



УДК 070-791

DOI 10.52575/2712-7451-2022-41-4-651-661

Кинокритика как область журналистики: онтологический статус, становление медиапрактик

Саенкова-Мельницкая Л.П.

Белорусский государственный университет,
Республика Беларусь, 220030, г. Минск, пр. Независимости, 4
E-mail: sayenkova@gmail.com

Аннотация. Феномен кинокритики обусловлен многоуровневыми детерминантами, предопределившими не только генезис и развитие, но и ее автономность как многогранного объекта, обладающего своей предметной спецификой, функциональными особенностями и предназначением в социокультурной среде. В научно-теоретическом дискурсе кинокритический опыт, несмотря на более чем столетнюю историю развития, не достаточно широко представлен. Автором рассмотрена эволюция формирования кинокритических медиапрактик. Акцентировано внимание на онтологическо-коммуникативных основаниях и культуротворческих ресурсах этого вида творческой деятельности, сформированного и активно развивающегося в журналистике.

Ключевые слова: кинокритика, кино, журналистика, средства массовой информации, кинокритический дискурс, медиапрактики

Для цитирования: Саенкова-Мельницкая Л.П. 2022. Кинокритика как область журналистики: онтологический статус, становление медиапрактик. Вопросы журналистики, педагогики, языкознания, 41(4): 651–661. DOI: 10.52575/2712-7451-2022-41-4-651-661

Film Criticism as a Sphere of Journalism: Ontological Status, Formation of Media Practices

Ludmila P. Sayenkova-Melnitskaya

Belarusian State University,
4 Independence Av., Minsk 220030, The Republic of Belarus
E-mail: sayenkova@gmail.com

Abstract. The phenomenon of film criticism is due to multilevel determinants that predetermined not only the genesis and development, but also its autonomy as a multifaceted object with its own subject specificity, functional features and purpose in the sociocultural life. In the scientific and theoretical discourse, film criticism experience, despite more than a century of development history, is not widely represented. The article discusses the evolution of the formation of film critical media practices. Attention is focused on the ontological and communicative foundations and cultural resources of this type of creative activity, formed and actively developing in journalism.

Key words: film criticism, cinema, journalism, mass media, film critical discourse, media practices

For citation: Sayenkova-Melnitskaya L.P. 2022. Film Criticism as a Sphere of Journalism: Ontological Status, Formation of Media Practices. Issues in Journalism, Education, Linguistics, 41(4): 651–661 (in Russian). DOI: 10.52575/2712-7451-2022-41-4-651-661

Введение

Кинокритика представляет собой информационно-аналитический вид творческой деятельности в средствах массовой информации и коммуникации, в рамках которой осу-



ществляется континуальная системная репрезентация кинопроцесса как объективно интегрированного сегмента медиасреды и художественной культуры, ориентированной в своих жанрах (от анонсирования и рецензирования фильмов до представления деятелей киноискусства и проблемных исследований киноиндустрии), с одной стороны, на художественно-эстетические запросы аудитории, а с другой – на профессионально-творческие потребности участников кинопроизводства в квалифицированной оценке его эффективности или недостатков.

Анализу критической деятельности в контексте экранной культуры были посвящены труды Н.А. Агафоновой [2009], Я.Б. Иоскевича [1978], Стенли Кауффмана [Kauffmann, 1980], Е.С. Левина [1977], Ю.М. Лотмана [2005], К.Э. Разлогова [1990], Я.И. Тяжлова [2016], А.В. Федорова [2011], А.М. Шемякина [2004], М.Б. Ямпольского [2012]. Кинокритика как область журналистики исследуется в работах М.Ю. Блеймана [1973], Е.Л. Бондаревой [1975; 1983], Р.Н. Юренева [1982]. Кинокритика как вид творческой практики не раз становилась объектом дискуссионных обсуждений в специализированных изданиях [Иванова, Симанович, 1987; Режиссер против..., 2002; Критика критики, 2003; Анкета «ИК», 2005; Дондурей, 2011].

Возникшая одновременно с кинематографом кинокритика стала той формой коммуникации, которая, с одной стороны, изначально была направлена на сокращение дистанции между аудиторией и новым видом экранного зрелища, с другой – на обогащение кинематографической практики новыми идеями и смыслами. Значимость этого вида специфической творческой деятельности в журналистике сохраняется и до сих пор, проявляясь в континуальном развитии и формировании общественного мнения о кино. Этот фактор особенно важен в сложных условиях современной дигитальной медиасреды, когда под воздействием новейших технологий не только трансформируются традиционные социальные институты, но и собственно отрасль кино, вызывая ускоренную диверсификацию вкусов и предпочтений разных аудиторий по отношению к фильму как к художественному явлению. В такой ситуации кинокритика, по выражению известного исследователя экранных искусств М. Ямпольского, влияет на то, чтобы «придать смысл тому, что происходит в кино» [Ямпольский, 2012]. По сути, кинокритику можно рассматривать как важный инструмент в поисках смысловой и эстетической упорядоченности во все более нарастающем потоке фильмов и увеличивающей свои обороты киноиндустрии.

