатр, в котором много лет бессменно идут «Яйца судьбы»[[40]](#footnote-40).

В отличие от американских коллег, Волобуев не выделяет какой-то один главный пункт первостепенной необходимости – ориентированность на потребителя или преданность искусству: «Это как спор о том, что важней в велосипеде — педали или руль. Критика — коммуникативная профессия. Художник может говорить в пустоту — в том числе и потому, что у произведения искусства всегда есть шанс найти аудиторию через сто лет после смерти автора (а даже если и не найдет — это беда аудитории, а не произведения). Критический текст имеет исключительно прикладную ценность: в отрыве от фильма и хотя бы одного видевшего его зрителя, рецензия, даже самая блистательная, никому не нужна. Правила игры тут — как при любой другой коммуникации: есть сообщение, и есть его форма, от привлекательности которой зависит то, сколько людей сообщение получат. Мне кажется, хороший критик — это тот, кто сперва продает читателю себя, как человека, которого надо любить и слушать открыв рот, а потом вкладывает в этот открытый рот какую-нибудь полезную таблетку. Те, кто пренебрегает первым этапом — говорят в пустоту. Те, кто им слишком увлекается — говорят ерунду. Если не крутить педали — упадешь. Если не держать руль — приедешь в столб. Я пробовал и то и другое — это неприятно»[[41]](#footnote-41).

И опять же против мнения американских критиков Волобуев говорит о том, что критик практически не влияет на мнение аудитории. Если они дают критику хоть какой-то шанс, то Волобуев не обольщается на этот счет: «Если говорить о способности повлиять на прокатную судьбу фильма, то во всем мире последние лет двадцать критика — как ругательная, так и восторженная — работает только в довольно узком сегменте арт-кино или притворяющегося им студийного мэйнстрима. Если внимательно посмотреть хрестоматийные примеры больших фильмов якобы убитых критикой (от «Крестного отца-3» до, например, «Шоугерлз»), то там станет понятно, что критика скорее бежала впереди паровоза зрительского мнения, чем реально формировала его. В России — то же самое, с поправкой на масштабы индустрии. Критика не может предотвратить успех «Самого лучшего фильма-5» (хотя, понятно, мечтает). И не может спасти от провала «Утопленных солнцем-2» (даже если бы очень захотела). И слава богу. Власть — развращает»[[42]](#footnote-42).

«Мне правда кажется, что человек каждый месяц уныло выдавливающий из себя 10 заметок про 10 глубоко безразличных ему фильмов за маленькую зарплату, наносит профессии больший ущерб, чем человек пишущий когда ему хочется и про что хочется (даже если остальное время он работает, не знаю, на заводе, в автомастерской или в рекламном агентстве). Понятно, что критик-автослесарь — это немножко художественный образ, но вот вполне реальный пример: de faсto самый главный сейчас русский критик — Антон Долин: он, если я не ошибаюсь (уточните у него при случае) нигде не состоит в штате, просто носится по всему миру, интервьюирует Триера, Поланского и черта в ступе, закрывает все главные мировые фестивали — одновременно в «Афише», «Ведомостях» и еще десяти изданиях — т/е делает работу десяти штатных кинообозревателей, только лучше. Чем это плохо?»[[43]](#footnote-43). Это рассуждение, в очередной раз делящее критиков на тех, кто пишет для издания, и тех, кто пишет для людей и себя. Проблема в том, что не состоя в штате сейчас у критика мало возможностей состояться, если только он не будет работать в таком же усиленном режиме, как Долин. С переходом же критики в Интернет или при условии, что в профессии останутся только фанаты своего дела, которые смогут позволить себе дополнительный заработок – профессия погибнет. Это вовсе не приведет к появлению касты талантливых критиков, делающих свое дело за бесплатно и развивающих киноиндустрию.

**Глава III. Сравнительный анализ англоязычных и русскоязычных статей, посвященных антивоенному кино Кубрика.**

3.1 Как в России полюбили атомную бомбу, или что русские кинокритики писали о фильмах Стэнли Кубрика.

Одна из самых полных и ярких статей, которые я нашла по данной теме - статья «Гуманизм врага: политика и кинообразы войны»[[44]](#footnote-44), в которой Олег Аронсон размышляет о свойствах и задачах военного кино. Снимая войну, пишет он, режиссер переводит выдуманное в разряд действительного и тем самым заставляет зрителя воспринимать показанные батальные сцены как реальные. Это напрямую влияет на последующее отношение зрителя к этой войне. Именно поэтому, создавая новое «клишированное представление о войне», такое кино приобретает «политический» смысл. Оно начинает создавать коллективную память.

Создаваемая картинка войны, несмотря на то, что носит высокий характер, становится повседневным зрелищем, что позволяет ей быть проводником политической риторики. Формируется «присутствие врага».

Режиссеры могут использовать свой военный опыт или строить свои аналогии для того, чтобы показывать жестокость войны и ее политический подтекст. Изображение тела солдата становится отсылкой к страдающему человеческому телу, что должно натолкнуть нас на мысль о том, что война – место, где царит насилие. Аронсон приводит в пример фильм Кубрика «Тропы славы» 1957 года, посвященный военной компании 1941 года. В нем описывается попытка генерала предотвратить убийство трех солдат, планирующееся в назидание взводу за то, что он не пошел в атаку. Это один из первых фильмов Кубрика, где он показывает армию как машину насилия. У нее нет лица, все действия исходят не от определенных людей (как, например, в «Докторе Стрейнджлав»), а согласуются с «законом военного времени». Кубрик показывает насилие именно как элемент политики, а армия всего лишь становится одним из полигонов его осуществления. Служение в армии становится для человека одной из возможностей получить свою свободу, несмотря на то, что, на самом деле, именно служа политике человек ее и лишается.

И если в «Тропах славы» противопоставляется война и мирная жизнь, то в «Цельнометаллической оболочке» 1987 года – война и армия. Здесь уже появляется герой, противостоящий миру, в котором ему приходится существовать – Джокер.

Сложность задачи Кубрика Аронсон объясняет тем, что, во-первых, ему необходимо показать непривлекательность войны, что сложно сделать, только показывая страдания, и, во-вторых, сделать это, не ориентируясь на свой опыт. К тому же, Кубрик добивается этого, не создавая образа врага. У него нет политической цели, поэтому ему не нужно искать виноватого, для него главный враг – армейская машина. Аронсон выделяет такой необходимый фактор, как «гуманизм врага». Только такой гуманизм, осуществляемый через общность в смерти и коммуникации через войну, может позволить избежать «врага» как политической функции и позволить осмыслить войну иначе.

Несмотря на то, что в фильмах Кубрика в образе врага выступали идеология и сама война, необходимо понять образ врага в Америке времен Холодной войны и войны во Вьетнаме. Сравнив позицию США с позицией СССР, можно будет определиться с тем, почему идеи Кубрика интерпретировались именно так. Как известно, Холодная война длилась с 5 марта 1946 по 25 декабря 1991 года и заключалась в конфронтации идеологий СССР и США – социалистической и капиталистической. Соответственно с началом противостояния этих двух сверхдержав начался процесс милитаризации. Были созданы крупные военные блоки: НАТО, в который входили США, Канада, Исландия, Великобритания, Португалия, Италия, Дания, Норвегия, Франция, Бельгия, Нидерланды и Люксембург; и ОВД, включавший в себя СССР, Албанию, Болгарию, Венгрию, ГДР, Польшу, Румынию и Чехословакию. В результате милитаризации началась гонка обычных и ядерных вооружений, что привело к постоянному страху, в котором жило мирное общество СССР и США. Карибский кризис, произошедший в 1962 году, который в США также называют «Кубинским ракетным кризисом» (Cuban missile crisis) чуть не привел к ядерной войне. Если на Западе социализм воспринимали как заразу, которая может распространиться и погрести под собой весь мир, то в СССР, наоборот, говорили о необходимости уничтожить буржуазный строй. В обеих странах люди были напуганы ядерной войной и воспринимали противника как агрессора. При этом оба общества были практически закрыты от информации друг о друге и могли строить свою картинку реальности, лишь основываясь на информации из медиа. Такая закрытость во многом объясняет отсутствие доступа к ранним фильмам Кубрика в советском прокате и рецензий на эти фильмы. Сложно найти критические работы о его антивоенных фильмах, опубликованные до 1990х гг., а даже если и можно, то это, в основном, анонсы, а не серьезные аналитические статьи. Отчасти это оправдывается еще и отношением Кубрика к социалистической идеологии и его нежеланием показывать свои фильмы в СССР[[45]](#footnote-45).

«Доктор Стрейнджлав, или как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» снят в 1964 году. Через два года после Карибского кризиса. Этот фильм о «человеке-машине», воплощающем бездушную идеологию, который отвечает за кнопку спуска ядерной бомбы. Он не думает о жизнях, которые это уничтожит. В статье Екатерины Петрухиной «Философия Стэнли Кубрика: от Алекса до Барри Линдона и обратно[[46]](#footnote-46)» как раз описывается отношение Кубрика к войне на примере детализации его фильмов. В этой статье автор как раз ссылается на Олега Аронсона, публикацию которого мы разбирали в начале главы. Начинается все с умения использовать слово в кадре, титрации: слова «HI THERE!» и «DEAR JOHN», написанные на бомбах. Игра с титрами потом появятся и в «Цельнометаллической оболочке», когда надпись на каске одного из солдат «BORN TO KILL» будет соседствовать со значком пацифика, а на штабе журналистов будет красоваться «FIRST TO GO LAST TO KNOW». Кубрик демонстрирует отношение к слову как к изображению. Оно становится еще одним приемом иронии. Для этого же он использует и звучащее слово, играя с акцентами и произношением, что наглядно видно на примере Питера Селлерса, играющего стразу трех персонажей – капитана Лайонела Мандрейка, президента Меркина Маффли и самого доктора Стрейнджлава. Говорит он с тремя разными акцентами: английским, американским и немецким.

Также в этой статье разбираются образы туалетов и ванных комнат, которые Кубрик использует как образы насилия и жестокости, они становятся иллюстрацией дуализма. «Теперь символами мертвечины являются не зловонные трупы и не экскременты – в этой роли отныне выступают блещущие чистотой автоматы, а людей мучит не притягательность вонючих туалетов, а страсть к сверкающим автоматическим конструкциям из алюминия, стали и стекла[[47]](#footnote-47)». В «Докторе Стрейнджлаве» туалетная комната фигурирует два раза: во время получения генералом Баком Тарджесоном жизненно важного сообщения и во время самоубийства генерала Потрошилинга. В «Цельнометаллической оболочке» в туалете также происходит самоубийство, только перед этим этот туалет, воплощающий своей простотой индустриальное общество, вычищается до блеска, и, таким образом, становится местом «ритуальной жертвы». Петрухина описывает туалеты в фильмах Кубрика, ссылаясь на терминологию Фрейда, как образы «анального-накопительского», что связывает их со страстью к разрушению. Именно эту страсть и осуждает режиссер.

По словам Петрухиной, интерес Кубрика к восточной Европе оправдывается его интересом к деструктивизму. В «Докторе Стрейнджлаве» мы видим русского посла, который жесток и помешан на жажде обладания. В масштабах государства русские показаны, как идущие к своей цели с холодной расчетливостью. И если от лица американцев выступает Потрошилинг, то русские выступают за уничтожение жизни как таковой, для них это всего лишь является способом остановить экономический кризис.

Самого Кубрика Петрухина относит к патриоту американской культуры. Со всей его любовью к рекордам, размерам и технике, к сенсационным темам. Так что, можно сделать вывод, что, помимо отрицательного отношения к ядерной войне, Кубрик все же выражал еще и негатив к социализму, что могло обеспечить не лучшую оценку его фильмов в СССР, если бы он позволил их там показывать.

