

---

---

# ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

---

## LITERARY AND ART CRITICISM

---

---

УДК 070+791

### КИНОКРИТИКА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ НОВОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА НАЧАЛА 1920-х гг.

Л. П. САЕНКОВА-МЕЛЬНИЦКАЯ<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Исследуется процесс становления кинокритического опыта в газетно-журнальной периодике начала 1920-х гг. – во время развития новой эстетики, осмысления художественного потенциала кинематографа, поиска форм представления первого экранного вида искусства в средствах массовой информации. Выявляются особенности влияния эстетических теорий начала XX в. на кинокритический дискурс как особую область журналистики, определяются подходы к репрезентации художественной целостности кинопроизведения в кинокритической практике. Эстетический потенциал кинокритики как части журналистики в историческом ракурсе осмысливается в научном дискурсе впервые. Практическое значение итогов научной работы заключается в осознании культууроформирующей функции кинокритики и повышении степени востребованности этого вида творческой деятельности в медиасреде.

**Ключевые слова:** кинокритика; кинокритический дискурс; журналистика; киножурналы; новая киноэстетика.

---

#### Образец цитирования:

Саенкова-Мельницкая ЛП. Кинокритика в контексте формирования нового эстетического опыта начала 1920-х гг. *Журнал Белорусского государственного университета. Журналистика*. 2023;2:37–44.  
EDN: TINFJH

#### For citation:

Sayenkova-Melnickaya LP. Film criticism in the context of the formation of a new aesthetic experience in the early 1920s. *Journal of the Belarusian State University. Journalism*. 2023;2:37–44. Russian.  
EDN: TINFJH

---

#### Автор:

**Людмила Петровна Саенкова-Мельницкая** – доктор филологических наук, доцент; заведующий кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики.

#### Author:

**Lyudmila P. Sayenkova-Melnickaya**, doctor of science (philology), docent; head of the department of literary and artistic criticism, faculty of journalism.  
[sayenkova@gmail.com](mailto:sayenkova@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-2137-1663>



## FILM CRITICISM IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF A NEW AESTHETIC EXPERIENCE IN THE EARLY 1920s

L. P. SAYENKOVA-MELNICKAYA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The object of this research is the formation of film criticism experience in newspaper and magazine periodicals of the early 1920s. It was the time of the formation of a new aesthetics, understanding the artistic potential of cinema, the search for forms of presentation of the first screen art form in the media. The purpose of the study is to identify the peculiarities of the influence of aesthetic theories of the beginning of the 20<sup>th</sup> century on film critical discourse as a special area of journalism, to determine the approaches in film criticism to the representation of the artistic integrity of a film work. The aesthetic potential of film criticism as a part of journalism from a historical perspective is comprehended in scientific discourse for the first time. The practical significance of the results of the presented scientific work lies in understanding the culture-forming function of film criticism and increasing the degree of demand for this type of creative activity in the media environment.

**Keywords:** film criticism; film critical discourse; journalism; film magazines; new film aesthetics.

### Введение

Кинокритика, предназначенная для системного представления кинодискурса в средствах массовой информации, обладает информационно-аналитическими и функционально-эстетическими особенностями и специфическим жанровым разнообразием. Она выполняет социально-культурную миссию. Вместе с тем понятие «кинокритика» не имеет четкого определения в академических словарях и энциклопедиях. Так, в издании «Кино: энциклопедический словарь» она рассматривается как часть киноведения<sup>1</sup>. Термин «кинокритика» отсутству-

ет в объемной энциклопедии мирового кинематографа<sup>2</sup>.

В медиасистеме кинокритика не выделяется как самостоятельная профессиональная практика, предполагающая определенную степень эстетической подготовки журналиста, наличие у него художественного вкуса, опыта в понимании и презентации художественной целостности кинопроизведения. Между тем этот вид творческой деятельности имеет богатую историю и традиции, которые оформились в недрах журналистики.