Наряду с кинокритикой неотъемлемой частью медиасреды стал такой вид деятельности, как киножурналистика [Саенкова, 2013; Самсонова, 2021]. Киножурналистика, формирующаяся в контексте трансформации социокультурных процессов, развивающейся киноиндустрии и особенностей потребления киноконтента, в большей степени предполагает информационное представление кинодискурса в средствах массовой информации в развлекательно-аттрактивной форме и реализацию компенсаторно-рекреативной функции.

Кинокритика как одна из составляющих литературно-художественной критики и важная область журналистики [Кино..., 1987, с. 182] реализует многообразный комплекс функций – от социально-ориентированных до художественно-эстетических (информационно-коммуникативная, культурно-просветительская, художественно-репрезентативная, нормативно-регулятивная, гуманистическо-адаптационная, аккумулятивно-гносеологическая, оценочно-аксиологическая, интегративно-культурологическая, духовно-воспитательная, организационно-творческая, компенсаторно-рекреативная). Этот вид творческой деятельности в качестве неотъемлемой части культурного сегмента в журналистике способствует активизации культуроформирующих процессов в разных видах средств массовой информации, а значит реализации еще одной важной функции – культуроформирующей, которая особенно востребована в условиях переизбытка информации, девальвации гуманистических ценностей и снижения культурно-нравственных ориентиров. Исторически сформировавшиеся традиции, высокая степень востребованно-

сти в социокультурном пространстве, разнообразие авторских стратегий, системность и постоянство публикаций о кино на разных медиаплатформах обеспечивают процесс дальнейшего развития кинокритического дискурса.

Цель данного исследования – определить кинокритику как уникальный вид творческой деятельности, становление и развитие которой, формирование многообразных медиапрактик происходило в контексте журналистики.

Кинокритический опыт в контексте формирования экранной эстетики

Кинокритика, предназначенная для системного представления кинодискурса в средствах массовой информации, имеющая свои информационно-аналитические и функционально-эстетические особенности, жанровое разнообразие, социально-культурное предназначение, почти не имеет четкого определения в академических словарях и энциклопедиях. В «Кино. Энциклопедическом словаре» кинокритика рассматривается как часть киноведения [Кино..., 1987, с. 179]. Термин «кинокритика» отсутствует в объемной энциклопедии мирового кино *The film encyclopedia* [Katz, 1994]. Между тем этот вид деятельности имеет богатую историю и свои традиции, которые оформились в недрах журналистики. Одновременно с возникновением кино в конце XIX века в самых разных зарубежных изданиях стали появляться первые отзывы, по сути явившиеся той метаосновой, на которой взойшли всходы разных видов кинокритических практик. Считается, что первая в мире кинокритическая рецензия на французский фильм *Emouvant voyage de nocce* («Захватывающий медовый месяц») появилась в американском журнале *Variety* в 1907 году [Гаранина, 2013]. Кинокритика как особая форма аналитического представления фильма и кинопроцесса формировалась в таких зарубежных журналах, как британские *Screen, Sight and Sound*, французские *Les Cahiers du cinema, Positif*. В этих изданиях впервые стали публиковаться развернутые интервью с режиссерами, актерами, проблемные статьи по эстетике кино, списки величайших произведений киноискусства.

Примечателен опыт формирования кинокритического дискурса в российских изданиях, поскольку Россия была одной из первых стран, где в конце XIX века стали показывать привозные из-за рубежа фильмы. «Живая движущаяся фотография» анонсировалась как новая форма развлечения, как невиданное прежде зрелище. В российских изданиях среди рекламных анонсов стали появляться и первые рецензии, авторами которых были журналисты городских газет. Как правило, в этих рецензиях доминировало нарративное начало, когда в основном пересказывался сюжет. Постепенно в поле зрения первых рецензентов стали попадать элементы языка кино. Одним из таких пристрастных авторов был молодой репортер, который подписывался по-разному: «Н. Х.», «А.П.-в», «М. Г.-кий». Максим Горький, обозревавший проведение Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде, опубликовал свои впечатления по поводу увиденного аттракциона. Как и других очевидцев, журналиста поразила степень достоверности увиденного: *«Экипажи идут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты – и всё это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом... Перед вами кипит странная жизнь – настоящая, живая, лихорадочная жизнь...»* (курсив наш. – Л.С.-М.) [Зоркая, 1976, с. 20]. Взгляд внимательного зрителя точно улавливал кинематографические планы, ракурсы, замечал принцип панорамирования, положение которой на то время проведения съемок было статичным. Точка зрения пишущего фиксировала все в такой последовательности, что создавался эффект внутреннего движения. Автор запечатлел зрительское восприятие, при этом обращая внимание на недостающие элементы киноязыка. Свойства экрана того времени – немота и черно-белое изображение – рассматривались автором как составляющие кинематографического образа.