«Доктор Стрейнджлав» был лидером американского проката 17 недель подряд и вызвал бурную реакцию критиков и журналистов в Америке и Европе. Кубрик высмеял политику взаимного гарантированного уничтожения и Машину Судного Дня. Проблема в том, что данный фильм вряд ли мог бы быть показан в СССР, даже если бы Кубрик этого захотел. По вполне объективным причинам – высмеивание политики государства не могло транслироваться в массы.

В архиве сайта «КиноИзм» можно найти публикацию Андрея Плахова за 1 номер 2000года, посвященную личности Стэнли Кубрика – «Стэнли Кубрик – режиссерская одиссея». Она посвящена не столько антивоенному кино, сколько общему обзору его творчества и подробному разбору его последней картины «С широко закрытыми глазами» (1999). Это скорее просто посмертная статья. Интересен тот факт, что в этой статье Плахов упоминает о восьми Оскарах, на которые были номинированы фильмы Кубрика. Ни один из них не был за режиссуру. Практически слово в слово подобное замечание есть и в статье Юрия Гладильщикова, опубликованной в журнале «Итоге» в номере от 16 марта 1999года[[48]](#footnote-48). Гладильщиков упоминает «Цельнометаллическую оболочку» в контексте легенд о Кубрике и закрывает эту тему. «Тропы славы» тоже возникают, но лишь ненадолго, чтобы показать, что был все-таки самый первый фильм Кубрика, который вызвал международный резонанс. И не просто фильм, а очень серьезный, провокационный, настолько что даже был запрещен во Франции. В основном внимание уделяется «Широко закрытым глазам» (1999), которые вообще освещались намного больше, чем любой другой фильм. Возможно, из-за темы, а может быть и из-за позднего издания.

Зато в статье «Кубики Кубрика[[49]](#footnote-49)» Гладильщиков подходит уже чуть более основательно – сравнивает «9 роту» Бондарчука с «Цельнометаллической оболочкой». Сравнение само собой напрашивалось, и в глубокий анализ никто не пускался, но это однозначно интереснее и серьезнее, чем банальные повторения многочисленных мифов о кубриковской диктатуре. Но тут происходит сравнение только на уровне сюжета, в отличие от нескольких других критических статей, где Кубрик сравнивается с русскими режиссерами в плане техники.

В пятом номере журнала «Советский экран» за 1988 год есть анонс на «Цельнометаллическую оболочку». Эту публикацию иначе как анонсом не назовешь, потому что никакого подробного разбора фильма в ней нет, а лишь упоминания других его картин, с целью анонсирования данной. Причем автор также не указан, что говорит о том, что статья была написана каким-то штатным журналистом, не специализирующимся на кино. Один из тех, кто «в системе», по шкале Волобуева. «Оболочка» в этом материале рассматривается как закрытие темы войны во Вьетнаме.

Зато в интервью Л. Филатовой, опубликованном 10 марта 1990г в газете «Советская культура» дается хоть какую-то возможность ознакомить советского читателя с антивоенным кино Кубрика. Несмотря на то, что это не критическая статья, в ней много полезного материала. Например, Кубрик напрямую говорит о том, что одной из целей военной кампании США была «манипуляция правдой с помощью средства информации» и «искажение представления общества о войне». Это доказывает, что Кубрик не просто хотел снять пацифистское кино, но и показать, какую роль государство играет в этом всем (как раз поэтому, позиция Евгении Тирдатовой, которую я приведу позже, и кажется мне неверной). Также это подчеркивает роли прессы в военных вопросах. В нем же он говорит о возможности превратить человека в управляемое оружие. И это напрямую связано с изображением военных во всех трех фильмах. Они либо занимают высокий пост и становятся беспощадной машиной-убийцей, либо становятся ею, подвергаясь армейской муштре и давлению окружения. Несмотря на то, что журналистка пытается спровоцировать Кубрика на признание неверности позиции США, когда просит сказать, что он высказывает американские настроения, у нее это не получается. Он отвечает, что лишь хотел показать трагедию Вьетнама. Того же самого она добивается, на мой взгляд, когда спрашивает, не по политическим ли мотивам Кубрик переехал из США в Англию.

Довольно интересные мысли высказываются в №14 «МК Бульвара» за 2003г. Ссылаясь на кинокритика Полин Кейл, Денис Горелов награждает Кубрика званием «профессора, ставящего порнографию» и дальше, отталкиваясь уже от этого, объясняет его творчество как стремление к эпатажу. О «Тропах славы» он говорит как об «извалявших в верденской грязи всю милитаристскую риторику 40-50х». Фильмы расцениваются как попытка Кубрика плюнуть в лицо обществу и «эпатировать новейшее плебейское лицемерие».

В этом же году вышла статья в № 154 «Независимой газеты» - «Сияние Кубрика» Евгении Тирдатовой. В основном, она выглядит как и большая часть статей о нем – общие высокопарные фразы, описание слухов о его нелюдимости и т.д. Однако есть пара слов и про «Цельнометаллическую оболочку». Говоря, что Кубрик снимал о человеке, верящем в свой разум до тех пор, пока его мечты не начинают рушиться, Тирдатова приводит в пример главного героя «Оболочки», - Джокера. Она пишет о нем как о наивном патриоте, растерявшем свой патриотизм после того, как он встретился с суровой реальностью. И это тоже выдает в ней непрофессионального критика, поскольку его образ она, очевидно, интерпретировала очень поверхностно. Хотя бы потому, что такая трактовка значительно упрощает смысл картины.

Еще более поверхностный подход демонстрируется в заметке Сергея Чонишвили «Абсолютный Кубрик» в номере «огонька» за 18-24 июля 2005 года. Да, в ней есть упоминание о всеми забытом фильме «Тропы славы» (в основном российская пресса, почему-то, проявляла интерес к «Лолите» и «С широко закрытыми глазами»), но оно сводится к простому описанию декораций и павильонной съемки.

«Тропы славы» возникают в интервью Яна Харлана, переведенном «Киноведческими записками[[50]](#footnote-50)». Но, опять же, никто не углубляется в анализ этого фильма. О нем вспоминает сам Харлан, когда говорит, что основной темой фильмов Кубрика была человеческая слабость.

В 2008 году в журнале «Story» вышла статья Диляры Тасбулатовой «Кубрик в Кубрике», которая могла бы стать разгромной, если бы не строилась на личных домыслах. Если Горелов говорит об эпатаже режиссера, то Тасбулатова упрощает все еще сильнее – она объясняет идеи Кубрика его комплексами. Через любовь к технике и невозможность ее контролировать она переходит к теме военных неудач в «Докторе Стрейнджлаве». Из опыта неудачного полета она выводит «Начало Великого Кубриковского Неверия в человеческий разум, покоряющий Вселенную». Возможно, такие наблюдения приближают ее к профессиональной кинокритике больше, чем авторов предыдущих статей. Однако сам факт того, что статья написана с расчетом на аудиторию журнала «Story» уже позволяет назвать ее менее глубоко аналитической. Здесь очень мало аналитики. Больше в сравнении с другими приведенными материалами, но, в любом случае, все перебивается длинными рассуждениями о творчестве Кубрика, а не смыслом и и разбором его фильмов. Его фильмы она сравнивает с «германовским долгостроем», что интересно, в контексте других сравнений Кубрика с российскими режиссерами в нашей прессе. В основном, эти сравнения основываются не только на продолжительности работы над фильмом, но, в любом случае, статья Диляры Тасбулатовой дополняет этот ряд.

Ну и, конечно, из ряда несколько выбивается одна из последних публикаций, посвященных «Доктору Стрейнджлаву» на сайте Lookatme. Формат сайта обязывает. Хотя, несмотря на простой формат, материал на порядок глубже и интересней, чем большинство разобранных до этого. Он как бы просто описывает сюжет и предысторию создания, но делает это изящно и хорошим языком, не сбиваясь на штампы.Финальная фраза немного сбивает эффект: «Самое смешное, что Кубрик готовился снимать серьезное кино, но по ходу дела решил, что человечество его не заслуживает[[51]](#footnote-51)». Но не все же на пафосе держаться.

3. 2 «Ничто так не заставляет собраться, как зрелище чужой смерти», или почему англоязычная критика интересуется Кубриком больше.

Начать хотелось бы не согласно хронологии публикации, а в порядке выхода фильмов. Для этого подойдет статья 2012 года «Kubrick Creator: Alchemy in Stanley Kubrick’s Films»[[52]](#footnote-52) «Тропы славы» - описывается как один из ряда других фильмов с батальными сценами («Барри Линдон», «Спартак»). То есть интересна не столько постановка вопроса, сколько метод съемки – показывая действие глазами одного из «вышестоящих чинов», он выполняет хитрое условие: ставит нас не на место солдата, а на место сопереживающего ему командира. Мы уподобляемся создателям. И происходит все это только за счет обозначения локации. То же самое и с «Цельнометаллической оболочкой» - снайперская точка становится эпицентром событий, претензией на драму.

Также в данной статье, как и у Аронсона, отмечается символизм терминологии в кадре и значение ванных комнат. Ванные и туалетные комнаты не разбираются так подробно как в русских киноведческих статьях, но упоминаются как немаловажные элементы кино. Помимо этого, не упоминаются надписи на одежде и стенах, но отмечается фраза, проходящая лейтмотивом через весь фильм «Цельнометаллическая оболочка» - «a world of shit».

Один из мотивов, которых я не заметила в русской кинокритике – алхимия, как попытка уйти от окаменелости жизни. Окаменелость как раз заключается в механизированности процессов и людей. Алхимия – попытка создать чудо на Земле. Распознать ее можно по цветовым обозначениям, золото, например, или по обозначениям материала (оболочка из цельного металла). Монументальность декораций тоже, в каком-то роде, играет на символизацию окаменелости.

Пытаясь найти зерно жизни в этом мире, Кубрик описывает и страшное, и светлое. Каждый человек становится значительным, независимо от своего положения. И это ведет его автора статьи к следующей идее – идее значимости человека. И из конфликта человека и машины, которой может быть и другой человек, как раз появляется основное зримое столкновение. Мы видим это и в «Тропах славы», где герой Кирка Дугласа сталкивается с военной машиной – трибуналом, карьеризмом, псевдопатриотизмом; и в «Цельнометаллической оболочке», где для обычного парня, ставшего солдатом, самое страшное – не Вьетнам, а армия, государство, которое кинуло его в это пекло. В роли машины может выступать и само общество солдатов, когда они унижают одного из своих – Гомера Пайла, например.

Тот же конфликт и в «Доктор Стрейнджлав, или как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» - кнопка уничтожения находится в руках одного человека, который вовсе не является нормальным, и в данной ситуации государственная машина противостоит всему человечеству. Причем Питер Селлерс, игравший трех персонажей сразу, во всех троих вложил что-то от машины. Это могло выражаться в образе мыслей или в физических особенностях. И если в первых двух перечисленных фильмах это конфликт принудительный, то в третьем – запрограммированный.

Основная мысль в том, что технология достигнет такого уровня развития, что человеку больше ничего не останется, кроме как подчиняться ей. Кубрик показывает, чем может закончиться такой расклад сил. И тут важно даже не то, что человек становится машиной, но то, что машина начинает брать на себя человеческие функции.

Испытание начинается именно тогда, когда человеческая сущность уступает место машине, но все еще не присутствует. По словам автора, в этот момент герой попадает в бесцельное пространство, где единственный способ бороться с энтропией – опять стать человеком и вмешаться в процесс механизации.

В какой-то момент автор переходит к описанию дуализма персонажей, о котором также пишет Аронсон. Не уверенна, что в своих исследованиях Аронсон и Петрухина обращались именно к этой статье, опубликованной два года назад. Скорее всего, присутствует какая-то общепринятая трактовка. Объяснение надписи «BORN TO KILL», соседствующего со значком пацифик, действительно, проще всего сделать через дуализм персонажа. Тем более, распределение ролей между подчиненным и начальником наглядно показано в юнгианской теории самосоциализации.