### Основная часть

Одновременно с возникновением кинематографа, которое пришлось на конец XIX в., в зарубежных изданиях стали появляться первые отзывы о произведениях этого вида искусства, по сути представлявшие собой метаоснову, на базе которой развились различные кинокритические практики. Считается, что первая в мире кинокритическая рецензия на французский фильм «Захватывающий медовый месяц» была издана в американском журнале «Variety» в 1907 г. [1]. С того момента количество опубликованных мнений, анонсов, отзывов и рецензий увеличивалось, поскольку росло число выпускаемых первыми кинофирмами фильмов. Кинокритика, как особый способ информационно-аналитического представления фильма и кинопроцесса, формировалась в таких зарубежных журналах, как «Screen», «Sight and Sound» (Великобритания), «Les Cahiers du cinéma», «Positif» (Франция). В этих изданиях начали публиковаться развернутые интервью с режиссерами и актерами, проблемные статьи по эстетике кинематографа, списки величайших произведений киноискусства.

Примечателен опыт становления кинокритического дискурса в российских изданиях, поскольку Россия была одной из первых стран, где в конце XIX в. стали показываться привозные фильмы. Поначалу подобные произведения представляли собой краткие киноанонсы, в которых преобладали эмоции удивления, радости: «...Фурор! “синематограф-люмьера” Фурор!»<sup>3</sup>; «...Буря восторгов! Новые картины! Буря аплодисментов!»; «...“Вечер чудес”!»; «...Новые картины “Синематограф-Люмьера” Восторг! Изумительно хороши!»; «Злоба дня! Синематограф Люмьера! Чудо XIX стол. На это открытие обратил внимание весь мир! “Синематограф”, спешите посмотреть» (цит. по [2, с. 24]). Зазывающие рекламные тексты публиковались, как правило, под рубриками «Зрелища», «Театр и музыка» в российских столичных газетах «Московские ведомости» и «Санкт-Петербургские ведомости». Так называемая живая, движущаяся фотография анонсировалась как новая форма развлечения, невиданное прежде зрелище, что было абсолютно естественным, поскольку

<sup>1</sup>Киноведение // Кино : энцикл. слов. / гл. ред.: С. И. Юткевич; редкол.: Ю. С. Афанасьев [и др.]. М. : Совет. энцикл., 1987. С. 179–186.

<sup>2</sup>Katz E. The film encyclopedia. 2<sup>nd</sup> ed. New York : HapperCollins Publisher, 1994. 1496 p.

<sup>3</sup>Здесь и далее в цитатах сохранены языковые особенности оригинала.

первые фильмы входили в сознание публики в качестве своеобразного балагана, пришедшего на смену традиционным ярмарочным увеселениям. К тому же подобные образцы кинематографа-балагана, или кинематографа-аттракциона, показывались, как правило, в перерывах между частями мероприятий гораздо более авторитетных видов искусства – театральных постановок, музыкальных вечеров, литературных чтений.

В российских изданиях среди рекламных киноанонсов стали появляться и кинокритики, авторами которых были журналисты городских газет. Обычно в этих публикациях доминировало нарративное начало, т. е. в основном пересказывался сюжет фильма. Постепенно в поле зрения первых подобных рецензентов начали попадать элементы языка кинематографа. Одним из первых пристрастных авторов являлся Максим Горький, работавший на тот момент молодым репортером газет «Одесские новости» и «Нижегородский листок», который писал под псевдонимами «Некто X», «Н. X.», «А. П-в» и «М. Г-кий». Максим Горький, выехавший из Москвы в Нижний Новгород в связи с проведением XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки, опубликовал в газете «Нижегородский листок» свои впечатления о просмотренном фильме. Взгляд внимательного зрителя позволил ему точно уловить особенности кинематографических планов и ракурсов, заметить принцип движения кинокамеры, положение которой в то время было статичным. Он как будто предчувствовал дальнейшее развитие кинематографа, усмотрев в нем компоненты собственного художественного языка и при этом обратив внимание на недостающие элементы системы выразительных средств этого вида искусства. К составляющим кинематографического образа Максим Горький отнес свойства экрана того времени – немоту и черно-белое изображение. Впоследствии специфическая природа киноизображения анализировалась в теоретических трудах по фотогении П. У. Б. Гада и Л. Делюка, однако именно Максим Горький впервые подметил такую особенность нового вида зрелища, как сочетание абсолютной документальности и правдоподобия с условностью изображенного. По замечанию корреспондента, полная иллюзия реальности происходящего на экране дополняется ощущением его нереальности. Кроме того, Максим Горький проанализировал атмосферу фильма: улицы напоминали плохую гравюру, безмолвные люди походили на тени, а листва была пепельно-серой. Таким образом, критический взгляд журналиста способствовал дальнейшей детализации кинообраза.