Природа киноизображения впоследствии анализировалась в первых теоретических трудах по фотогении Урбана Гада, Луи Деллюка. Однако именно М. Горький впервые подметил такую «природную» особенность нового вида зрелища, как сочетание абсолютной документальности и правдоподобия с условностью изображенного. По замечанию корреспондента, полная иллюзия реальности дополняется ощущением какой-то нереальности происходящего на экране. Автор обращал внимание на атмосферу, например, улиц, которые напоминали «плохую гравюру», на безмолвие «тенеобразных людей», на «пепельно-серую листву». Критический взгляд способствовал детализации кинообраза.

Первые кинокритические впечатления были зафиксированы в публикациях журналистов, писателей, профессиональных критиков других видов искусств. Например, известный музыкальный критик В. Стасов обратил внимание на способность кино по-особенному передавать время. Высказывания В.В. Стасова появились за полвека до знаменитой статьи французского теоретика кино Андре Базена «Онтология фотографического образа», где был определен такой важный эффект «движущихся картинок», как *embauer le temps* («бальзамировать время»). Впоследствии один из крупнейших режиссеров XX века Андрей Тарковский в статье «Запечатленное время» определил новую мировоззренческо-стилевую парадигму в создании кинообразности. На категорию времени в кино обращали внимание не только те, кто сотрудничал со специальными журналами, но и те авторы, которые публиковались в откровенно бульварных изданиях. Например, в «Газете-Копейке» от 26 ноября 1909 г. было опубликовано мнение журналиста о фильме, посвященном Л.Н. Толстому: «В небольшом зале было около ста зрителей – и было почти темно, но ясно чувствовалось, что все эти случайно собравшиеся люди тепло и сердечно обрадованы неожиданным подарком синематографа. Они увидели Толстого – и над ними прошло что-то очищающее» [Гинзбург, 2007, с. 51]. Это сущностное свойство кино, так тонко подмеченное разными авторами в конце позапрошлого века, остается непреодолимым и в эпоху современных технологий.

В дореволюционной России, кроме массовых газет, в которых рассказывалось о «чуде XIX века», издавалось более двадцати специальных киножурналов, предназначенных как для профессионалов, так и для посетителей кинотеатров. Все издания носили откровенно рекламный характер. Формирующиеся частные студии Ханжонкова, Дранкова, Ермольева для популяризации своей кинопродукции порой издавали собственные журналы, в которых чаще всего размещались описания первых фильмов, критические заметки, фотографии, сведения об организации кинопроизводства, корреспонденции о работе кинотеатров, публиковались сообщения о государственной политике в области кино. Это было время многочисленных дискуссий, развернувшихся в основном на страницах литературных и театральных журналов, в которых обсуждались вопросы эстетической значимости и состоятельности нового вида искусства. На страницах разных изданий – «Весы», «Новый путь», «Вестник Европы», «Современный мир», «Экран и рампа», «Кинема» – в статьях известных писателей-символистов обсуждалась специфическая природа кинообразности. Само киноповествование, основывающееся, как правило, на сюжетах, заимствованных из прозы и театральной драмы, представляло сосуществование двух пластов – собственно кинематографического, возникающего благодаря фиксации реальности киноаппаратом, и конструктивного, драматургического.

Свою лепту в понимание художественных основ киноискусства внесли писатели-символисты. В контексте художественной культуры рубежа XIX–XX вв. доминировало несколько важных идей, выразителем которых и явился кинематограф: идея синтеза искусств и идея двоемирия – видимого и предполагаемого, чувствуемого пространства. В культурной парадигме того времени утверждалось инобытие как нечто, выходящее за пределы всякого знания, покоящегося на гносеологических установках. Символисты, вдохновленные идеями теории мзониического (неприсутствия), обосновывали идею амбивалентности киноизображения, т. е. единства видимого и невидимого, присутствия реаль-

ности и одновременно его отсутствия, поскольку кино, по их мнению, остается «искусством блеклых, мерцающих отсветов действительности» [Бёрд, 2006]. Значительную роль в понимании философских основ «источника света, бытия и силы» сыграл трактат уроженца Виленской губернии Н. Минского «При свете совести: мысли и мечты о цели жизни», идеи которого стали основой для дальнейших разработок категорий «не-сущего» и «существующего» в искусстве, в «чувственном мире» [Минский, 1890].