Им также описывается ситуацию, когда Джокер в «Цельнометаллической оболочке» спасает вьетнамского снайпера и, проявляя благородство, дарит ему быструю смерть. Аронсон тоже говорит об этом эпизоде, но для него это не столько момент дуализма личности, сколько свидетельство неоднозначности смерти во время войны, как мне кажется.

Далее публикуются, в основном, материалы, посвященные «Доктору Стрейнджлаву». В том числе, статья «"Mein Führer! I can walk!": "Dr. Strangelove" editor Anthony Harvey on the lost ending»[[53]](#footnote-53), посвященная, не киноведческому анализу, а разбору каких-то рабочих моментов производства фильма. Значительную часть занимает рассказ о вырезанной сцене с пирогами, которые политики начинают бросать друг другу в лицо в финальном эпизоде. Пироги, летящие в лица русского посла и американского президента, должны были символизировать конец света, но после завершающего монтажа эту сцену решено было вырезать.

Помимо этого приводится комментарий редактора Кубрика Энтони Харви, который рассказывает о процессе монтажа и подбора материалов. Довольно подробный. В общем-то, вся статья сводится к описанию работы с Кубриком на площадке. В отличие от других статей такого же рода, в ней хотя бы есть интересные новые факты, рассказанные одним из редакторов. В остальном же подобные статьи обычно пишут примерно одно и то же, и все это «одно и то же» основано на домыслах и мифах. Чему яркий пример – российские редкие интервью, опубликованные в 80-е, когда журналисты задавали не вопросы, касающиеся смысла фильмов, а вопросы о легендах о Кубрике.

В Vanity Fair также опубликовали неплохой материал. В нем нет киноведческого анализа или сенсационных интервью, но даже эта простая биографичная статья[[54]](#footnote-54) сделана на высшем уровне. Так же как многие другие автор, Майкл Хэрр, который работал с Кубриком, отмечает новаторство Кубрика в том, что для кинематографа того времени было не свойственно показывать такое убийство. Чаще можно было увидеть убийство «плохих» «хорошими», но не невиновных солдат своими же солдатами. И тут же он перебивает эффект драмы тем, что говорит – Кубрик сделал это ради денег, ведь это был хороший ход.

Он так же как и Харви описывает работу на процессе постпродакшна в специально созданной студии War Room – Военной Комнате. И речь идет не только об особенностях самой комнаты и работы в ней во время съемок «Цельнометаллической оболочки», но и о работе Кубрика со сценаристами. Например по статье Джона Ронсона опубликованной 27 марта 2004 года в The Guardian, где он рассказывает о своем визите в дом Кубрика после его смерти, становится очевидно, что подход к работе у него был очень серьезный – достаточно посмотреть на многотысячные материалы по каждому фильму. Точно такую же функцию выполняет и Военная Комната, которая становится не только эпицентром работы, но и своеобразным «макетом».

О методах его работы с актерами можно судить по истории кастинга «Цельнометаллической оболочки», тоже подробно представленной. Речь идет не только о пробных кассетах, которые присылали Кубрику со всего мира, но и о производственном процессе. Когда, например, мы узнаем, что актер должен был знать каждую строчку своего текста досконально.

Также мы узнаем историю финальной сцены «Троп Славы». Кубрик в последний момент решил снять не просто казнь трех солдат, но еще и песню немецкой пленной девушки, которая сначала вызывала у французских солдат только похоть, а потом своей песней разбудила в них светлые чувства. Подобные истории в зарубежных кино-статьях объясняются, разумеется, еще и тем, что у авторов есть возможность пообщаться с создателями фильмов. Скорее всего, и в Советском Союзе такая возможность у журналистов была, раз они все-таки смогли взять интервью у Стэнли Кубрика, но они ее, почему-то, не использовали. Его творчество рассматривалось либо с киноведческой точки зрения (довольно редко), либо с точки зрения его известной личности и мифов о ней. В любом случае, тех статей, где можно говорить о качестве (то есть киноведческих), было очень мало. Остальные были больше похожи на анонсы и интервью в бульварной прессе.

Это объясняется еще и тем, что Кубрик не давал интервью до момента премьеры. А после премьеры давал, но не объяснял значения фильма, потому что боялся навязать зрителю иное восприятие. Так же как и Балабанов, он считал, что фильм объяснять не нужно, - он говорит сам за себя. Поэтому единственной возможностью что-то написать о Кубрике было общение со съемочной группой, догадки и неправильные интерпретации фильмов.

В статье «The Kubrick Case»[[55]](#footnote-55) Алана Шпигеля фильм «Тропы славы» приведен в ряду работ, которые становятся образцом кинограмматики и важности структуры у Кубрика. Однако, несмотря на то что эта картина считается одной из первых и одной из лучших его вещей, Шпигель отмечает, что вспоминают и обсуждают, в основном, его поздние фильмы. Потому что создается впечатление, что именно в них режиссер полностью раскрыл свой потенциал и ввел инновации. «Доктор Стрейнджлав» становится продолжением жанровой традиции лучших американских фильмов, хотя и отличается своей «беспрецедентностью». В нем мы видим борьбу со временем, так же как впоследствии увидим борьбу с машинами. Кубрик расценивается не совсем как персона, сделавшая что-то для искусства, но как человек, взвешивая все свое творчество и окружающий мир, приводит к осознанию этого искусства и включенности в этот мир. Герои фильма подходят под общую типологизацию, а жанр – под жанр басни. Что, в принципе, логично, и другими авторами не отмечалось. Именно типологизация делает всех героев похожими на животных, весь штаб – на лес Эзопа, где происходит много чего, но прямым языком об этом не говорится (хотя куда уж прямее).

Шпигель говорит и о реакции критиков на «Стрейнджлава». И в этом, и в структуре он сравнивает его с двумя последующими фильмами – «2001 год: Космическая одиссея» (1968) и «Заводной апельсин» (1971). По его словам «Стрейнджлав» был принят критиками лучше всего, несмотря на то, что проблемы в этих фильмах ставились примерно одни и те же. Причиной такого признания был реализм, с которым Кубрик показал эскалацию гонки вооружений и всеохватность военного ведомства. Самое странное, что другие фильмы 60х на эту же тему не были восприняты с таким энтузиазмом, потому что казались слишком «отшлифованными» и не могли передать весь гротеск политического конфликта. Сейчас уже довольно сложно воспринимать этот фильм отдельно от его исторического контекста.

Автор упоминает и о демонической роли машин, только при этом сравнивает декорации фильма с адом Данте: флуоресцентное освещение, туман, темные фигуры, особая телесъемка, а все действия происходят либо над землей, либо под ней. Это отчасти является причиной того, почему фильм воспринимается как интегрированный в басню.

Далее – статья «Nuclear Criticism». Поскольку она посвящена критике ядерной войны, то из трех выбранных фильмов Кубрика говорится в ней именно о «Докторе Стрейнджлаве».Хенриксен называет его «фильмом, показавшим динамическую напряженность между силой культурного инакомыслия, силой политической и технологическим статусом-кво». «The cultural hinge on which the sixties' "substance of dissent" turned away from the repressed fifties»[[56]](#footnote-56), пишет она, что значит – именно инакомыслие отличает мир репрессивных 50х от мира 60х. В какой-то степени это повторяет слова советских критиков об этом фильме. Возможно, потому что так оно и есть. И говоря об издевке над злом науки и технологий, царствующих а атомный век, она так же, в принципе, повторяет сказанное уже много раз.

Сразу после посвящения критики ядерного оружия идет критика войны в принципе. Статья «The "Anti-Militarism" of Stanley Kubrick»[[57]](#footnote-57), посвященная трем антимилитаристским фильмам, в число которых Берджес вместо «Цельнометаллической оболочки» внес «Страх и вожделение» (1952). По его мнению, эти картины объединяет именно кубриковская идея дуализма человека и конфронтации между различными идеями, смыслами и поколениями. Начиная со «Страха и вожделения», автор переходит к «Тропам славы» и структуре фильма. В начале мы видим авторский нарратив и идущих людей в кадре, их пути, что напрямую перекликается с названием фильма. Далее описываются звуки, звучащие в начале фильма и перекликающиеся со звуками в его финале. Несколько абзацев одного описания пешей прогулки Кирка Дугласа в роли полковника Дэкса, в которых намеками обозначаются смыслы шагов в тех или иных эпизодах. Это уже заставляет задуматься, поскольку статей об этом фильме в принципе мало, а с таким подробным анализом структуры их найти еще сложнее. Все эти прогулки, «тропы», которые описываются – не приводят никуда. Это тропы без направления и места назначения, они бессмысленны и могут привести только к фрустрации или началу пути. В финальной сцене во время песни молодой пленной немки Дэкс говорит, чтобы солдатам дали еще пару минут, потому что хочет дать им передышку. Но это именно «передышка», и как говорит Берджес,эта «передышка» ничего не изменит и станет лишь одним из пунктов на «пути в забвение».

Несмотря на безысходность, царящую в фильме, Берджес все же видит надежду, которая появляется в конце. Уже после казни полковник Дэкс видит своих солдат в таверне, которые сначала похабно улюлюкают пленной девушке, а потом начинают плакать от ее трогательной песни. Здесь есть надежда, но ведь если все это лишь «передышка», можно ли считать эту надежду оправданной? Солдаты чувствуют, что песня о них. Они чувствуют, что они не одни, что есть и другие такие же солдаты, и в них рождается сострадание. Несмотря на то, что его не было, когда их товарищей только расстреляли.

Помимо этого присутствует анализ метафоры, о котрой мало говорят в критических статьях, но которая есть в книге «Кубрик» Джеймса Нэрмора. В сцене. Когда солдаты сидят в тюрьме и ждут казни, один из них говорит о таракане, который бежит по столу, что на следующий день тот будет ближе к его жене и детям, чем он сам. После чего второй солдат убивает этого таракана, совершает бессмысленный акт насилия для того, чтобы доказать свою силу и мужественность. То же самое в конце фильма делает генерал Мерье, когда приказывает расстрелять невинных людей – человеческая жизнь становится настолько же ничтожной, как жизнь таракана. Мерье пытается поддержать иллюзия своего могушества. И такой же иллюзией становится сама война – акт разрушения начинает выглядеть как что-то вырастающее не просто из любви, но из любви человека к самому себе. Нельзя осуждать любовь к жизни, но здесь она преображается в какую-то странную форму зла и жестокости, равнодушие к чужим жизням. И тема антимилитаризма становится очевидна именно за счет этого. Война будит в людях самые отвратительные проявления любви к жизни. И в контексте этой войны и отношения людей друг к другу, такое же как к тараканам, Кубрик показывает нас всех такими тараканами в глазах высшей силы. И полковник Дэкс с его стремлением к справедливости просто воплощает собой попытку найти другой путь преодоления этого отношения, который так же как и другие пути ведет всего лишь к могиле.

Далее мы видим разбор «Доктора Стрейнджлава». Небольшое вступление, которое содержит в себе основные идеи, перечисленные в других статьях уже много раз. За исключением, пожалуй, интерпретации фильма как пропагандирующего сексуальную свободу и философский анархизм. В «Докторе Стрейнджлаве» главными «революционерами», теми, кто несет основной конфликт, становятся высокопоставленные фигуры. Вся ответственность за войну находится в руках высоких чинов, которые все как один изображены идиотами.