Первые кинокритические впечатления были зафиксированы в публикациях журналистов, писателей и профессиональных критиков других видов искусства. Например, крупнейший представитель русской музыкальной и художественной крити-

ки В. В. Стасов обратил внимание на способность кинематографа по-особенному передавать время. Так, импрессионистические наблюдения, предвосхитившие возникновение кинематографа, выразились в замечаниях знаменитого критика о том, что этот вид искусства позволяет запечатлевать отдельные мгновения жизни. Высказывания В. В. Стасова появились за полвека до публикации популярной статьи французского теоретика кинематографа А. Базена «Онтология фотографического образа», в которой был определен такой важный эффект этого вида искусства, как бальзамирование времени. Впоследствии один из крупнейших режиссеров XX в. А. А. Тарковский в статье «Запечатленное время» утвердил новую мировоззренческо-стилистическую парадигму в создании кинообразности.

Критическое осмысление кинематографа в первые десятилетия его существования происходило в два этапа. На первом этапе, который длился с 1896 г. до начала XX в., доминировало эмоционально-восторженное восприятие эффекта правдоподобия и достоверности кинопроизведения. В это время в газетно-журнальной периодике сформировался особый способ осмысления первых киносюжетов – импрессионистическо-нарративный. В дореволюционной России кроме массовых газет, в которых рассказывалось о кинематографе как о чуде XIX в., выходили более 20 специальных киножурналов, предназначенных как для профессионалов, так и для среднестатистических посетителей кинотеатров. Все издания носили откровенно рекламный характер. Формирующиеся частные киностудии, которые принадлежали А. А. Ханжонкову, А. О. Дранкову и И. Н. Ермольеву, для популяризации своей кинопродукции порой издавали собственные журналы, в которых чаще всего размещались описания первых фильмов, критические заметки, фотографии, сведения о киноэкономике и об организации кинопроизводства, корреспонденции о работе кинотеатров, а также публиковались сообщения о государственной политике в области кинематографа.

Второй этап критического осмысления кинематографа пришелся на первые десятилетия XX в. В это время на страницах литературных и театральных журналов развернулись многочисленные дискуссии, в которых обсуждались вопросы эстетической значимости и состоятельности кинематографа, степени его конкурентоспособности в сравнении с другими видами искусства, более старыми и академичными. На страницах изданий «Весь», «Новый путь», «Вестник Европы», «Современный мир», «Экран и рампа» и «Кинема» в статьях известных писателей-символистов исследовалась специфическая природа кинообразности. Само киноповествование, которое основывалось, как правило, на сюжетах, заимствованных из прозы и театральной драмы, состояло из собственно кинематографического,

возникающего благодаря фиксации реальности киноаппаратом, и конструктивного (драматургического) пластов.

Свою лепту в понимание художественных основ киноискусства внесли писатели-символисты. Кинематограф и символизм возникли на рубеже XIX–XX вв., который вошел в историю искусств под названием «конец века». В контексте художественной культуры того времени преобладали идея синтеза искусств и идея двоемирия, или существования видимого и предполагаемого (чувствуемого) пространств. Выразителем подобных идей и явился кинематограф: только в нем это второе пространство обрело конкретные черты. В указанный период произошли значительные мировоззренческие сдвиги, которые внесли в философию антропоцентризма ноту сомнения. В культурной парадигме рубежа XIX–XX вв. утверждалось инобытие как нечто, что выходит за пределы всякого знания, покоящегося на гносеологических установках. Такое инобытие получило статус доминанты художественного творчества. Нестановочно в сюжетах произведений конца века преобладали мистические, символические мотивы. Символисты, вдохновленные идеями теории меонизма (неприсутствия), обосновывали принцип амбивалентности киноизображения, т. е. единства видимого и невидимого миров, присутствия реальности и одновременно ее отсутствия, поскольку кинематограф, по их мнению, остается искусством «блеклых, мерцающих отсветов действительности» [3]. Значительный вклад в понимание философских основ источника света, бытия и силы внес уроженец Виленской губернии Н. М. Минский, чей трактат «При свете совести: мысли и мечты о цели жизни» стал почвой для дальнейших разработок в интерпретации идеи двоемирия в искусстве [4].