Символизм оказал неоспоримое воздействие на формирование как эстетики кино и теоретической киномысли, так и на становление кинокритики. Начиная с 1920-х гг. в киноэстетике превалировала общесимволистская эстетическая установка, основанная на представлениях о значимости сюжетного начала и абсолютной условности изображения. Не без воздействия высказываний, размышлений, статей писателей-символистов постепенно осваивался художественный потенциал экрана, осуществлялся поиск новых выразительных форм. Природа кино, его художественные возможности стали предметом многочисленных обсуждений в театральной сфере. В 1913 году на страницах журнала «Маски» развернулась обширная дискуссия «Кто победит? Кинематограф или театр?». Одним из пафосных направлений этой дискуссии было обсуждение того, что театр можно спасти только отделением от кинематографа. Однако первые критики – Н. Туркин, В. Туркин, Г. Болтынский, Т. Цыперович, И. Соколов, А. Топорков, Х. Херсонский – отстаивали кино как определенную философию нового времени, как искусство, явившееся самым ярким выразителем «машинного века». В журналах «Кино-фот», «Кино» обсуждались сценарные, актерские проблемы, рассматривались особенности кинопоэтики в контексте социальной реальности.

Развитие кино первых двадцати лет XX в., активные и многолюдные дискуссии, которые стали оформляться в отдельный газетно-журнальный жанр, в большой степени способствовали становлению как искусства кино, так и искусства кинокритики. Кинематограф постепенно стал входить в массовое сознание не только как форма увеселительного времяпрепровождения, но и как серьезное искусство, имеющее свой язык, свою специфическую структуру, которая служит для запечатления времени и реальности. Показательна в этом плане большая обзорная статья Т. Цыперовича «Кинематограф», напечатанная в журнале «Современный мир» в январе 1912 г. Автор исследует экранную генеалогию, дает анализ первых фильмов разных стран, рассматривает виды кино – игровое, хроникальное, научно-популярное, рассуждает о кинорепертуаре, пропагандистском эффекте кино, его культурно-просветительской роли. Исследователь предлагает обстоятельный анализ самых разных аспектов кино, придя к следующему заключению: «Первоначально кинематограф очень смахивал на игрушку и совершенно не был похож на изобретение, которое в течение короткого времени должно было дать толчок обширной отрасли промышленности и сделаться серьезным конкурентом современному театру» [Цыперович, 1912, с. 184]. Публикацией был подведен итог многочисленным дискуссиям о первенстве театра или кино, обозначены место и возможности кино, узаконена его роль в общественной и экономической жизни. Эта аналитическая статья утвердила и роль серьезной критики в осмыслении кино. Первые кинокритические выступления, сразу став заметной частью журналистики, послужили основой для формирования такой сферы научных исследований, как киноведение.

Становление кинокритических медиапрактик

В первые десятилетия существования кино сложились разные подходы в представлении фильмов в газетах и журналах. Один из таких подходов – манифестационный, либо агитационный, когда в публикациях была заметна открытая субъективность авторской позиции, яркий стиль, насыщенная образность. Это был тот самый знаменитый эйзенштейновский «общий план» критики, когда кинематограф рассматривался в целом, на фоне социокультурного контекста. Первые критические выступления в прессе были



похожи на манифесты. Не зря известный кинокритик М. Блейман так описывал свой творческий опыт тех лет: «Я был тогда не исследователем кинематографа, не историком, а полемистом и агитатором» [Блейман, 1973, с. 75].

Другой вид – репрезентационно-эстетический, поскольку главной задачей авторов было представить новое произведение в сумме эстетических составляющих. Такие авторы, как Х. Херсонский, Е. Лебедев, В. Шкловский в своих публикациях в минимизированном виде представляли произведение как единство определенной суммы художественных элементов. В небольших текстах критики журналисты сквозь призму авторского восприятия стремились представить все детали кинематографического произведения: сюжет, драматургические особенности, актерское мастерство, работу художника и оператора.

Начиная с 30-х годов XX века, главным смыслообразующим центром в искусстве становится личность социально востребованного человека. Если стиливая система предыдущего кинопериода определялась как «монтажно-речевая» (термин М. Блеймана), в которой герой был «обозревателем», а его поведение лишь связывало события, «держало» сюжет, то теперь «человеческий характер должен стать основой кинематографической поэтики» [Левин, 1977, с. 162]. В советской газетно-журнальной периодике того десятилетия фильмы рассматривались с точки зрения идейного воспитания «строителей нового общества». Главное, на что делался акцент в кинокритических публикациях, – идейная направленность и воспитательный эффект. Кинокритика стала разделяться на два вида. Первый – концептуально-аналитический, предназначенный в большей степени для эстетически подготовленного и профессионального читателя, – предопределил оформление специализированной кинопрессы. Второй – публицистическо-информационный, публицистическо-аналитический, предназначенный для массового, интересующегося вопросами киноискусства читателя, – повлиял на оформление кинодискурса в массовой печати.