Самой обескураживающей Берджес находит финальную сцену (что логично): три героя, в руках которых находится ядерная ракета, не показаны как некомпетентные злодеи, а кажутся милыми сумасшедшими. Именно поэтому, когда под песню «We`ll meet again» баллистические ракеты разворачиваются, зритель не понимает, как ему реагировать. Таким образом, этот фильме осуждает не только милитаризм, но и нас, людей, которые делают неправильный моральный выбор и отдают государство в руки науки и тех, кто с помощью ее пытается совершить зло. Иррациональность Потрошилинга противопоставлена рациональности Машины Судного Дня. И это та самая ситуация, когда очеловеченная машина становится более способной, чем «механизированный человек». Эта же «механизация» играет и с рукой Стрейнджлава, вскидывающейся в нацистском приветствии – это не принадлежность к наци, это механическая привычка.

Мир этого фильма построен на людях, которые научились не волноваться, и полюбили атомную бомбу, Машину Судного Дня. И здесь уже не так ставится вопрос морального выбора как в других фильмах Кубрика, скорее основной зримый конфликт как раз заключается в попутке человека идентифицировать себя с машиной. Машина Судного Дня становится вездесущим лейтмотивом. Далее автор отмечает преимущество безошибочной машины перед человеком. И тут вспоминается позиция, представленная в советских статьях о Стэнли Кубриком. Напомню, о Кубрике писали как о режиссере, который боялся машин, потому что не мог их контролировать. Его страсть к работе с ними и съемкам фильмов о них интерпретировалась именно как страх. На мой взгляд, эта точка зрения несколько ошибочна. Скорее его отношение можно оъяснить восхищением. Да, машины не выступают в роли положительных персонажей. Но в этом виноваты не они, а люди, которые создали их. Решения людей приводят к плачевным последствиям, а не действия машин.

Как раз в финале статьи Берджес говорит о том, что основной идеей выбранных фильмов, на его взгляд, является не антимилитаризм, а человеческая ответственность. Одержимость несовершенствами человека и сомнения по поводу каждого решения, которые завязываются на политической теории. Война становится местом действия, не темой. Это фон, проверка для каждого. Голос автора в данном случае становится попыткой документировать процесс, приблизить нас к происходящему, одновременно отдалив самого режиссера от его героев. И чем медленнее становится изображение, чем оно подробней и спокойней, тем больше в нем реальности.

В своей рецензии за тот же год[[58]](#footnote-58) Берджес называет «Доктора Стрейнджлава» «тканью из странных несообразных несоответствий». В ней он опять же говорит о противопоставлении глупого человека и идеально логичной машины. К иделаьным машинам, которые не просто насмехаются и унижают, но и побеждают, не только Машина Судного Дня, но и обычные торговые автоматы, телефоны, радио и так далее. Показывая же военную технику, Кубрик направляет против нас все клише, застрявшие в нашем сознании: борьбу в кабине, рев моторов, вибрирующие точки приближающихся вражеских самолетов. Эта сцена противопоставляется сценам в штабе и на базе. Несмешным оказывается именно то, вокруг чего создается больше всего смеха – человеческая ответственность, возможности и борьба. Все это в век ядерной бомбы может привести к фатальным результатам. И даже говоря о безумии в конце рецензии, Берджес отмечает безумие каждого отдельного персонажа в отдельности и объясняет, что мы можем найти определенный тип сумасшествия в каждом из них. Написав рецензию в том же году, что и статью, Берджес, тем не менее, практически ни разу не повторился. Оба материала представляют собой глубокий, серьезный анализ.

Если о «Тропах славы» было написано не так много, хоть они и упоминаются почти в каждой статье о Кубрике в качестве одного из его ключевых фильмов, то о «Докторе Стрейнджлаве» в 70е выходит достаточно много публикаций. Вступительное слово «Kubrick's "Dr. Strangelove": A Guide to Study»[[59]](#footnote-59) посвящено «Тропам славы», но не несет никакой новой информации – это лишь описание основных мотивов фильма, методы работы Кубрика над ним и реакция на него общественности. Затем Кэрингер переходит к самому «Стрейнджлаву» и сразу отмечает, что ироничное изображение отвратительных персонажей вовсе не является характерной чертой, поскольку в более поздних фильмах можно лицезреть еще больше отвратительных персонажей. Также в этой статье, в отличие от других, появляется сравнение фильма с комиксами, скорее всего благодаря методу съемки. Далее мы видим выходные данные фильма, часть сценария, основные вопросы к режиссеру и рекомендованная литература. Но даже с таким небольшим содержанием, эта статья по качеству лучше большинства русских источников, которые представлены в данной исследовательской работе.

Еще более обстоятельно к вопросу подошел Чарльз Мэланд, автор «Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus»[[60]](#footnote-60). Мэланд сразу без всяких вступлений относит «Доктора Стрейнджлава» к одному из величайших фильмов 60х. Так же как и другие критики, Мэланд говорит о противопоставлении и конфликте, только дает им название – «идеология либерального консенсуса». Фильм становится отображением взглядов несогласных масс конца 60х. Именно объяснению этой идеологии через анализ фильма и культуры американского общества 60х посвящена его статья-эссе. Консенсус, ответом на который, по мнению автора, является «Доктор Стрейнджлав», зародился еще в 30е гг. Когда рост милитаризма начал перебивать эффект от разваливающейся экономики и рухнувших фондовых бирж, до этого момента разрзненная американская культура начала «объединяться». Тогда появляется парадигма борьбы с ядерными державами.

На фоне военных успехов и процветающей экономики эта парадигма усиливается в американской политической и социальной жизни к 60м. Одной из сторон этой идеологии было то, что Советский Союз являлся реальной опасностью для США и их союзников. При этом американская экономика продолжала развиваться, смягчая неравенства капитализма и становясь более демократичной, теперь возможности появились у гораздо большей части населения. В связи с этим «свободный мир», строящийся США, готовится к борьбе с коммунизмом, который этот «свободный мир» отрицает. Поскольку сила – единственный доступный метод борьбы, понятно, к чему все это ведет. В годы производства «Доктора Стрейнджлава» эта идеология казалась более уязвимой.

В понимании Кубрика, несмотря на то, что современный человек добился большего технического прогресса, он не способен его контролировать. Ему не хватает мудрости, чтобы использовать его конструктивно и понять, принесет ли это больше пользы, чем вреда. Именно Кубрик стал первым, кто заговорил об этой проблеме.

Также Мэланд упоминает о том, что Кубрик проявлял интерес к ядерной войне и химическому оружию в качестве обычного заинтересованного гражданина еще до начала съемок (что, на мой взгляд, не удивительно еще и потому, что он годами собирал материалы для каждого фильма). В своем эссе[[61]](#footnote-61), опубликованном еще до съемок, Кубрик собщал о том, как за четыре года до этого начал собирать информацию, потому что хотел понять, что происходит. В результате, он собрал около восьмидесяти книг.

В этой статье также прослеживается мысль о том, что Кубрик специально оставил даже смешное, потому что именно оно было самым правдивым. Приводится кусок из его интервью Джозефу Гелмису: «I started work on the screenplay with every intention of making the film a serious treatment of the problem of accidental nuclear war. As I kept trying to imagine the way in which things would really happen, ideas kept coming to me which I would discard because they were so ludicrous. I kept saying to myself: "I can't do this. People will laugh." But after a month or so I began to realize that all the things I was throwing out were the things which were most truthful».[[62]](#footnote-62) Из данного текста мы видим, что начав работу, Кубрик поначалу избавлялся от всего неподходящего, по его мнению, материала, но затем понял, что без него обойтись нельзя. Эта откровенность и неприкрытие фактов играют на реалистичность картины.

Пытаясь создать серьезную драму, Кубрик ставил ее в рамках принятой парадигмы Холодной Войны. Но затем приняв ее, он уходил от нее. Кроме как в жанре черной комедии, это осуществить было невозможно.[[63]](#footnote-63) К тому же данный жанр позволяет высмеять четыре стороны консенсуса этой войны: антикоммунистическая паранойя, неспособность культуры осознать ужас ядерной войны, ядерные стратегии и слепая вера современного человека в технический прогресс. За антикоммунистическую паранойю «отвечает» генерал Потрошилинг. Его приказ драться с любыми захватчиками базы несет в себе посыл ограждения ото всего мира. Ярче всего его паранойю (как и вообще все смыслы фильма) показывают диалоги: «Mandrake, have you ever seen a Communist drink a glass of water? Vodka, that's what they drink, isn't it? Never water-on no account will a Commie ever drink water, and not without good reason . . . Mandrake, water is the source of all life: seven-tenths of this earth's surface is water. Why, do you realize -that 70 percent of yt is water? And as human beings, you and I need fresh, pure water to replenish our precious bodily fluids.... Have you never wondered why I drink only distilled water or rain water and only pure grain alcohol? ... Have you ever heard of a thing called fluoridation? Do you realize that fluoridation is the most monstrously conceived and dangerous Communist plot we've ever had to face?[[64]](#footnote-64)», - где он рассуждает о коммунистах, как о людях, которые не пьют воду, а только водку.

Майор «Кинг-Конг» не способен осознать ужас летящей на людей бомбы, потому что слишком туп, а генерал Терджидсон – потому что слишком жесток. Единственная более-менее приемлимая позиция у президента Маффли, потому что он не фанатик. Однако и политик он неэффективный, так как не может прийти к мирному соглашению с Советами. Очевидно, что никто из представленных лиц, будь то пропитанный военщиной Терджидсон, рациональный Маффли или спекулирующий Стрейнджлав – не способен контролировать ход ядерной катастрофы. Проблема еще и в том, что чем больше люди пытаются контролировать машины уничтожения, тем больше все остальные машины выходят из под контроля. Получается, что ни с теми, ни с другими никто обращаться не может, и это приводит к смертельному эффекту.

И мы опять переходим к идее Кубрика о том, что желание войны и сексуальный инстинкты проистекают из человеческой склонности к агрессии. Связь между сексуальной и военной агрессией прослеживается на протяжении всего фильма, выражаясь и в картинках вроде журнала Playboy, и в некоторых фамилиях. Возможно, этот мотив является одной из причин неприятия этого фильма в Советском Союзе.

Финальная сцена фильма становится прямым отказом Кубрика от «идеологии либерального консенсуса». Грибное облако на экране становится символом всепоглощающей власти и извращенной красоты. И песня «We`ll meet again» как бы говорит – нет, мы не встретимся снова, потому что на земле больше ничего не останется.

Далее автор говорит о том, что Кубрик не оправдывает ни тех, ни других лидеров. Он намекает, что ни одной страны нет «монополии на глупость» и все одинаково грешны. Однако даже такое отношение не приблизило Советский Союз к одобрению этой картины, которая, на чей-то взгляд, абсолютно противоречила советской идеологии. Этот фильм не стал бы настолько ключевым, если бы его интерпретация Холодной Войны не отличалась так сильно от общепринятой. Отвергнув принятую парадигму Кубрик создал направление, по которому затем пошли фильма 60х

Дэниэл Либерфельд в своей статье « Teaching about War through Film and Literature[[65]](#footnote-65)» тоже выделяет «Доктор Стрейнджлав» из ряда других военных фильмов за то, что он не патриотичен, а сатиричен. На примере его фильмов Либерфельд работает со студентами – предлагает идентифицировать себя с кем-либо из «Троп славы» и объясняет, почему все ассоциируют себя именно с гером Дугласа, а не с генералом Мерье. Это говорит о том, что Кубрик не просто оказал большое влияние на американскую культуру и стал темой огромного количества статей в 70е, но и 2007 все еще обсуждается.