Символизм оказал неоспоримое воздействие как на формирование эстетики кинематографа и теоретической киномысли, так и на становление кинокритики. Символизм и кинематограф объединяются дуалистическим представлением о мире, который состоит из условных знаков, отсылающих к отчужденным от них духовным сущностям. Начиная с 1920-х гг. в киноэстетике превалировала эстетическая установка, основанная на убежденности в значимости сюжетного начала и абсолютной условности изображения. Символистские идеи синтеза искусств во многом повлияли на творчество известных режиссеров, в частности Е. Ф. Бауэра, Я. А. Протазанова, Л. В. Кулешова и С. М. Эйзенштейна. В богатейшем теоретическом наследии С. М. Эйзенштейна обнаруживаются переклички с работами Вяч. И. Иванова, в которых режиссера особенно интересовали идеи синтеза искусств, принципы создания пластики экрана и результаты поисков кинематографической формы. Не без

воздействия высказываний, размышлений и статей писателей-символистов постепенно осваивался художественный потенциал экрана, вырабатывались новые формы выразительности.

В середине 1920-х гг. произошла смена символистской эстетической системы, которая характеризовалась поворотом к развитию условного театра и разработке новой киноэстетики. Осуществление этого перехода было тесно связано с постановкой двух кардинальных проблем, наиболее остро проявившихся именно в сфере кинематографа, – проблемы условности искусства и проблемы значимости сюжетного начала. Таким образом, признание кинематографа как полноценного искусства ознаменовало конец символистской гегемонии в эстетике и утверждение принципиально иного представления о воздействии на человека искусства, изначально условного, опосредованного конкретными образительными средствами и повествовательной формой.

К обсуждению вопроса об определении эстетического потенциала кинематографа примкнули и театральные издания. Можно утверждать, что познавательно-оценивающие особенности кинокритики возникли и в недрах театральной критики. Необычайный интерес к кинематографу был связан, с одной стороны, с увеличением объема кинопроизводства и возрастанием популярности этого вида искусства, а с другой стороны, с переосмыслением эстетических ценностей театра начала XX в. Как представители литературы, так и деятели театра настроенно относились к новому виду искусства, усматривая в нем нечто низкое, вульгарное.

Природа кинематографа, его художественные возможности стали предметом многочисленных обсуждений в театральной сфере. В 1913 г. на страницах журнала «Маски» развернулась обширная дискуссия «Кто победит? Кинематограф или театр?», одним из пафосных направлений которой было исследование того, можно ли спасти театр только его отделением от кинематографа. Признавалось, что кинематограф соответствует «ритму и темпу современности», его стихия – быт, «кудрявые дети», «житейская пестрядь» [5, с. 9]. В дискуссии подчеркивалась главная особенность кинематографа – примитивность. Он воспринимался как антииндивидуалистическое искусство. Однако первые кинокритики, в числе которых стоит упомянуть Н. В. Туркина, В. К. Туркина, Г. М. Болтынского, Г. В. Цыперовича, И. В. Соколова, А. К. Топоркова и Х. Н. Херсонского, отстаивали кинематограф как определенную философию нового времени, искусство, явившееся самым ярким выразителем технологического прогресса XX в. В журналах «Кинофот» и «Кино» обсуждались сценарные и актерские проблемы, рассматривались особенности кинопоэтики в контексте социальной реальности.