В 50-х годах достаточно четко определились два подхода в осмыслении фильма: индуктивно-эмпирический, на основе которого предпринимались попытки определить специфику киноискусства, и дедуктивный, позволявший расширить рамки традиционных искусствоведческих методов и объяснить природу кинематографа, прежде всего, как особой коммуникативной системы. Именно в эту пору в газетно-журнальных публикациях обозначается тема, которая на долгие годы будет предметом многочисленных дискуссий по поводу соотношения объективного и субъективного в критических публикациях.

В 60–70-е годы активизируется поиск специфического исследовательского инструментария в кинокритике, апробируются новые подходы в исследованиях произведения искусства, активно осваивается метод системно-целостного анализа. В этом десятилетии заметно оживился интерес к проблемам целостности фильма. Публикации в прессе представляли симбиоз популярного текста и теоретического исследования. В кинокритических публикациях авторы уделяли внимание таким особенностям, как кинообразность, специфика кино как вида искусства, целостность композиции фильма. В 80–90-х гг. XX века изменения социокультурного контекста обозначились и во всех составляющих кинокритического творчества: методологические принципы, жанровый диапазон, авторские стратегии, степень авторской свободы в оценках и комментариях [Brashinsky, Horton, 1994]. Кинокритике, как и литературно-художественной критике, как и журналистике в целом, стали «прививаться» родовые черты развлекательной культуры: эпатажность, сенсационность, скандальность, соответствие вкусам массовой публики. Обозначилась тенденция, которую условно можно было назвать «критика без критиков». В кинокритике аналитическое начало постепенно стало уступать место презентационным формам, когда в центре внимания журналистов были не столько отдельные произведения или художественный процесс, сколько шоу-события в киносфере. Прежние оценочные критерии не работали, поскольку акценты в представлении кино сместились с анализа смыслов и особенностей киноязыка, с того, чем является фильм как произведение искусства, на то, что ему сопут-

ствуется: финансовые затраты на производство, прибыль, жизнь киноэлиты. Средства массовой информации стали рассматриваться как «индустрия свободного времени» [Варганова, 2010], «индустрия развлечений» [Челышева, 2012], где аудитория является не просто и не только адресатом, а товаром, производимом разными СМИ: качественными, популярно-развлекательными, массовыми, специализированными («все СМИ содержат развлечения» [Bordwell, 1989]). Различия между информативной и рекреативной, воспитательной и релаксационной функциями стали весьма относительными.

В последующие десятилетия развитие кинокритики было предопределено процессами, обусловившими развитие средств массовой информации, кинокультуры и социокультурной среды в целом: усилением влияния рыночных механизмов на функционирование медиасреды, активизацией рекреативной функции СМИ, цифровизацией, конвергенцией, ростом степени авторского начала в интернет-текстах, расширением кинофестивального движения, кинорепертуарного контента в прокате. На жанрово-тематические, стилевые особенности кинокритических высказываний большое влияние стала оказывать читательско-зрительская аудитория. Расчет на реакцию читателей стал одной из важных составляющих в целополагании редакций изданий [Marcus, 2007]. В определенном смысле журналист, критик попадали в зависимость от мнений, вкусов, интересов, потребностей читательской аудитории. Как высказался главный редактор портала kinokadr.ru Роман Корнеев, «проблема современной интернет-кинокритики состоит в том, что запрос, который формируется читателем, на редакционную политику воздействует гораздо сильнее... Раньше такой прямой связи не было. <...> Из-за этого современная кинокритика очень сильно обеднела... Профессиональная аналитика становится все более зависимой от читательского запроса» [Дондурей, 2011]. Одной из заметных отличительных особенностей текстов о кино в интернет-среде является активная авторская установка на диалог с аудиторией, что обусловлено как эффектом интимизации, так и возрастающей конкуренцией на медиарынке [Cooper-Chen, 2005].