Примерно в это же время, в 2005, выходит статья «The Kubrick Jar[[66]](#footnote-66)» Мэтью Зэнда, в которой тоже разбирается конфликт между двумя «племенами» (Америкой и Россией), обладающими неимоверной силой, но не знающими как ее правильно применить. Генерал Потрошиилинг со своей сигарой становится одним из воплощений этой силы. Уничтожение власти Советского Союза становится более важной целью, чем избежание ядерной войны. «Загрязняющим веществом», вызывающим паранойю, становится не химическое оружие, а химические жидкости, заполняющие коммунистов (цитату на эту тему я приводила выше). Ведь именно они становятся источником распространения «заразной» идеологии. Через этого комического персонажа мы видим альтернативный вариант самосохранения – не через сохранение человеческой жизни, а через сохранение идей и ценностей.

Похожее значение Зэнд отмечает и в «Цельнометаллической оболочке» - уничтожение Вьетнама кажется борьбой за его перерождение и за защиту американской демократии. Постоянные унижения – всего лишь способ задушить в солдатах сострадание и человечность, которые осознаются как слабость. «Куча» Пайл сразу как попадает в этот социум, совершенно очевидно, не вписывается в него. Он не способен физически выполнять необходимые требования. Отчасти это оправдывается его излишним весом, но, на самом деле, он просто не готов ломать себя и перевоплощаться в машину убийцу, как другие.

Главные герои, по мнению автора статьи, вольно или невольно сотрудничают с социальной системой, в которой находятся. Если Леонард сразу выбивается из этой системы своей мягкостью, то Джокер, хотя и позиционирует себя как нонконформиста, на самом деле тоже в ней. Здесь прослеживается отношение Кубрика к военной психологии и ее необходимости ассоциировать себя с определенными архетипами мужественности. Далее я хотела бы привести фразу, которая понравилась мне в этой статье больше всего: «The bleak eyed director didn't believe in heroes, only humans. For the most part, they all act in a way that keeps the societal status quo going, until, like the monkey who is drawn to the unfathomable obelisk in 2001 , a peculiar insight is revealed to them to allow them to survive, advance and gain the upper hand[[67]](#footnote-67)», - Кубрик не верит в героев, он верит в людей, и, можно сказать, пока они не прийдут к осознанию себя и своих поступков, они будут вести себя как обезьяны, которые не могут контролировать создаваемое оружие и создаваемые войны.

И далее начинается эпоха «Цельнометаллической оболочки». В статье «Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie»[[68]](#footnote-68) Томас Доэрти рассматривает фильм «Цельнометаллическая оболочка» как одного из основоположников культурного пласта, посвященного Вьетнаму. Он отмечает, что позже и тема, и повествовательные структуры и набор визуальных мотивов во многих фильмов неизбежно отсылали к этому. Он стал чем-то вроде «камня в Стене Памяти Вьетнама». Кубрик был выбран именно за свои прошлые фильмы «Тропы славы» и «Доктор Стрейнджлав», как режиссер, который способен наиболее честно и откровенно показать эту войну, которую необходимо было показать. Причем это должен был стать не просто военный фильм, но что-то еще более грандиозное, за счет того, какую роль сыграла эта война в истории целой страны. Скажем так, патриотизм не мог не наложить свой отпечаток. И словно в наказание за прошлое, фильм показывает всю двуличность и подлинно циничное правдоподобие происходящего.

Если обычно в критических статьях язык, использующийся в фильмах Кубрика, описывается как метод донести мысль, обозначить, намекнуть, то здесь говорится о другой его функции – изоляции. Например, имена героев представлены в виде кличек: Джокер, Ковбой, Зверюга, Снежок. Похожая игра с именами была и в «Докторе Стрейнджлаве», но там, скорее, использовались говорящие фамилии (Потрошилинг, Кинг-Конг и т.д.). Здесь фамилии не важны, есть только клички, маркирующие людей. Помимо этого добавляется и иронический элемент, отличающий это кино от обычного боевика. Когда погибают двое солдат, трагедия уменьшается, если просто называть их «Кнут и Быстрый». За счет слов добавляется эффект какой-то непристойности – гомофобия, женоненавистничество, садо-мазохим и расизм, - все это представлено, причем довольно поэтично, в той же вульгарной речи Хартмана, например.

Лейтмотив слов «world of shit» играет на снятие ответственности с Вьетнама и войны за то, каким экзистенциальное состояние, в котором этот мир находится. И в момент, когда мы видим туалетную комнату, мы в буквальном смысле оказываемся в этом «world of shit», там же и происходит «обряд посвящения в насилие». Доэрти описывает сцену в туалетной комнате, являющейся своеобразным пограничным пунктом в фильме между подготовкой к жестокости и жестокостью – диалог Леонарда «Кучи» Лоуренса и Джеймса «Шутника» Дэвиса. Мы видим безумие первого и растерянность второго. Мы видим кровь на белых стенах. Это и является началом Вьетнама.

С жестокости мы переключаемся на рассовые отношения, и вот, встает проблема отношений между чернокожими и белыми американцами. Чернокожие появляются как второстепенные герои, в основном, пожизненные унтер-офицеры и седые майоры. В «Цельнометаллической оболочке» рядовой «Зверюга» постоянно оскорбляет капрала Эйтбол, но именно он героически спасает ему жизнь, кто он лежит раненый на поле боя. Но, несмотря на важность отношений между этими двумя расами, первичными становятся другие этнические отношения. Ненависть к «ускоглазым» объясняется солдатами тем, что все они «проститутки, воры и обманщики». Отношения же к себе они понять не могу, потому что им кажется, что они помогают этим людям, а не уничтожают их и их культуру.

При этом Доэрти говорит о том, что это не только фильм не о войне, по сути, но и не о Вьетнаме. Это не тот Вьетнам, который, действительно, был, или которым мы привыкли его видеть. Это такой Вьетнам, каким его видел Кубрик. И его взгляд на что угодно всегда обращает нас к самим себе. Так, вся личность Джокера воплощает собой взаимоисключающие особенности. Так же как нет одного лица у этой войны, нет одного лица и у главного героя фильма. Песня клуба Мики Мауса в конце становится завершающей чертой. Она выполняет примерно ту же функцию, что и музыка в конце «Доктора Стрейнджлава». Мелодия, отсылающая нас к Голливуду, ведет нас назад в тот мир, откуда и вышло это кино.

В статье «COLLEGE COURSE FILE: REPRESENTING THE VIETNAM WAR»[[69]](#footnote-69) «Цельнометаллическая оболочка» называется фильмом «как бы отсылающим к установленным канонам эпоса, но на самом деле, являющимся совершенно новым и первым в своем роде». Неожиданно то, что автор считает, что Кубрик разрушает каноны еще и тем, что устанавливает «власть Вьетнама в лице женщины». Возможно, имеется в виду, вьетнамская девушка снайпер. Теперь война становится не только мужским делом. Женщины и вьетнамцы, вьетнамские женщины, на поле боя и вне его – они включены, в том числе и для того, чтобы быть обезвреженными.

Но есть материалы, посвященные не столько вьетнамской войне, сколько психологизму в фильме. Например, «MIMICRY AND HYBRIDITY IN STANLEY KUBRICK'S "FULL METAL JACKET"» 2001 года. Даже выбор локации не в джунглях, по мнению автора, является осознанным – Кубрик не хотел показывать войну в джунглях. Поскольку под картиной Вьетнама подразумевается война вообще, то и повествование начинается с привычных объектов – военной базы. Далее автор приводит фразу, которую мне удалось перевести с трудом: «In order to explore how the film interrogates the notions of centre and margin, power and culture, I shall appropriate Homi Bhabha's notions of mimicry and hybridity, understanding them, on the one hand, as ruptures that bring ambivalence over the discursive coherence of the centre, thus forming the discourse of the margins, and, on the other, as the "responsibility" of such marginalised identities to deform and displace the discriminatory discourses of authority, thereby relocating the centre on the margins[[70]](#footnote-70)». Я понимаю ее как двойное использование термина «мимикрия»[[71]](#footnote-71) в статье, с одной стороны – разрывы, которые приносит амбивалентность дискурсивного анализа центра и формирование «кулуарного дискурса», с другой, - перемещение центрального ракурса повествования на маргинальных личностей, вступающих в конфликт с властью, и таким образом, самих становящихся этой властью. Проще говоря, основной объект изучения – простые солдаты и маргиналы, в лице Джокера, например. Через два этих понятия автор пытается выявить амбивалентность культуры как военной стратегии. Сюда же прибавляется попытка трактовать неопределенность и случайность как что-то вписанное в культурную самобытность. Как мы видим, довольно серьезный подход.

Автор уходит от разделения мира казармы и Вьетнама[[72]](#footnote-72). То есть, если большинство критиков[[73]](#footnote-73), как я отмечала выше, считают самоубийство Леонарда «Кучи» какой-то переходной точкой из одного мира в другой, то здесь мы видим соединение этих двух частей и отсутствие какой-либо разделительной линии[[74]](#footnote-74). Мы видим обращение к отдельной группе зрителей – ветеранам Вьетнама, которые считают, что только они могут объективно судить этот фильм. Именно ветераны отмечают, что казармы показаны так, что любой может почувствовать себя максимально близко к миру морской пехоты. То же самое говорится и о лексике Хартмана, которая, как бы гиперболизировано она не выглядела, на самом деле отражает реальное положение дел. Этот фильм становится не только описание прошлого опыта пехотинцев, но и символической интерпретацией. Кроме того, он становится чем-то вроде лечебной методики – возвращение в прошлое становится лекарством от посттравматических последствий для большинства ветеранов. Происходит самоидентификация с персонажами, узнавание локации и перенос в травмирующее прошлое, несмотря на то что, по сути, человек остается в настоящем. Совмещение пространств, знания и памяти приводит к «эффекту удовлетворения». Через осознание этого эффекта можно прийти и к осознанию «гибридности» фильма. Основной мотив в том, что для тех, кто познал машину войны изнутри, существование навсегда ограничивается внутренностями это машины. Государство само приобретает функции машины, когда занимается обработкой нового «продукта» - новобранцев. Таким образом, показывается формирование колониальной державы. Новобранцы стали свидетелями уничтожения собственной идентичности, а их любовь к Родине теперь выражается через желание уничтожать. Государство же становится разрушителем демократии и идет против своих же институциональных ценностей.

Все приобретает знаковость – прически, музыка, словарный запас. Хладнокровная базовая подготовка уничтожает все, что было в только пришедших новобранцах. В каждой личности культивируется склонность к дискриминации и иерархии. От себя замечу, что пример этого мы можем видеть в эпизоде, когда солдаты, хорошо относившиеся к Леонарду «Куче» совершают над ним расправу, потому что больше не могут терпеть его неспособность ассимилироваться в военном обществе.

Имена, как уже было замечено другими авторами, становятся одним из средств уничтожения индивидуальности. Здесь новобранцы перерождаются. По словам Хартмана, перерождаются как «личинки». Одно из слов обращений, которое командир все время использует, с целью внушить, что пока что они никто. Из «личинок» они станут машинами-убийцами. Отрицая «эссенциализм гражданского или первоначального культурного дискурса», Хартман устанавливает свою абсолютную власть. В этом ему помогают даже песни, распеваемые во время пробежек – они одновременно поддерживают дисциплину и служат средством для ведения диалога. Они же становятся доказательством связи между военной и сексуальной агрессией (как и в «Докторе Стрейнджлаве») – служба стране становится своего рода ее удовлетворением.

Молитвы Хартмана в казарме становятся причудливым гибридом песнопений религиозной общины. Они служат ему для установления своей диктатуры и для дискриминации. Две основных проблемы Хартмана выражаются в двух солдатах: обученном, но не перерожденном «Куче» Пайле и бесконечный «источник мимикрии» - Джокер. Пайл становится жертвой государственной машины. Его слова «world of shit»[[75]](#footnote-75) несут в себе обозначение мира, в котором основной является борьба за господство любыми способами. В отличие от своих сослуживцев, на смену одной идентичности которых с успехом приходит другая, Пайл не может выдержать потери целостности и сходит с ума.