Развитие кинематографа в 1920-х гг., активные дискуссии, которые стали оформляться в отдельный газетно-журнальный жанр, в значительной степени способствовали становлению как искусства кинематографа, так и искусства кинокритики. Кинематограф постепенно стал входить в массовое сознание не только в качестве формы увеселительного времяпрепровождения, но и в виде серьезного искусства, имеющего свой язык и специфическую структуру, которая служит запечатлению отдельных моментов времени и фрагментов реальности. Показательна в этом плане большая обзорная статья Г. В. Цыперовича «Кинематограф», напечатанная в журнале «Современный мир» в январе 1912 г. В ней исследовалась экранная генеалогия, анализировались первые фильмы разных стран, рассматривались различные виды кинематографа (игровой, хроникальный, научно-популярный), содержались рассуждения о кинорепертуаре, пропагандистском эффекте кинематографа, его культурно-просветительской функции. Исследователь обстоятельно изучил аспекты кинематографа и пришел 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» [6, с. 184]. Данная работа подвела итог многочисленным дискуссиям о первенстве театра или кинематографа, обозначила место и возможности нового вида искусства, узаконила его высокое положение в общественной и экономической жизни. Эта аналитическая публикация утвердила и важную роль серьезной критики в осмыслении кинопространства. Первые кинокритические выступления, ставшие заметной частью журналистики, послужили основой для формирования такой сферы научных исследований, как киноведение.

Существенную роль в становлении кинокритики сыграл ежемесячный журнал «Пегас», который выходил с ноября 1915 по февраль 1917 г. Он представлял собой, по сути, энциклопедическое периодическое издание, фундаментально отражавшее многие аспекты разных видов искусства (литературы, театра, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры) и фольклора. Однако больше всего внимания уделялось кинематографу. Издателем журнала был известный кинопредприниматель А. А. Ханжонков, который в 1910 г. стал выпускать специальный журнал «Вестник кинематографии». Характерно, что на страницах журнала «Пегас» кинематограф рассматривался как самостоятельный вид искусства. Впервые слово «искусство» было применено к кинематографу в 1909 г. в заголовке кинокритической «Искусство без искусства», в которой весьма критически оценивалась французская экранизация романа Л. Н. Тол-

стого «Воскресение». По замыслу А. А. Ханжонкова, журналу «Пегас» предстояло сказать новое слово в кинокритике, поскольку издание ориентировалось на читателя, способного оценить эстетические достоинства фильмов. На страницах журнала впервые был применен метод сравнительного анализа, в соответствии с которым художественные особенности киноискусства рассматривались в сравнении со специфическими чертами других видов искусства. В кинокритике больше не утверждалось первенство кинематографа перед театром, не доказывалась его способность достоверно передавать реальность. Впервые в одном издании был представлен почти весь арсенал критических жанров: рецензия, обозрение, проблемная статья, фельетон, памфлет. В отдельных номерах были опубликованы аналитические размышления о разных проблемах кинематографа, в частности об эволюции жанра мелодрамы, сущности кинодраматургии, закономерности перехода от кинодрамы к киноповести. В результате журнал «Пегас» выступил первым киноизданием, в котором гармонично сочетались элементы кинокритики и киноведения.

Таким образом, кинокритика начала существования кинематографа больше всего внимания уделяла его осознанию как нового вида зрелища. Постепенно она стала усматривать в нем ростки нового вида искусства. Первый кинокритический опыт оформлялся на смежных территориях литературы и театра, а основоположниками кинокритики выступили журналисты, писатели и театральные критики.

Очередной этап развития кинокритики пришелся на 1917–1922 гг. Революция не только активизировала процесс переосмысления реальности, но и способствовала изменению форм взаимоотношения с ней. Дистанция между художником и окружающим миром была предельно минимизирована. Автор уподоблялся демиургу вновь сотворенной действительности. Известный журналист и начинающий кинокритик Х. Н. Херсонский, чьи кинокритические рецензии систематически выходили на страницах главных газет того времени, таких как «Правда» и «Известия», писал следующее: «Мы хотели пересоздать всю жизнь, сделать ее совсем заново своими собственными руками – вот чем мы, одержимые, были захвачены безраздельно... Нельзя понять людей того времени, не почувствовав поэтическую музыку века» [7, с. 11]. Активное и искреннее отстаивание вновь сотворенного мира было заметно и в художественных произведениях, и в критике первых послереволюционных лет. Слова театрального новатора Е. Б. Вахтангова «Всем сердцем, всей своей кровью, всем сознанием, всем существом своим слушайте революцию» (цит. по [7, с. 14]) могли быть девизом любого автора тех лет. Журналистика и литературно-художественная критика служили

той общественной трибуной, с которой можно было обратиться к массовой аудитории. Пропагандистские функции газеты и кинокритики абсолютно совпадали. В частности, Х. Н. Херсонский представлял работу в газете так: «Каждый день, в каждой строке на газетных полосах мы, журналисты, чувствовали себя в разведке боем, всегда в походе... предельной искренности и ответственности требовала от нас газета за каждое слово... Ведь ты беседуешь со всем народом... А они ждут от тебя правды. Только правды» [7, с. 16].