Кинокритика в зависимости от того, где она размещена, для чего и для кого предназначена, обнаруживает определенные качества, изначально заложенные в ее природе, но востребованные каждый раз по-разному. Как известно, журнальная критика отличается от газетной; критика в «толстых» журналах отличается от критики в журналах для широкой аудитории; неодинаково проявляется природа критики в специализированных журналах – аналитических, информационно-аналитических, рекламно-информационных. Разнообразны варианты кинокритического представления фильма, деятеля киноискусства или кинопроцесса на телевидении, радио, в интернете. В телевизионном и радиоформатах в кинокритике больше обнаруживаются журналистско-презентационные основания. Мобильность кинокритики, достаточно активное ее присутствие в разных формах и на разных медиаплатформах обеспечивается многообразием тех дискурсивных практик, которые заложены в ее природе и которые бывают многовариантно востребованы в зависимости от разных обстоятельств: исторических, социокультурных, медийных и др. В разные годы в кинокритике проявлялась то одна, то другая дискурсивная практика: научная, публицистическая, художественная, рекламная. Поскольку функционирование кинокритики осуществляется в средствах массовой информации, то многообразие ее дискурсивных практик соотносится с творческим потенциалом журналистики, представленном в «трехзвенном разрезе: творчестве художественном, научном, публицистическом» [Фрольцова, 1997, с. 201].

В научной мысли доминировали разные концепции критики: как науки, как публицистики, как искусства, как рекламы. Об этом же применительно к литературной критике говорила исследователь Ю.А. Говорухина [2010]. Мобильность кинокритики, ее возмож-



ность адаптироваться к новым социокультурным запросам и вызовам объясняется тем, что в ней синтезируются разные подходы, методы рассмотрения произведения, события, автора художественного произведения.

Заключение

В кинокритике как области журналистики реализуется определенный вид творческой деятельности, предполагающий системное информационно-аналитическое представление кинособытия, кинопроцесса, киноиндустрии в многообразных жанровых формах и дискурсивных форматах. В этой связи кинокритику необходимо рассматривать как профессиональную практику в контексте медиасистемы, предполагающую определенную степень эстетической подготовки авторов, наличие художественного вкуса, опыт в понимании и презентации художественной целостности кинопроизведения.

С конца XIX века и в течение всего XX столетия складывалась ситуация киноцентризма, обусловившая абсолютный диктат экранной культуры: кинокритика активно включилась в процесс репрезентации кино как культурного феномена. В конце XX века кинокритическая социорефлексивность дополнилась негласными правилами соответствия культурным предпочтениям массовой аудитории, тем не менее современная кинокритика как творческая деятельность сохранила ориентацию на выявление сущностных смыслов культуры, транслируемых посредством экрана.

Развитие кинокритики сопровождается поиском новых форм, дополнительных возможностей (жанровых, диалогических, информационных, аналитических, рекреативных, эстетических) в зависимости от обстоятельств: вида и целеполагания того или иного средства массовой информации; авторских установок и возможностей; степени социально-культурной востребованности кино вообще и кинокритики в частности; художественной образованности и эстетических предпочтений аудитории. Когнитивная сущность кинокритики предопределена продуцированием собственных смыслов, извлеченных из произведения киноискусства, творческого, личностного потенциала создателей этих произведений. Кинокритические тексты повышают степень культурной значимости издания, помогают активно реализовать культурно-просветительскую функцию журналистики, активно участвуют в ценностно-эстетической ориентации аудитории, воссоздают ценностную картину мира. В условиях демократизации медиапроцессов и культуры в целом кинокритика является одной из контентнообразующих областей современной журналистики, содействует развитию эстетического вкуса зрителя, способствует приобщению к универсальным общечеловеческим ценностям, повышает уровень медиакомпетентности.

Список источников

- Анкета «ИК». 1995. Искусство кино, 6: 38–64.
- Блейман М. 1973. О кино – свидетельские показания. М., Искусство, 592 с.
- Дондурей Д. 2011. Кинокритика: версия 2.0. Искусство кино, 2011 года, № 4. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/04/n4-article12> (дата обращения: 07.08.2021.)
- Иванова В., Симанович Г. 1987. Кинематограф в зеркале критики. Советская культура, 1987, 5 марта, № 28 (6284). С. 4-5.
- Кино. Энциклопедический словарь. 1987. Под ред. С.И. Юткевича. М., Советская энциклопедия, 640 с.
- Критика критики. Анкета «ИК» 2003. Искусство кино, 2003 год, № 12.
- Мицкий Н.М. 1890. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. СПб., Семеновск. типо-лит., 270 с.
- Режиссер против критика. Круглый стол «ИК» на ММКФ 2002. Искусство кино, 2002, № 1.
- Фрольцова Н.Т. 1997. Креативные ресурсы масс-медиа и гуманизация социальных процессов. В кн.: Программа ТЕМПУС в 3-х т. Т. 3. Минск, БГУ: 199-205.