Первые кадры жизни вне барака становятся своеобразным актом освобождения от этого террора. Кража камеры не просто анекдотична, а отображает неспособность двух миров договориться друг с другом.

Далее происходит объяснение термина «цельнометаллическая оболочка». Это оболочка пули, которая как бы используется с гуманными целями, потому что деформирует тело, но не разрывается изнутри, этим причиняя меньше страданий человеку. Сама «военная машина» отрицает гуманистическую идею войны, разваливая, таким образом, двузначность установленных ценностей. Это же мы видим, когда в конце фильма происходит драматическое столкновение вьетнамского снайпера и американского взвода. Открытие Вьетнама становится не только завоеванием физических территорий, но и выявляет индивидуальные и коллективные настроения Запада. «Цельнометаллическая оболочка» становится кинематографическим пространством Вьетнама, отражающим роль власти во всем происходящем. Мы видим частное мнение и мнение чиновника трансформирующиеся на линии фронта. Колониальные мотивы слышны и во фразе «внутри каждого ускоглазого сидит американец, пытающийся вырваться наружу». Так же, как Потрошилинг рассуждает о русских, командир взвода рассуждает о вьетконговцах. Неспособность Джокера вразумительно ответить, почему значок пацифик соседствует с надписью «born to kill» на каске уже говорит не только о дуализме личности, но и о природе его гибридизации. И это уже даже не признак индивидуальности, это что-то обыденное. Одно не исключает другое, происходит взаимодополнение. Так и в конце вьетнамские солдаты дополняют американских, когда перестают отвечать друг за друга.

Самоидентификация Джокера воспринимается автором как основной двигатель композиции. Все вокруг является элементом эксплуатации и милитаризации, навязывания авторитета и попытки манипуляций с индивидуальностями. Иронические комментарии Джокера – попытка убежать от этого. Финальная сцена с иронической песней и введением одного коллективного субъекта становится очередным гибридом. Происходящее здесь, во Вьетнаме, уже как бы происходит не здесь и важно не столько здесь, сколько в контексте разрушающей и разрушающейся Америки.

Похожая позиция представлена и в статье Тони Пиполо «Stanley Kubrick's History Lessons[[76]](#footnote-76)». По сути, ничего экстраординарного, мы опять видим анализ дифференциации американских солдат и вьетнамских мирных жителей. И Джокера, который будучи самым разумным из солдат, все равно на вопрос кому принадлежит эта земля, отвечает, что американцам, конечно. В этом есть и доля шутки, не зря его зовут Шутником, но главное не шутливый тон, а слова. Поступок, совершаемый Джокером в конце, говорит о том, что, несмотря на весь свой нигилизм и службу системе, он остался человеком и способен на милосердие.

Последняя рассматриваемая мной статья – «Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque»[[77]](#footnote-77) 2006 года написана тем же автором, книга которого недавно выходила на русском языке, - Джеймсом Нэрмором. Статья довольно биографичная, как и его книга «Кубрик». Он пишет о восприятии Кубрика аудиторией как холодного тирана, появившемся еще после съемок «Троп славы». И если Полин Кейл говорит об «арктической холодности», которой отдают все его фильмы, то Хэрр, который работал с ним над съемками «Цельнометаллической оболочки», отмечает, что скорее многочисленные статьи и книги о нем создавали этот образ. На самом же деле режиссер был вполне компанейским человеком, хотя и со специфическим юмором. Статья посвящена гротеску у Кубрика, соответственно, разбираются различные принципы использования гротекса. Что интересно, финальные кадры «Доктора Стрейнджлава» Нэрмор к гротеску не относит, потому что ракеты и взрыв как бы работают на упорядочение красоты, если можно так выразиться. В начальной сцене «Цельнометаллической оболочки» слово «гротеск» просто сразу появляется в диалоге. Мы оказываемся в комнате, где все играет на увеличение эффекта – глубина кадра, освещение, проходка Хартмана по кругу мимом бритых голов, накал мускулинности и жесткости. Мы видим некоторое противоречие между созданной идеальной чистотой, спокойствием стен и гиперболизированной активностью и грубостью Хартмана. Его речь наполнена проклятиями и непристойностями, последовательность происходящего играет на то, чтобы ошеломить зрителя. Такой метод съемки, по мнению Нэрмора, резко выделяется на фоне всех остальных голливудских фильмов про морпехов. Причем не понятно, серьезно ли говорит Хартман, потому что хоть вся его речь и кажется таковой, но поставлена настолько театрально, что невольно начинаешь сомневаться. Далее Нэрмор рассуждает на тему сексуальных метафор в речи Хартмана, что мы уже анализировали и описывали в предыдущих статьях, поэтому не будем к этому возвращаться. Но если у американских и британских критиков «world of shit», в основном, это Вьетнам или государство, как бы противопоставленные чистоте вымытых туалетных комнат (которые, на самом деле, тоже вовсе не так однозначны), то у Аронсона и других российских кинокритиков анализируется не столько Вьетнам, сколько сама идея появления этого «туалетного мира». Я не заметила какого-то четкого противопоставления, даже смыслы и объяснения метафор несколько меняются.

Как и многие другие критики, Нэрмор посвящает большую часть разбора диалогам Хартмана и Джокера, которые я не считаю нужным приводить, поскольку основная их направленность, на мой взгляд, и так очевидна. Они также становятся одной из точек, на которых держится стиль всего фильма, его милитаризованность, вызывающая, при этом, смех. Отточенные диалоги, содержащие в себе несколько смыслов и отсылающих нас к огромному разнообразию архетипов, расчет каждого ракурса, подачи света, движения, совмещенные с неоправданной и неосмысленной жестокостью создают кубриковский гротеск. И ту холодность, в которой его обвиняют, Нэрмор объясняет его нежеланием создавать зону комфорта для зрителя. Никаких приятных ответов. Он играет на всех эмоциях сразу, вызывая у зрителя и страх, и смех. Он не просто показывает правду, но трансформирует ее, выявляет через парадоксальные ситуации.

Заключение

Итак, напомню, моей целью было на примере сравнительного анализа рецензий на антивоенное кино Стэнли Кубрика составить картину современной ситуации на российском рынке кинокритики. Очевидные выводы напрашиваются уже из того, что количество найденных мной англоязычных статей значительно превышает количество русскоязычных. Это объясняется, во-первых, тем, что сам Кубрик был долго время отказывался показывать свои фильмы в СССР, так как был против этого режима. Эта нелюбовь была взаимной. Во-вторых, идеи, высказываемые Кубриком, не всегда понимались правительством СССР. Потому что высказывались в достаточно сатиричной манере, и были довольно жесткими. Неважно, что основная мысль – борьба с «военщиной» и режимом, вполне могла поддерживаться любым государством. Кубрик откровенно высмеивал власти, в том числе и советские, принять это и показывать массам было невозможно.

Моя гипотеза заключалась в том, что кризис русской кинокритики можно преодолеть, беря пример с критиков США и Великобритании. Как видно из моего исследования, условия и методы работы в англоязычной и русской прессе сильно различаются. Даже если говорить о таком простом совершенствовании, как выход в Интернет пространство, не совсем понятно, хорошо ли это все-таки для российских рецензентов, или нет. Потому что критики утверждают разное. В любом случае, пока не поменяется модель финансирования СМИ, отношение государства к СМИ и, соответственно, редакционная политика – кризис будет только усиливаться. Поэтому я делаю вывод, что основное решение проблемы лежит не в том, чтобы следовать примеру рынков США и Великобритании, основанных на других предпосылках, а в том, чтобы наладить в России сферы напрямую связанные со сферой кинокритики. Таким образом, можно сделать вывод, что моя гипотеза доказана не была.

Список литературы

I

1. Путь кино. Первое Всесоюзное совещание по кинематографии. - М. :Теакинопечать. – 1929. – 438.
2. Спор о принципах или борьба за стиль. – М. :Кино. – 1922 - №1 - 11-12 с.
3. Кинематографическая революция. М. :Кино. – 1922 - №1 - 7-10 с.
4. Поэтика кино. М. – Л., Кинопечать. – 1928.
5. Анощенко Н. Общий курс кинематографии/ в трех томах/. М. :Теакинопечать. – 1930.
6. Варшавский Я. Успех. Кинематографисты и кинозрители. М. :Искусство. – 1974.
7. Варшавский Я. Встреча с фильмом. - М:Искусство. – 1974.
8. История кино: современный взгляд. - М. :Материк. – 2004.
9. Искусство кино. - М. - №6. – 1995.
10. Р.Соболев, Голливуд. 60-е. М. :Искусство. – 1975.
11. Д. Салынски, «Киноведческие записки//гл.3 «И все остальное…». М. – 2007. -№82. – 40 с.
12. Д. Тасбулатова, «Story».- 2008. – №6. – 73 с.
13. С. Чинишвили, «Огонек». - 18-24 июля 2005. «Абсолютный Кубрик»
14. Е. Тардатова, «Независимая» 29 июля 2003, №154 «Сияние Кубрика»
15. Д. Горелов, «МК Бульвар» 2003г, №14
16. «Советский экран». – 1988.
17. Матизен В. Кинокритика: попытка структуры // Искусство Кино. - 1995. - №6.
18. Гладильщиков Ю. Кубики Кубрика // Русский Newsweek. 2005. №36 (66).

II

1. Susan Sontag. Against Interpretation and Other Essays. «Penguin Books ltd.», 2009.
2. James Naremore. On Kubrick. «Rosebud Publishing», 2012.
3. Spiegel A. The Kubrick Case // Salmagundi. - 1977. - №36.
4. Henriksen M. A. Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age // Walter Kalaidjian, Contemporary Literature. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. - 1999.
5. Burgess J. The "Anti-Militarism" of Stanley Kubrick // Film Quarterly. - 1964. - №1.
6. Burgess J. Dr. Strangelove by Stanley Kubrick // Film Quarterly. - 1964. - №3.
7. Carringer R. Kubrick's "Dr. Strangelove": A Guide to Study // Journal of Aesthetic Education. - 1974. - №1.
8. Maland C. Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus // American Quarterly. - 1979. - №5.
9. "How I Learned to Stop Worrying and Love the Cinema," Films and Filming. - 9 (June 1963). - 12.
10. The Film Director as Superstar (New York: Doubleday, 1970), 309.
11. Lieberfeld D. Teaching about War through Film and Literature // Political Science and Politics. - 2007. - №3.

Zande M. The Kubrick Jar // Australian Quarterly. - 2005. - №6.

Doherty T. Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie // Film Quarterly. - 1988-1989. - №2.

1. James D., Berg R. COLLEGE COURSE FILE: REPRESENTING THE VIETNAM WAR // Journal of Film and Video. - 1989. - №4.
2. Győri Z. MIMICRY AND HYBRIDITY IN STANLEY KUBRICK'S "FULL METAL JACKET" // Hungarian Journal of English and American Studies. - 2001. - №2.
3. Pipolo T. Stanley Kubrick's History Lessons // Cinéaste. - 2009. - №2.
4. Naremore J. Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque // Film Quarterly. - 2006. - №1.
5. Dawidoff R. Criticism and American Cultural Repair // American Literary History. - 1989. - №3.
6. Thomas Samuels C. Film Criticism in Crisis // The Massachusetts Review. - 1968. - №4.
7. Basuroy S., Chatterjee S., Ravid A. How Critical Are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budgets // Journal of Marketing.- 2003. - №4.
8. Eliashberg J., M. Shugan S. Film Critics: Influencers or Predictors? // Journal of Marketing. - 1997. - №2.
9. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1.

 **Список источников**

1. СТЭНЛИ КУБРИК - РЕЖИССЕРСКАЯ ОДИССЕЯ // Киноизм URL: http://www.zhurnal.ru/kinoizm/kinoscenarii/0001/000101.html (дата обращения: 28.04.2014).
2. Наполеон Кубрик // OZON.гид URL: 22. http://www.ozon.ru/context/detail/id/193163/ (дата обращения: 28.04.2014).
3. Кубрик - режиссер с мозгами шахматиста // Культурная эволюция URL: http://yarcenter.ru/content/view/66993/164/ (дата обращения: 28.04.2014).
4. Стэнли Кубрик: "Биография" // Искусство кино URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/71/ (дата обращения: 28.04.2014).
5. Стэнли Кубрик: "Биография" // Искусство кино URL: 25. http://archive.is/eJ4pc (дата обращения: 28.04.2014).
6. Михаил Ямпольский: что такое кинокритика // OpenSpace.ru URL: http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand (дата обращения: 28.04.2014).
7. Кинокритика: версия 2.0. // Искусство кино URL: http://kinoart.ru/ru/archive/2011/04/n4-article12 (дата обращения: 28.04.2014).
8. Кинокритика // Википедия URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Film\_criticism (дата обращения: 28.04.2014).
9. Киноведение // История кинематографа URL: http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s01/e0001328/index.shtml (дата обращения: 28.04.2014).
10. Киностроительство // История кинематографа URL: http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s01/e0001351/index.shtml (дата обращения: 28.04.2014).

Михаил Ямпольский: что такое кинокритика // Open Space URL: http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand (дата обращения: 22.05.2014).

Кинокритик Джонатан Розенбаум: «Важна сама возможность выбора» // theoryandpractice URL: http://theoryandpractice.ru/posts/7938-rozenbaum-interview (дата обращения: 18.05.2014).

Кинокритика: версия 2.0. // Искусство Кино URL: http://kinoart.ru/ru/archive/2011/04/n4-article12 (дата обращения: 23.05.14.).

Гуманизм врага: политика и кинообразы войны // Индекс URL: http://index.org.ru/journal/19/arons19.html (дата обращения: 21.05.2014).

Философия Стэнли Кубрика: от Алекса до Барри Линдона и обратно. // Киноведческие Записки URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/243/ (дата обращения: 21.05.2014).

Гладильщиков Ю.// Наполеон Кубрик URL: http://www.ozon.ru/context/detail/id/193163/ (дата обращения: 21.05.2014).

Кубрик был слишком интеллигентен, чтобы быть заносчивым // Киноведческие Записки URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/244/ (дата обращения: 21.05.2014).

Доктор Стрейнджлав // lookatme URL: http://www.lookatme.ru/flow/posts/film-radar/67329-doktor-streyndzhlav (дата обращения: 21.05.2014).

Кому еще нужна кинокритика? // Сеанс URL: http://seance.ru/blog/film-critics/ (дата обращения: 23.05.14.).

Ложь и видео // Сеанс URL: http://seance.ru/blog/volobuev/ (дата обращения: 23.05.14.).

Наум Клейман: «Я не могу понять, почему индустрия кино работает по законам моды» // theoryandpractice URL: http://theoryandpractice.ru/posts/7412-naum-kleyman-ya-ne-mogu-ponyat-pochemu-industriya-kino-rabotaet-po-zakonam-mody (дата обращения: 18.05.2014).

II

1. Kubrick Creator: Alchemy in Stanley Kubrick’s Films // Sences Of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/kubrick-creator-alchemy-in-stanley-kubricks-films/ (дата обращения: 21.05.2014).

"Mein Führer! I can walk!": "Dr. Strangelove" editor Anthony Harvey on the lost ending // Notebook URL: https://mubi.com/notebook/posts/mein-fuhrer-i-can-walk-dr-strangelove-editor-anthony-harvey-on-the-lost-ending (дата обращения: 21.05.2014).

Kubrick // Fanity Fair URL: http://www.vanityfair.com/hollywood/classic/features/kubrick-199908 (дата обращения: 21.05.2014).

Herring, George C. America 's Longest War. New York: McGraw-Hill, 1 986. IMDB user comments for Full Metal Jacket. International Movie Database. 27 Nov. 1999. <http://www.imdb.com>.

Pearsey P. R.. E-mail to International Movie Database. 14 May 1999.

Kubrick S., and Herr M. "Full Metal Jacket." 29 Aug. 2000. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0065.h

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Интервью на тему современной ситуации в российской кинокритике. Интервьюируемы – журналист, кинокритик, редактор Роман Волобуев.

1. Что такое кинокритика сегодня? Изменилась ли ее общественная функция? Изменилась ли ее ниша?

— Это очень общий вопрос, особенного для научной работы, не знаю как ответить.

1. Какие методологии предпочитает постсоветская критика? Появились ли новые критические школы, новые критические метаязыки?

— Всем хорошим, что есть в постсоветской критике, мы обязаны 90-м, когда люди с полученным еще в советское время гуманитарным образованием пришли зарабатывать деньги в газеты и журналы. Они путали критику с литературой (что по по-моему прекрасно), и пользовались в основном постмодернистским инструментарием (что не так здорово — потому что большое кино с постмодернизмом в тот момент как-раз заканчивало). Ничего лучше них у нас не было и, боюсь, в обозримом будущем не будет.

Если вас интересуют конкретные фамилии — возьмите весь поминальник отделов культуры «Коммерсанта» тех лет, газеты «Сегодня» и «Русского телеграфа».

Если говорить о методологии — то критика в принципе может оперировать на трех уровнях:

1) самый примитивный, оценочный: «люблю — не люблю», «смотрите — не смотрите».

2) интерпретативный — когда мы пытаемся расшифровать, что хотел сказать (или не хотел, но сказал) автор

1. и (условно говоря) феноменологический: когда мы рассматриваем любой фильм, как уникальное, не имеющее аналогов событие имеющее кучу измеренией — социальное, культурное, психологическое — и сопоставив эти разные углы (от душевного здоровья автора до экономической ситуации в стране, где фильм сняли) пытаемся понять, как так получилось, что именно в этот момент именно это человек сделал вот такое кино.

И вот главной заслугой русских критиков 90-х мне кажется как раз введение в широкий обиход этого третьего уровня — который значительно сложнее и интересней, чем интерпретативный, и при этом вполне оформляется в легко читаемую заметку на четыре, три, а то и полторы тыщи знаков. Такие тексты писали и раньше (та же Полин Кейл в «Нью-Йоркере»), но чтоб этот подход стал магистральным общепринятым способом разговора о кино — такого по-моему нигде раньше не было.

1. Есть мнение, что если в советском союзе кинокритика была направлена на выражение государственной точки зрения, то в 90-е перешла к выражению критического «я». Согласны ли Вы с этим? К выражению чего, на Ваш взгляд, перешла кинокритика сейчас?

— Я плохо знаком с советским киноведением, и почти совсем не знаком с советской газетной критикой. Но противопоставление советского критика, выражающего линию партии и правительства и постсоветского, выражающего себя, мне кажется излишне романтичным.

1. Как понимают свободу творчества современные критики?

— Лично для меня свобода — это когда выпускающий редактор настолько боится тебя (вариант: настолько не понимает ни слова в том, что ты написал), что текст уходит в печать вместе с орфографическими ошибками и фразой «блин, а тут вообще непонятно что написать» в середине.

1. Какова степень востребованности критики? Формирует ли критика общественное мнение? Претендует ли она на эту роль?

— Если говорить о способности повлиять на прокатную судьбу фильма, то во всем мире последние лет двадцать критика — как ругательная, так и восторженная — работает только в довольно узком сегменте арт-кино или притворяющегося им студийного мэйнстрима. Если внимательно посмотреть хрестоматийные примеры больших фильмов якобы убитых критикой (от «Крестного отца-3» до, например, «Шоугерлз»), то там станет понятно, что критика скорее бежала впереди паровоза зрительского мнения, чем реально формировала его. В России — то же самое, с поправкой на масштабы индустрии. Критика не может предотвратить успех «Самого лучшего фильма-5» (хотя, понятно, мечтает). И не может спасти от провала «Утопленных солнцем-2» (даже если бы очень захотела). И слава богу. Власть — развращает.

1. Согласны ли Вы с тем, что сейчас кинокритикой часто занимается непрофессиональные критики? Если да, то каково Ваше отношение к этому? Ведет ли это к какому-то развитию или, наоборот, к исчезновению кинокритики как профессии?

\_ У меня немножко предвзятое отношение к дипломированным киноведам — видимо потому, что у меня самого диплома нет. Все мои любимые русские критики пришли из смежных областей: Трофименков — историк, Денис Горелов — филолог, во ВГИКе учился только Алексей Медведев (и тот, если я не путаю — на режиссерском). Когда я читаю людей с профильным образованием — мне каждый раз кажется, что им в 20 лет вместе со всей мировой киноклассикой засунули в головы и готовые шаблоны для понимания кино, и мне очень быстро становится неинтересно — как бы хорошо не были эрудированны эти люди, я знаю, про что у них будет следующий абзац. С другой стороны, в чем-то я им ужасно завидую. Например, я в прошлом году начал учиться монтировать, и с удивлением понял, что до этого вообще не понимал, как кино устроено. А в том же ВГИКе на киноведческом отделении монтаж — одна из обязательных дисциплин.

1. Изменилась ли степень невостребованности профессии за последние 10/20 лет и в какую сторону?

— Если востребованность мерить количеством вакансий в отделах культуры — то конечно она упала в несколько раз. Если — количеством людей, читающих про кино, например, в интернете: то наоборот.

1. Есть ли у кинокритики шанс перейти из разряда хобби в работу? Что, по Вашему мнению, нужно сделать, чтобы это произошло?

— Бороться и искать, найти и не сдаваться.

1. Что важнее, на Ваш взгляд, ориентированность на потребителя, или подход к кинокритике и кино как к искусству?

— Это как спор о том, что важней в велосипеде — педали или руль. Критика — коммуникативная профессия. Художник может говорить в пустоту — в том числе и потому, что у произведения искусства всегда есть шанс найти аудиторию через сто лет после смерти автора (а даже если и не найдет — это беда аудитории, а не произведения). Критический текст имеет исключительно прикладную ценность: в отрыве от фильма и хотя бы одного видевшего его зрителя, рецензия, даже самая блистательная, никому не нужна. Правила игры тут — как при любой другой коммуникации: есть сообщение, и есть его форма, от привлекательности которой зависит то, сколько людей сообщение получат. Мне кажется, хороший критик — это тот, кто сперва продает читателю себя, как человека, которого надо любить и слушать открыв рот, а потом вкладывает в этот открытый рот какую-нибудь полезную таблетку. Те, кто пренебрегает первым этапом — говорят в пустоту. Те, кто им слишком увлекается — говорят ерунду. Если не крутить педали — упадешь. Если не держать руль — приедешь в столб. Я пробовал и то и другое — это неприятно.

1. Можно ли сказать, что сейчас этот рынок рассчитан не только на два мегаполиса (Питер и Москву), но и на другие города? Расширяется ли на Ваш взгляд круг читателей?

— Это не так. На Москву, Петербург и города-миллионники ориентируются коммерческие службы журналов и сайтов, которым надо выставлять счета рекламодателям. А читатели — это другое. По моему опыту самые лучшие и внимательные из них живут почему-то как раз в тех частях России, где на сто километров один кинотеатр, в котором много лет бессменно идут «Яйца судьбы».

1. Есть ли здоровая смена сейчас?

— Думаю, да.

1. Существует ли сейчас вообще институт кинокритики?

— Наверно да, иначе непонятно, про что ваш диплом.

1. Каково в данный момент ваше профессиональное самочувствие?

— Я пишу примерно три текста в год и только про то, про что очень хочется, и мне очень хорошо.

И несколько вопросов, ориентируясь на Ваше интервью «Ложь и видео» журналу «Сеанс» (http://seance.ru/blog/volobuev/).

1. Имеет ли смысл существование кинокритики в России?

— Ох.

1. Вы говорите о том, что критика должна перестать себя мыслить полезной профессией и стать искусством. Но если из профессии уйдет значительное кол-во людей, а останутся только фанаты своего дела, разве это не грозит снижением качества продукта? Тем более если им придется совмещать это с дополнительным заработком.

— Ну, разговор в «Сеансе» — он скорее полемический: тогда было очень много стонов про то как все гибнет, люди остаются на улице, ужас и так далее, и это страшно раздражало.

Мне правда кажется, человек каждый месяц уныло выдавливающий из себя 10 заметок про 10 глубоко безразличных ему фильмов за маленькую зарплату, наносит профессии больший ущерб, чем человек пишущий когда ему хочется и про что хочется (даже если остальное время он работает, не знаю, на заводе, в автомастерской или в рекламном агентстве). Понятно, что критик-автослесарь — это немножко художественный образ, но вот вполне реальный пример: de faсto самый главный сейчас русский критик — Антон Долин: он, если я не ошибаюсь (уточните у него при случае) нигде не состоит в штате, просто носится по всему миру, интервьюрует Триера, Поланского и черта в ступе, закрывает все главные мировые фестивали — одновременно в «Афише», «Ведомостях» и еще десяти изданиях — т/е делает работу десяти штатных кинообозревателей, только лучше. Чем это плохо?

Центральная тема исследования – кинокритика в России. Но для примера я анализирую рецензии на антивоенные фильмы Кубрика. В связи с чем вопрос – как Вам кажется, был ли какой-то особый подход к интерпретации его кино (может быть, Вы даже можете привести примеры понравившихся вам статей).

— Я оч. люблю ругательные рецензии Полин Кейл на Кубрика — особенно на «Заводной апельсин», где она сравнивает его (кажется) с профессором немецкой философии, который пытается неприлично пошутить, но не умеет.

1. Путь кино. Первое Всесоюзное совещание по кинематографии. - М. :Теакинопечать, 1929. – 438 с. [↑](#footnote-ref-1)
2. Спор о принципах или борьба за стиль. - М. :Кино, 1922. - №1. - 11-12 с. [↑](#footnote-ref-2)
3. Кинематографическая революция. - М. :Кино, 1922. - №1. - 7-10 с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Поэтика кино. М. – Л. :Кинопечать, 1928. [↑](#footnote-ref-4)
5. Анощенко Н. Общий курс кинематографии/ в трех томах/. - М. :Теакинопечать, 1930. [↑](#footnote-ref-5)
6. Варшавский Я. Успех. Кинематографисты и кинозрители. - М. :Искусство, 1974. [↑](#footnote-ref-6)
7. Варшавский Я. Встреча с фильмом. – М. :Искусство», 1974. [↑](#footnote-ref-7)
8. История кино: современный взгляд. - М. :Материк, 2004. [↑](#footnote-ref-8)
9. История кино: современный взгляд. - М. :Материк, 2004. [↑](#footnote-ref-9)
10. Искусство кино. - М. - №6. – 1995. [↑](#footnote-ref-10)
11. Кому еще нужна кинокритика? // Сеанс URL: http://seance.ru/blog/film-critics/ (дата обращения: 23.05.14.). [↑](#footnote-ref-11)
12. Кому еще нужна кинокритика? // Сеанс URL: http://seance.ru/blog/film-critics/ (дата обращения: 23.05.14.). [↑](#footnote-ref-12)
13. Кому еще нужна кинокритика? // Сеанс URL: http://seance.ru/blog/film-critics/ (дата обращения: 23.05.14.). [↑](#footnote-ref-13)
14. Ложь и видео // Сеанс URL: http://seance.ru/blog/volobuev/ (дата обращения: 23.05.14.). [↑](#footnote-ref-14)
15. Ложь и видео // Сеанс URL: http://seance.ru/blog/volobuev/ (дата обращения: 23.05.14.). [↑](#footnote-ref-15)
16. Наум Клейман: «Я не могу понять, почему индустрия кино работает по законам моды» // theoryandpractice URL: http://theoryandpractice.ru/posts/7412-naum-kleyman-ya-ne-mogu-ponyat-pochemu-industriya-kino-rabotaet-po-zakonam-mody (дата обращения: 18.05.2014). [↑](#footnote-ref-16)
17. Dawidoff R. Criticism and American Cultural Repair // American Literary History. - 1989. - №3. [↑](#footnote-ref-17)
18. Thomas Samuels C. Film Criticism in Crisis // The Massachusetts Review. - 1968. - №4. [↑](#footnote-ref-18)
19. Basuroy S., Chatterjee S., Ravid A. How Critical Are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budgets // Journal of Marketing. - 2003. - №4. [↑](#footnote-ref-19)
20. Eliashberg J., M. Shugan S. Film Critics: Influencers or Predictors? // Journal of Marketing. - 1997. - №2. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ansen D. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-21)
22. Carr J. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-22)
23. Cheshire G. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-23)
24. Dargis M. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-24)
25. Dickstein M. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ebert R. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-26)
27. Edelstein D. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-27)
28. Edelstein D. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-28)
29. Edelstein D. FILM CRITICISM IN AMERICA TODAY: A CRITICAL SYMPOSIUM // Cineaste. - 2000. - №1. [↑](#footnote-ref-29)
30. Михаил Ямпольский: что такое кинокритика // Open Space URL: http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand (дата обращения: 22.05.2014). [↑](#footnote-ref-30)
31. Михаил Ямпольский: что такое кинокритика // Open Space URL: http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand (дата обращения: 22.05.2014). [↑](#footnote-ref-31)
32. Матизен В. Кинокритика: попытка структуры // Искусство Кино. - 1995. - №6. [↑](#footnote-ref-32)
33. Шемякин А. Прощание с подпольем, или «Синефилы,вперед! // Искусство Кино. - 1995. - №6. [↑](#footnote-ref-33)
34. Быков Д. Но думал лишь о теле… // Искусство Кино. - 1995. - №6. [↑](#footnote-ref-34)
35. Кагарлицкая А. Закон тусовки // Искусство Кино. - 1995. - №6. [↑](#footnote-ref-35)
36. Кинокритик Джонатан Розенбаум: «Важна сама возможность выбора» // theoryandpractice URL: http://theoryandpractice.ru/posts/7938-rozenbaum-interview (дата обращения: 18.05.2014). [↑](#footnote-ref-36)
37. Кинокритика: версия 2.0. // Искусство Кино URL: http://kinoart.ru/ru/archive/2011/04/n4-article12 (дата обращения: 23.05.14.). [↑](#footnote-ref-37)
38. См. Приложение 1. [↑](#footnote-ref-38)
39. См. Приложение 1. [↑](#footnote-ref-39)
40. См. Приложение 1. [↑](#footnote-ref-40)
41. См. Приложение 1. [↑](#footnote-ref-41)
42. См. Приложение 1. [↑](#footnote-ref-42)
43. См. Приложение 1. [↑](#footnote-ref-43)
44. Гуманизм врага: политика и кинообразы войны // Индекс URL: http://index.org.ru/journal/19/arons19.html (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-44)
45. Плахов Андрей. Умер Стэнли Кубрик. – Коммерсант. – 1999. - №36. [↑](#footnote-ref-45)
46. Философия Стэнли Кубрика: от Алекса до Барри Линдона и обратно. // Киноведческие Записки URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/243/ (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-46)
47. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. Минск: Поппури, 1999. – 441 с. [↑](#footnote-ref-47)
48. Гладильщиков Ю.// Наполеон Кубрик URL: http://www.ozon.ru/context/detail/id/193163/ (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-48)
49. Гладильщиков Ю. Кубики Кубрика // Русский Newsweek. - 2005. - №36 (66). [↑](#footnote-ref-49)
50. Кубрик был слишком интеллигентен, чтобы быть заносчивым // Киноведческие Записки URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/244/ (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-50)
51. Доктор Стрейнджлав // lookatme URL: http://www.lookatme.ru/flow/posts/film-radar/67329-doktor-streyndzhlav (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-51)
52. Kubrick Creator: Alchemy in Stanley Kubrick’s Films // Sences Of Cinema URL: http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/kubrick-creator-alchemy-in-stanley-kubricks-films/ (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-52)
53. "Mein Führer! I can walk!": "Dr. Strangelove" editor Anthony Harvey on the lost ending // Notebook URL: https://mubi.com/notebook/posts/mein-fuhrer-i-can-walk-dr-strangelove-editor-anthony-harvey-on-the-lost-ending (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-53)
54. Kubrick // Fanity Fair URL: http://www.vanityfair.com/hollywood/classic/features/kubrick-199908 (дата обращения: 21.05.2014). [↑](#footnote-ref-54)
55. Spiegel A. The Kubrick Case // Salmagundi. - 1977. - №36. [↑](#footnote-ref-55)
56. Henriksen M. A. Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age // Walter Kalaidjian, Contemporary Literature. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. - 1999. [↑](#footnote-ref-56)
57. Burgess J. The "Anti-Militarism" of Stanley Kubrick // Film Quarterly. - 1964. - №1. [↑](#footnote-ref-57)
58. Burgess J. Dr. Strangelove by Stanley Kubrick // Film Quarterly. - 1964. - №3. [↑](#footnote-ref-58)
59. Carringer R. Kubrick's "Dr. Strangelove": A Guide to Study // Journal of Aesthetic Education. - 1974. - №1. [↑](#footnote-ref-59)
60. Maland C. Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus // American Quarterly. - 1979. - №5. [↑](#footnote-ref-60)
61. "How I Learned to Stop Worrying and Love the Cinema," Films and Filming. - 9 (June 1963). - №12. [↑](#footnote-ref-61)
62. The Film Director as Superstar. - New York: Doubleday, - 1970. - 309. [↑](#footnote-ref-62)
63. Gelmis, 309. [↑](#footnote-ref-63)
64. Dialogue has been transcribed from the film (Distributor: Swank). [↑](#footnote-ref-64)
65. Lieberfeld D. Teaching about War through Film and Literature // Political Science and Politics. - 2007. - №3. [↑](#footnote-ref-65)
66. Zande M. The Kubrick Jar // Australian Quarterly. - 2005. - №6. [↑](#footnote-ref-66)
67. Zande M. The Kubrick Jar // Australian Quarterly. - 2005. - №6. [↑](#footnote-ref-67)
68. Doherty T. Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie // Film Quarterly. - 1988-1989. - №2. [↑](#footnote-ref-68)
69. James D., Berg R. COLLEGE COURSE FILE: REPRESENTING THE VIETNAM WAR // Journal of Film and Video. - 1989. - №4. [↑](#footnote-ref-69)
70. Győri Z. MIMICRY AND HYBRIDITY IN STANLEY KUBRICK'S "FULL METAL JACKET" // Hungarian Journal of English and American Studies. - 2001. - №2. [↑](#footnote-ref-70)
71. "Of Mimicry and Man." The Location of Culture 85-92. [↑](#footnote-ref-71)
72. Herring, George C. America 's Longest War. New York: McGraw-Hill, 1 986. IMDB user comments for Full Metal Jacket. International Movie Database. - 27 Nov. 1999. <http://www.imdb.com>. [↑](#footnote-ref-72)
73. International Movie Database. [↑](#footnote-ref-73)
74. Pearsey P. R.. E-mail to International Movie Database. - 14 May 1999. [↑](#footnote-ref-74)
75. Kubrick S., Herr M. "Full Metal Jacket." - 29 Aug. 2000. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0065.h [↑](#footnote-ref-75)
76. Pipolo T. Stanley Kubrick's History Lessons // Cinéaste. - 2009. - №2. [↑](#footnote-ref-76)
77. Naremore J. Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque // Film Quarterly. - 2006. - №1. [↑](#footnote-ref-77)