За кинематографом признавалось первенство наиболее адекватного динамичному времени зрелища. Если в 1912–1913 гг. неспособность выразить тончайшие душевные переживания причислялась к главным недостаткам этого вида искусства, то в начале 1920-х гг. она воспринималась как его основное достоинство. Кинокритики начала 1920-х гг. усматривали в кинематографе образ нового искусства, вскормленного изменившейся действительностью. Для поддержки социально востребованного искусства, выражения новых идей понадобился другой стиль, а именно стиль идеологического плаката, и кинокритики стали активно прибегать к откровенно агитационным приемам. Ими пользовались, например, сотрудники еженедельного журнального издания «Кинофот», созданного конструктивистами радикально левого направления – А. М. Родченко, А. М. Ганом, Э. И. Шуб и В. В. Маяковским.

Об идеологичности кинокритики заявлялось так же откровенно, как и об идеологичности кинематографа. В одном из выпусков газеты «Известия» за февраль 1923 г. в очередном обзоре «Сцена, экран и арена» об этом говорилось достаточно прямолинейно: «Кино становится могучим орудием идеологического влияния на широкие массы... Безобидная на первый взгляд забава, технический трюк на световом экране – а в результате огромное агитационное и просветительное значение для широких масс. Это значение кино имело всегда. Но есть агитация и агитация. Вопрос поставлен о советской идеологии кино» (Известия. 1923. 25 февр.). Идеологические установки ограничивали кинокритику в поисках художественной правды, выявлении эстетических закономерностей развития киноискусства. В связи с этим кинокритика не оценила по достоинству новую выразительную пластику в кинематографе, которую представило творческое объединение «Фабрика эксцентрического актера». Членов данной театральной и кинематографической мастерской упрекали в «сведении мышления к примитивизму», «неуважении к зрителю», а также в том, что «этот культ эксцентризма особенно не доводит до добра при обращении к изображению советской действительности» [8, с. 122]. Точно так же недооценили творчество Е. Ф. Бауэра и Л. В. Кулешова. В 1926 г. ре-

жиссер Г. В. Васильев, один из постановщиков культового фильма того времени «Чапаев», написал статью «Кинокритика и киноразвязность», положившую начало дискуссии «Как писать критику». В этой публикации впервые была предпринята попытка противостоять идеологическому характеру кинокритики. В журнале «Жизнь искусства» с 1925 по 1926 г. функционировала рубрика «Экран за 7 дней». В течение этого времени Г. В. Васильев опубликовал около 40 кинокритик, в которых фильмы оценивались не по идеологическим, а по эстетическим критериям. Постепенно в кинокритике обозначились два направления – идеологическое и художественно-аналитическое.

Кинокритике 1920-х гг. был свойствен симбиоз противоположных друг другу позиций. Одни журналисты не стремились к историческому анализу фильмов и выступали скорее строгими судьями, чем объективными кинокритиками, а другие, в свою очередь, пытались найти аргументы для реабилитации кинематографа, выявить те законы, которые делают новое искусство самостоятельным по отношению к литературе, театру и живописи. Последние рассматривали кинематограф как некое типологическое целое, имеющее собственную систему выразительных средств. Характерна в этом смысле кинокритика на фильм одного из основателей белорусского кинематографа Ю. В. Тарича «Крылья холопа», опубликованная в газете «Правда» в 1926 г. Х. Н. Херсонский подробно проанализировал визуально-семантический образ фильма, отдав должное художнику-постановщику, декоратору и оператору-постановщику, указал на точность в исполнении актерами своих ролей, а также заметил нюансы современного прочтения давно ушедшей истории. Эта газетная кинокритика, по сути, представляла собой опыт системно-целостного анализа фильма, который наиболее полно проявился в кинокритике 1960–80-х гг. Перечислив достоинства фильма, Х. Н. Херсонский обратил внимание на деталь, которая могла бы быть рассмотрена в теоретической статье. В титрах кинопроизведения стояло имя Э. И. Шуб – известного режиссера-документалиста 1920-х гг., монтажера фильма Ю. В. Тарича. Критик отметил, что в те годы Э. И. Шуб увлекалась так называемым американским рваным монтажом, придававшим ускоренный ритм фильму и не соответствовавшим сюжету кинопроизведения «Крылья холопа», который развивался в другой исторической эпохе. Вместе с тем автор рецензии указал на этот недостаток весьма деликатно, подчеркнув и обосновав художественную значимость картины [7].

Во второй половине 1920-х гг. авторы кинокритических статей начали закладывать основы теории кинематографа. Этот первый опыт был запечатлен на страницах как специализированной, так и массовой прессы.

В газете «Известия», например, речь шла о синтезе элементов формы и содержания кинематографа. Подчеркивалось, что к составляющим содержания фильма относятся не только сюжет и фабула, но и весь выраженный в произведении психологический, моральный и эстетический комплекс, в том числе специфика актерской игры. Один из родоначальников профессиональной кинокритики В. К. Туркин стал анализировать киноязык, подробно изучая композицию кинокадра. Началом полноценного самоопределения киноискусства послужила дискуссия о фильме немецких кинематографистов «Кабинет доктора Калигари», развернувшаяся на страницах журнала «Жизнь искусства» в 1923 г. В центре внимания кинокритиков находилась кинематографическая форма, которая и сегодня воспринимается как вершина немецкого киноэкспрессионизма. Исследователи обратили внимание на связь элементов произведения (композиции, актерской игры, драматургии, изобразительной фактуры) и сделали вывод о взаимообусловленности всех деталей единого кинематографического целого. Они также особо выделили «живопись светом... позволяющую развернуть перед зрителем пластическую красоту человеческих движений и зафиксировать все нюансы актерской выразительности» [8, с. 16]. К обсуждению фильма подключились режиссеры, в частности Л. В. Кулешов и Д. А. Кауфман (Дзига Вертов), которые вновь поставили вопрос о киногении, а также об уникальности монтажных приемов. Это были фундаментальные вопросы кинотеории 1920-х гг., основы которой впоследствии были изложены в трудах других знаменитых кинематографистов – С. М. Эйзенштейна, А. П. Довженко, В. И. Пудовкина и Г. В. Васильева. В своих теоретических работах классики советско-

го кинематографа ввели важные понятия «монтаж аттракционов», «киноглаз» и «строение фильма», а также обосновали эстетические принципы, которые стали ориентиром в теории и практике кинематографа для многочисленных последователей.

Эпоха расцвета немого кинематографа, которая пришлось на 1920-е гг., стала временем появления множества киноисследований и кинотеорий за рубежом. В 1924 г. венгерский философ Б. Балаш в работе «Видимый человек: очерки драматургии фильма» описал приемы крупного плана и монтажа как основ экранной образности. В том же году книгу о кинематографе «Десятая муза» выпустил польский литературный критик К. Ижиковский, для которого главным являлась тематическая составляющая фильма. Известного французского критика Л. Мусинака волновала проблема ритма в кинопроизведении. В 1925 г. в книге «Рождение кино» он обозначил эту составляющую как основную для нового вида искусства. В 1920-х гг. в российской и зарубежной кинокритике особой популярностью пользовалась концепция лингвистического подхода к определению сути кинематографа. Авторы этой концепции, в частности представители ленинградской школы формализма в литературоведении Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум и В. Б. Шкловский, а также члены Пражского лингвистического кружка Р. О. Якобсон и Н. С. Трубецкой, изучали многообразие взаимосвязей формальных и смысловых элементов в структуре разных художественных произведений, в том числе произведений киноискусства. В те же годы А. В. Луначарский, А. И. Пиотровский и Н. А. Лебедев исследовали киноискусство в социологическом аспекте. Таким образом, в 1920-х гг. кинокритика и киноведение представляли одно целое.

### Заключение

Кинокритика, как особая творческая деятельность, стала формироваться в газетах и журналах одновременно с появлением первых кинофильмов в конце XIX в. Со временем постоянная практика представления фильмов послужила основой для создания отдельной области журналистики. Становление кинокритики проходило в контексте развития новой экранной эстетики, которая оказывала влияние на разработку методологического инструментария, редакционных и авторских стратегий, жанрово-тематического диапазона. Благодаря кинокритике начала XX в. кинематограф стал рассматриваться как серьезное социально-художественное явление. Данный процесс был двухсторонним: кинокритика воздействовала на кинематограф, он же требовал от нее адекватных форм представления в СМИ. В первые годы становления кинокритики обозначилась ее амбивалентная природа. С одной стороны, проявился откровенно пропагандистский

характер публикаций, а с другой стороны, выявилась их аналитическая основательность. Это стало началом формирования таких дискурсивных практик в кинокритическом творчестве, как публицистическое высказывание и философско-эстетический анализ.

Кроме того, кинокритика, будучи уникальной практикой информационно-аналитической репрезентации киноискусства, выступила той культуроформирующей сферой, которая влияет как на становление культурного статуса медиасреды, так и на повышение культурной значимости кинематографа, воздействует не только на формирование духовного потенциала аудитории, но и на развитие мировоззренческого диапазона авторов – создателей кинокультурных ценностей. В кинокритике постепенно вырабатывались и познавательные ориентиры, и содержательно-ценностные смыслы как важные доминанты культуры.



### Библиографические ссылки

1. Гаранина ЭЮ. Оценочность в жанре кинокритики. *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2013; 2–2:28–31.
2. Зоркая НМ. *На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.* Москва: Наука; 1976. 303 с.
3. Бёрд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского. *Новое литературное обозрение* [Интернет]. 2006 [процитировано 6 апреля 2023 г.];5. Доступно по: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/5/russkij-simvolizm-i-razvitie-kinoestetiki-nasledie-vyach-ivanova-u-a-bakshi-i-adr-piotrovskogo.html>.
4. Минский НМ. *При свете совести: мысли и мечты о цели жизни*. Санкт-Петербург: Семеновская типолитография (И. Ефрона); 1890. 270 с.
5. Селезнева ТФ. *Киномысль 1920-х годов*. Ленинград: Искусство; 1972. 184 с.
6. Цыперович ГВ. Кинематограф. *Современный мир*. 1912;1:181–212.
7. Херсонский ХН. *Страницы юности кино: записки критика*. Москва: Искусство; 1965. 278 с.
8. Фельдман К. Кабинет доктора Калигари. *Жизнь искусства*. 1923;5:16.

### References

1. Garanina EYu. Evaluation in the genre of film review. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2013;2–2: 28–31. Russian.
2. Zorkaya NM. *Na rubezhe stoletii: u istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 gg.* [At the turn of the century: at the origins of mass art in Russia 1900–1910]. Moscow: Nauka; 1976. 303 p. Russian.
3. Berd R. Russian symbolism and the development of cinema aesthetics: the heritage of Vyach. Ivanov at A. Bakshi and Adr. Piotrovsky. *New Literary Review* [Internet]. 2006 [cited 2023 April 6];5. Available from: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/5/russkij-simvolizm-i-razvitie-kinoestetiki-nasledie-vyach-ivanova-u-a-bakshi-i-adr-piotrovskogo.html>. Russian.
4. Minskii NM. *Pri svete sovesti: mysli i mechty o tseli zhizni* [In the light of conscience: thoughts and dreams about the purpose of life]. Saint Petersburg: Semenovskaya tipolitografiya (I. Efrona); 1890. 270 p. Russian.
5. Selezneva TF. *Kinomysl' 1920-kh godov* [Cinematought of the 1920s]. Leningrad: Iskusstvo; 1972. 184 p. Russian.
6. Tsyperovich GV. [Cinema]. *Sovremennyi mir*. 1912;1:181–212. Russian.
7. Khersonskii KhN. *Stranitsy yunosti kino: zapiski kritika* [Film youth pages: notes of a critic]. Moscow: Iskusstvo; 1965. 278 p. Russian.
8. Fel'dman K. [Doctor Caligari's office]. *Zhizn' iskusstva*. 1923;5:16. Russian.

Статья поступила в редколлегию 28.08.2023.  
Received by editorial board 28.08.2023.