- Цыперович Т. 1912. Кинематограф. Современный мир, 1: 181–212.
- Юрнев Р. 1982. Труд критика. Искусство кино, 2: 56–69.
- Ямпольский М. 2012. Что такое кинокритика. OPENSOURCE.RU, 30 марта, 2012. URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand> (дата обращения: 07.08.2022).
- Katz E. 1994. The film encyclopedia: the most comprehensive encyclopedia of the world cinema in a single volume. New York, Harper Collins Publisher, 1496 p.
- Marcus R. 2007. Critic and Reviewer: a Difference in Intent. Blogcritics, 13 мая, 2007. URL: <http://blogcritics.org/critic-and-reviewer-a-difference-in> (дата обращения: 03.04.2022).

Список литературы

- Агафонова Н.А. 2009. Экранное искусство: художественная и коммуникационная специфика. Минск, БГУ культуры и искусств, 273 с.
- Бёрд Р. 2006. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского. НЛЮ, 5(81): 67–98.
- Бондарева Е.Л. 1975. Время, экран, критика: Проблемы современного белорусского киноискусства и кинокритики. Минск, Изд-во БГУ им. В.И. Ленина, 256 с.
- Бондарева Е.Л. 1983. Экран в разных измерениях. Минск, Изд-во БГУ им. В.И. Ленина, 270 с.
- Вартанова Е.Л. 2010. О современном понимании СМИ и журналистики. Медиаскоп, 1. URL: <http://www.mediascope.ru/node/521> (дата обращения: 06.04.2022).
- Гаранина Э.Ю. 2013. Оценочность в жанре кинокритики. Вестник Кемеровского государственного университета, 2(54): 28–31.
- Гинзбург С.С. 2007. Кинематография дореволюционной России. М., Аграф, 488 с.
- Говорухина Ю.А. 2010. Литературно-критический дискурс как открытая система. Вестник Томского государственного университета. Филология, 2(10): 58–67.
- Зоркая Н.М. 1976. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., Наука, 303 с.
- Иоскевич Я.Б. 1978. Методология анализа фильма (Становление системного подхода в киноведении). Л., ЛГИТМиК, 119 с.
- Левин Е. 1977. О художественном единстве фильма. М., Искусство, 120 с.
- Лотман Ю.М. 2005. Об искусстве. СПб., Искусство, 704 с.
- Разлогов К.Э. 1990. Кинематограф и культура. Вопросы философии, 3: 3–30.
- Саенкова Л.П. 2013. Кинокритика и киножурналистика: типология творческой деятельности. Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагагіка, 1: 71–74.
- Самсонова А. 2021. Арт-журналистика. Речевые техники оценивания произведения искусства. Под ред. Н.С. Цветовой. С-Пб., Алетей, 118 с.
- Тяжлов Я.И. 2016. Актуальные формы медиатекстов, посвященных кино: жанровые и языковые тенденции. Медиалингвистика, 2(12): 71–80.
- Чельшева И.В. 2012. Культурологический подход к проблеме медиареальности и медиакультуры. Медиа. Информация, Коммуникация, 1: 16–18.
- Федоров А.В. 2011. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966). Вопросы культурологии, 6: 110–116.
- Шемякин А. 2004. К проблемам кризиса отечественной критики, его причины и следствия. В кн.: История кино: современный взгляд: киноведение и критика. Сборник статей по материалам научно-теоретической конференции "Новая и новейшая история мирового кино: наука, концепции, критика", Москва, ноябрь 2003 года. Сост. М. Зак; Под ред. Л. Будяк. М., Материк: 12–21.
- Bordwell D. 1989. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge Massachusetts, London, Harvard University Press, 334 p.
- Brashinsky M., Horton A. 1994. Russian critics on the cinema of glasnost. Cambridge, Cambridge university press, 176 p.



- Cooper-Chen. 2005. *Global Entertainment Media: Content, Audiences, Issues*. Mahwah, New York; Lawrence Erlbaum Associates, 267 p.
- Kauffmann S. 1980. *Before My Eyes: Film Criticism and Comment*. New York, Harper Collins, 464 p.

References

- Agafonova N.A. 2009. *Ekrannoe iskusstvo: khudozhestvennaya i kommunikatsionnaya spetsifika* [Screen Art: Artistic and Communication Specificity]. Minsk, Publ. BGU kul'tury i iskusstv, 273 p.
- Byrd R. 2006. Russian Symbolism and the development of cinema aesthetics: the Legacy of Vyach. Ivanov, A. Bakshi and Adr. Piotrovsky. *UFO*, 5(81): 67–98 (in Russian).
- Bondareva E.L. 1975. *Vremya, ekran, kritika: Problemy sovremennogo belorusskogo kinoiskusstva i kinokritiki* [Time, screen, criticism: Problems of modern Belarusian cinematography and film criticism]. Minsk, Publ. BGU im. V. I. Lenina, 256 p.
- Bondareva E.L. 1983. *Ekran v raznykh izmereniyakh* [Screen in different dimensions]. Minsk, Publ. BGU im. V.I. Lenina, 270 p.
- Vartanova E.L. 2010. The Current Understanding of Media and Journalism. *Mediascope*, 1 (in Russian). Available at: <http://www.mediascope.ru/node/521> (accessed: April 6, 2022).
- Garanina E.Yu. 2013. Evaluation in the genre of film review. *Bulletin of Kemerovo State University*, 2(54): 28–31 (in Russian).
- Ginzburg S.S. 2007. *Kinematografiya dorevolyutsionnoy Rossii* [Cinematography of pre-revolutionary Russia]. M., Publ. Agraf, 488 p.
- Govorukhina Yu.A. 2010. Literary-critical discourse as an open system. *Tomsk State University journal of philology*, 2(10): 58–67 (in Russian).
- Zorkaya N.M. 1976. *Na rubezhe stoletiy. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov* [At the turn of the century. At the origins of mass art in Russia 1900–1910]. M., Publ. Nauka, 303 p.
- Ioskevich Ya.B. 1978. *Metodologiya analiza fil'ma (Stanovlenie sistemnogo podkhoda v kinovedenii)* [Methodology of film analysis (The rise of a systems approach in film studies)]. L., Publ. LGITMiK, 119 p.
- Levin E. 1977. *O khudozhestvennom edinstve fil'ma* [About the artistic unity of the film]. M., Publ. Iskusstvo, 120 p.
- Lotman Yu.M. 2005. *Ob iskusstve* [About art]. SPb., Publ. Iskusstvo, 704 p.
- Razlogov K.E. 1990. *Kinematograf i kul'tura* [Cinema and culture]. *Voprosy filosofii*, 3: 3–30.
- Saenkova L.P. 2013. *Kinokritika i kinozhurnalistika: tipologiya tvorcheskoy deyatel'nosti* [Film criticism and film journalism: a typology of creative activity]. *Vesnik BDU. Seryya 4: Filalogiya. Zhurnalistyka. Pedagogika*, 1: 71–74.
- Samsonova A. 2021. *Art-zhurnalistika. Rechevye tekhniki otsenivaniya proizvedeniya iskusstva* [Art journalism. Speech techniques for evaluating a work of art]. Ed. N.S. Tsvetova. S-Pb., Publ. Aleteyya, 118 p.
- Tyazhlov Ya.I. 2016. Topical forms of media texts about the movie: genre and language trends. *Media Linguistics*, 2(12): 71–80 (in Russian).
- Chelysheva I.V. 2012. Cultural studies approach to media culture and media reality. *Media. Information. Communication (MIC)*, 1: 16–18. (in Russian).
- Fedorov A.V. 2011. *Strukturnyy analiz mediateksta: stereotipy sovsetskogo kinematograficheskogo obraza voyny i fil'm V. Vinogradova «Vostochnyy koridor» (1966)* [Structural analysis of the media text: stereotypes of the Soviet cinematographic image of the war and V. Vinogradov's film "Eastern Corridor" (1966)]. *Voprosy kul'turologii*, 6: 110–116.
- Shemyakin A. 2004. *K problemam krizisa otechestvennoy kritiki, ego prichiny i sledstviya* [On the problems of the crisis of domestic criticism, its causes and consequences]. In: *Istoriya kino: sovremennyy vzglyad: kinovedenie i kritika* [History of Cinema: Modern View: Film Studies and Criticism]. Collection of articles based on the materials of the scientific-theoretical conference "Novaya i noveyshaya istoriya mirovogo kino: nauka, kontseptsii, kritika" ["New and recent history of world cinema: science, concepts, criticism"], Moscow, November, 2003. Comp. M. Zak; Ed. L. Budyak. M., Publ. Materik: 12–21.



- Bordwell D. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge Massachusetts, London, Harvard University Press, 334 p.
- Brashinsky M., Horton A. 1994. *Russian critics on the cinema of glasnost*. Cambridge, Cambridge university press, 176 p.
- Cooper-Chen A. 2005. *Global Entertainment Media: Content, Audiences, Issues*. Mahwah, New York; Lawrence Erlbaum Associates, 267 p.
- Kauffmann S. 1980. *Before My Eyes: Film Criticism and Comment*. New York, Harper Collins, 464 p.

Конфликт интересов: о потенциальном конфликте интересов не сообщалось.
Conflict of interest: no potential conflict of interest has been reported.

Поступила в редакцию 26.08.2022.

Received August 26, 2022.

Поступила после рецензирования 14.11.2022.

Revised November 14, 2022.

Принята к публикации 10.12.2022.

Accepted December 10, 2022.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Саенкова-Мельницкая Людмила Петровна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики, Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь.

Lyudmila P. Saenkova-Melnitskaya, Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Literary and Artistic Criticism of the Faculty of Journalism, Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus.