

На правах рукописи

Анискин Максим Александрович

**АКТОРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП ПЕРИОДИЗАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА И ЕГО АПРОБАЦИЯ НА
МАТЕРИАЛЕ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО 1921–1945 ГОДОВ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(кино-, теле- и другие экранные искусства)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2026

Диссертация выполнена на кафедре кино и современного искусства факультета истории искусства ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет».

Научный руководитель:

Штейн Сергей Юрьевич – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет».

Официальные оппоненты:

Виноградов Владимир Вячеславович – доктор искусствоведения, профессор, директор Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования (НИИКК ВГИКа) ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова»

Косинова Марина Ивановна – кандидат философских наук, доцент кафедры управления в сфере культуры, кино, телевидения и индустрии развлечений ФГБОУ ВО «Государственный университет управления».

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения» (СПбГИКиТ).

Защита состоится «02» июня 2026 г. в 13:00 на заседании Диссертационного совета 24.2.366.10 на базе ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу: 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6, стр. 6. С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу: 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6, стр. 6 и на сайте ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу: <https://www.rsuh.ru/dissovet/24-2-366-10-po-iskusstvovedeniyu/aniskin-maksim-aleksandrovich.php>

Автореферат разослан «08» апреля 2026 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

Бэлла Львовна Шапиро

доктор культурологии, доцент

Общая характеристика диссертации

Актуальность темы исследования

Один из зачинателей отечественного киноведения Н.А. Лебедев, размышляя в 1940 году об основаниях научной истории кино, среди прочих ставил вопрос и о её периодизации, подчёркивая необходимость не просто соотнесения истории кино с общим историческим процессом, но и с учётом «законов “самодвижения” искусства» и «особых закономерностей развития кинематографа».

В целом, вопрос периодизации исторического процесса является фундаментальной методологической задачей любой исторической дисциплины, так как, «временное расчленение истории на содержательно наполненные периоды способно внести упорядоченность в темпоральную непрерывность процесса, обнаружить в смене рядоположенных фактов закономерное, устойчивое и универсальное». Периодизация – это «чертёж истории», необходимое подспорье в упорядочении фактов, их осмыслении и классификации.

Для истории искусств вопрос периодизации приобретает особую остроту и сложность, поскольку художественный процесс обладает относительной автономностью по отношению к социально-политическим и экономическим трансформациям. История искусства имеет собственную темпоральность, не совпадающую с «гражданской» историей: она может запаздывать, опережать или существовать в иной временной логике по отношению к общественным процессам. История искусства не может механически следовать периодизации политической истории или смене общественно-экономических формаций, поскольку художественное развитие детерминировано комплексом специфических факторов: эволюцией выразительных средств, сменой эстетических парадигм, трансформацией институциональной системы искусства, изменением социального статуса художника и способов функционирования произведений.

Для киноискусства эта проблематика обретает принципиально новое измерение. Кинематограф, будучи «младшим» искусством с относительно короткой историей, демонстрирует несопоставимо более высокую скорость

трансформаций по сравнению с традиционными видами художественного творчества. За сравнительно короткий период своего существования кино прошло путь от ярмарочного аттракциона до сложнейшей художественной системы, многократно меняя социальные функции, институциональные формы и эстетические принципы.

Специфика кинематографа в условиях историко-искусствоведческого исследования определяется несколькими фундаментальными характеристиками.

Во-первых, кино изначально формировалось как индустриальное искусство, что обусловило его особую зависимость от технологических инноваций. Смена технологических свойств (появление звука, цвета, широкоформатных систем, цифровых технологий) каждый раз радикально трансформировала выразительные возможности кинематографа и способы производства фильмов. Однако технологический детерминизм, характерный для многих периодизаций истории кино, игнорирует тот факт, что технология сама по себе не определяет художественное содержание и эстетические стратегии.

Во-вторых, кино представляет собой так называемое «синтетическое искусство», интегрирующее выразительные средства литературы, театра, живописи, музыки, архитектуры. Эта «синтетичность» порождает особую сложность в определении критериев периодизации: какой из компонентов формосодержательной целостности фильма следует считать системообразующим? Является ли определяющим фактором, который может быть положен в основу смены периодов, эволюция монтажных структур, трансформация визуального стиля, изменение нарративных стратегий или модификация звукозрительных отношений?

В-третьих, кинопроизводство имеет коллективную природу, что принципиально отличает его от большинства традиционных искусств с индивидуальным авторством. Создание фильма предполагает сложное взаимодействие множества участников (режиссёра, сценариста, оператора, художника, композитора, монтажёра, продюсера), каждый из которых вносит свой вклад в формирование художественной целостности произведения. При этом

конфигурация творческих ролей и их иерархия исторически изменчивы: в разные периоды доминирующие позиции могли занимать продюсер, режиссёр, оператор или сценарист.

В-четвёртых, кинематограф в большей степени, чем другие искусства, интегрирован в систему массовых коммуникаций и индустрии развлечений (в сегодняшних реалиях – в систему креативных индустрий), что делает его особенно чувствительным к экономическим, политическим и идеологическим факторам. Институциональная организация кинопроизводства (студийная система, государственная киноиндустрия, независимое производство, стриминговые платформы) существенно влияет на художественные практики.

Существующие подходы к периодизации истории кино демонстрируют ограниченность и неполноту. Периодизация по технологическому принципу (немое, звуковое, цветное, цифровое кино) редуцирует художественное развитие к смене технических аспектов, игнорируя эстетическую автономию кинематографа. Стилиевые периодизации, заимствованные из общего искусствознания (примитив, классика, модернизм, постмодернизм), механически переносят на кино категории, выработанные для других видов искусства, не учитывая специфику выразительных средств кинематографа. Институциональные периодизации, акцентирующие смену форм организации кинопроизводства, часто оказываются релевантными лишь для отдельных национальных кинематографий (прежде всего, голливудской) и не обладают должной универсальностью. Формационно-политические периодизации, широко распространённые в отечественном киноведении применительно к советскому кино (дореволюционный кинематограф, кинематограф 1920-х, 1930-х, военного периода, сталинского малометража, «оттепели», «застоя», перестроечное кино, постсоветское кино), напрямую привязывают развитие киноискусства к политическим вехам, что приводит к искажению понимания художественных процессов. Границы политических эпох не совпадают с границами художественных периодов: стилистические и эстетические трансформации могут происходить как с опережением, так и с запаздыванием по отношению к политическим переломам, а

внутри одной политической эпохи могут сосуществовать разнонаправленные художественные тенденции.

Ключевая методологическая **проблема** существующих периодизаций истории кино, разрешению которой и посвящено настоящее исследование, заключается в отсутствии критерия, соответствующего характеру кинематографа как деятельностной полисистемы, образуемой целым рядом разнообразных видов коллективной деятельностной активности (фильмопроизводство, прокат, фильмосохранение и т. п.) – отсутствует подход, который учитывал бы и специфику кино как «синтетического» искусства с коллективным авторством, и внутренние закономерности художественного развития, независимые от внешних (технологических, политических, экономических) детерминант, но в то же время и сами эти детерминанты.

Степень разработанности темы. Вопрос периодизации истории кино находится на пересечении нескольких исследовательских полей: общей теории исторического процесса, культурологии, искусствознания и собственно киноведения. Соответственно, анализ степени разработанности темы требует последовательного рассмотрения подходов к периодизации на каждом из этих направлений.

Принципы периодизации в исторической науке. Теория периодизации исторического процесса имеет длительную традицию разработки в философии истории и исторической науке. Классическая марксистская концепция, представленная в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса, предложила периодизацию на основе смены общественно-экономических формаций (первобытнообщинной, рабовладельческой, феодальной, капиталистической, коммунистической), где критерием выступал способ производства материальных благ. Формационный подход получил развитие в работах В.И. Ленина, Г.В. Плеханова, советских историков М.Н. Покровского, Е.В. Тарле, Б.Д. Грекова.

Альтернативные концепции разрабатывались в рамках цивилизационного подхода. Н.Я. Данилевский в труде «Россия и Европа» предложил типологию культурно-исторических типов как замкнутых цивилизационных систем. О.

Шпенглер в работе «Закат Европы» развил идею циклического развития локальных культур-организмов. А. Тойнби в многотомном исследовании «Постижение истории» выделил 21 цивилизацию и проанализировал механизмы их генезиса, роста, надлома и распада. П.А. Сорокин в своей книге «Социальная и культурная динамика» разработал концепцию смены идеациональных, идеалистических и чувственных суперсистем культуры. К. Ясперс предложил концепцию «осевого времени» – универсальную периодизацию на основе духовного переворота VIII–II вв. до н.э., одновременно произошедшего в нескольких регионах и заложившего основы современной цивилизации. Эта концепция получила развитие в работе Ш. Эйзенштадта.

В отечественной историографии второй половины XX века формационный подход подвергался критике и модификации. Л.В. Милов и Б.Н. Миронов разрабатывали проблемы периодизации русской истории с учётом цивилизационной специфики. А.Я. Гуревич исследовал ментальные структуры как основу периодизации средневековой культуры. Л.С. Васильев предложил синтез формационного и цивилизационного подходов для периодизации всемирной истории.

Принципиальное значение для разработки теории периодизации имеет казанская историографическая школа, представленная трудами А.С. Шофмана и В.Д. Жигунина. Их коллективный труд «Периодизация всемирной истории» представляет собой первую в отечественной науке попытку систематического изложения принципов и категорий периодизации, где разработана система понятий: историческое пространство, исторический момент, период, эра, этап, стадия, историческая эпоха.

Методологические проблемы периодизации разрабатывались Ю.Н. Мельниковым, который предложил формализованную теорию периода, основанную на диалектическом законе скачка. Н.Д. Субботина развила концепцию периодизации на основе смены естественных и социальных предпосылок развития. Ю.Н. Арзамаскин систематизировал существующие подходы к периодизации истории России.

Периодизация истории культуры. На уровне культурологических исследований проблема периодизации приобретает дополнительную сложность, связанную с относительной автономностью культурного развития. М.С. Каган разработал системный подход к периодизации, выделяя стадии синкретизма, дифференциации и интеграции культурных форм. Г.С. Кнабе ввёл понятие «энтелехия культуры» для обозначения ситуаций «неполной проясненности» отношений между культурными феноменами и социальной реальностью. А.Я. Флиер разработал концепцию культурогенеза и выделил стадиальную типологию этапов эволюции культурных норм. Б.С. Ерасов систематизировал типы культурных изменений (фазовые смены, дифференциация, кризис, возрождение). Е.А. Гущина проанализировала концепцию осевого времени К. Ясперса как основу периодизации истории культуры, выделив два «осевых» рубежа глобальной периодизации. С.Н. Иконникова исследовала проблему исторической динамики культуры и смены культурных парадигм. Периодизация на основе смены типов рациональности разрабатывалась М. Фуко, он выделил эпистемы Ренессанса, классической и современной эпох.

Периодизация в искусствоведении. Классическая искусствоведческая периодизация на основе смены стилей (классицизм, барокко, романтизм, реализм, модернизм) была разработана Г. Вёльфлином, А. Риглем, Г. Зедльмайром. С.С. Аверинцев разработал типологию культурных эпох (архаика, классика, средневековье, Возрождение, Просвещение, романтизм) на основе смены типов авторства и отношения к традиции.

В музыковедении проблема периодизации получила специфическое осмысление. Б.В. Асафьев в работе «Музыкальной форме как процессе» ввёл концепцию «переинтонирования» как механизма исторического обновления музыкального языка. Е.М. Орлова предложила периодизацию истории русской музыки на основе интонационных переломов. М.С. Друскин поставил вопрос о специфике периодизации музыки XX века. Ю.Н. Холопов исследовал смену гармонических систем как основу периодизации. Т.В. Чередниченко в своей монографии выявила проблему несовпадения музыкального и исторического

времени: музыка может запаздывать или опережать общекультурные процессы, что требует выработки имманентных критериев периодизации.

В литературоведении А.Н. Веселовский разработал историческую поэтику и проблему периодизации на основе смены поэтических форм. М.М. Бахтин предложил концепцию хронотопа и анализ смены типов романного сознания. Д.С. Лихачёв исследовал стадийное развитие древнерусской литературы.

Периодизация истории искусствознания как науки. Особое направление составляют исследования истории самого искусствознания, в которых также вырабатываются принципы периодизации. Ж. Базен в работе «Истории истории искусства: От Вазари до наших дней» предложил эмпирическую периодизацию, основанную на смене выдающихся искусствоведов и их концепций от Джорджо Вазари до современности. В.Г. Арсланов в труде «История западного искусствознания XX века» выделил основные школы и направления (формальная школа, иконология, социология искусства, структурализм, постструктурализм). В.П. Шестаков проанализировал эволюцию методов искусствознания от Винкельмана до постмодернизма. Д.А. Попов предложил периодизацию истории западного искусствознания на основе смены доминирующих методологий: донаучное искусствознание (до середины XIX в.); культурно-исторический этап (середина – конец XIX в.); формально-стилистический этап (первая половина XX в.); иконологический этап (вторая половина XX в.); постнаучное искусствознание (начало XXI в.).

Эта периодизация истории науки об искусстве важна для понимания методологических оснований различных подходов к периодизации самого художественного процесса: выбор критериев зависит от господствующей концептуальной парадигмы.

Периодизация истории кинематографа. Основу классических исследований истории отечественного кино составили работы, ориентированные преимущественно на хронологический и социально-политический принципы периодизации. Н.А. Лебедев в фундаментальном труде «Очерк истории кино СССР» выстроил периодизацию советского кинематографа в соответствии с

этапами социально-политического развития страны. Аналогичный подход демонстрируют работы Р.Н. Юренева «Советская кинокомедия» и «Чудесное окно: краткая история мирового кино», а также многотомное издание «История советского кино».

В рамках предметно-исторического подхода получили развитие несколько концепций периодизации. С.М. Эйзенштейн в статье «Средняя из трех» предложил «генеральную линию» развития советского кино, выделив три этапа на основе трансформации репрезентации отношений между массами, вождём и рядовым человеком: период «общего плана» (революция, массовое действие), «среднего плана» (повседневность и индустриализация) и выдвижения фигуры вождя (сталинизм). Эта концепция получила развитие в работах Н.И. Клеймана. К.Э. Разлогов разработал концепцию поколений как основу периодизации, рассматривая смену поколений кинематографистов (1920-х, 1930-х годов, фронтовиков, «шестидесятников») как ключевой фактор эволюции отечественного кино. В.Н. Мамяченков на материале советского игрового кинематографа о войне предложил периодизацию, основанную на соотношении идеологической и художественной составляющих, выделив пять этапов: мобилизационный (1941–1945), мемориальный (1946–1953), либеральный (1954–1964), неомемориальный (1965–1984) и неолиберальный (1985–1991). Н.М. Иезуитов, чьи идеи реконструировал С.И. Усувалиев, разработал периодизацию на основе соответствия этапов развития советского кино периодизации истории ВКП(б), выделив шесть периодов от возникновения (1918–1921) до конца 1930-х годов.

В американском киноведении институциональный подход представлен работами Чарльза Ф. Альтмана, который предложил периодизацию на основе трансформации индустриальной структуры, выделив архаический период, формирование короткометражной системы, переход к полнометражному кино, эру студийной системы, её кризис и эпоху «Нового Голливуда».

Предметно-концептуальный подход разрабатывался преимущественно на материале западного кино. Н.А. Хренов, опираясь на концепцию В. Паперного о чередовании «культуры Один» (горизонтальное пространство, историчность) и

«культуры Два» (вертикальная иерархия, мифологизация), предложил анализировать историю кино через смену «систем видения», определяющих принципы организации визуального материала. Т. Ганнинг в исследованиях раннего кино выделил этапы «аттракционного кино», нарративной интеграции и становления классического стиля на основе изменения механизмов взаимодействия зрителя и изображения. Периодизация по технологическим инновациям представлена в исследованиях широкоформатных технологий (Cinerama, CinemaScope, Todd-AO), где смена форматов определяет трансформацию принципов кадрирования и монтажных стратегий.

В смежных дисциплинах вопрос периодизации кинематографа также получил определённое осмысление. Например, Т.С. Мартыненко в статье «Подходы к периодизации истории кинематографа: социологический анализ» предлагает типологию существующих подходов, выделяя технологический, национальный (географический) и синтетический (тематический) принципы структурирования киноистории. Однако предложенная классификация носит преимущественно дескриптивный характер и ориентирована на задачи социологического, а не киноведческого анализа, что ограничивает её методологический потенциал применительно к проблемам периодизации киноискусства как такового.

Альтернативный подход предложил Г. Дадамян в книге «Атлантида советского искусства, 1917–1991», выделив семь культурных парадигм («митинговый анархизм», «утопический рационализм», «обывование революции», «державная идеология», «мифологизация революции», «начало конца», «начнём сначала»), каждая из которых формирует специфические представления о власти, красоте, труде и культуре, определяющие эстетику кинематографа.

Проведённый обзор исследовательской литературы демонстрирует, что проблема периодизации разрабатывалась на различных уровнях научного знания: от общеисторических концепций формационного и цивилизационного подходов, до специфических методологий периодизации отдельных видов искусства. В

исторической науке сложились альтернативные парадигмы периодизации на основе способа производства материальных благ, культурно-исторических типов или смены эпистем. В искусствоведении выработаны принципы периодизации на основе стилевой эволюции, смены типов авторства и трансформации художественного языка, причём исследователи фиксируют относительную автономность времени художественного творчества по отношению к социально-политическим процессам. Однако применительно к истории кинематографа существующие подходы демонстрируют ограниченность: они либо механически переносят на кино принципы, выработанные для других искусств и не учитывающие коллективную природу кинопроизводства, либо напрямую привязывают периодизацию к политическим вехам, игнорируя имманентную логику художественного развития. Таким образом, обоснована сформулированная ранее проблема отсутствия принципа периодизации, специфичного для кинематографа как коллективного, индустриального, «синтетического» искусства.

Объектом диссертационного исследования является деятельностная полисистема национальной кинематографии безотносительно её конкретизации.

Предметом диссертационного исследования – принципы периодизации национальных кинематографий.

Цель диссертационного исследования – разработка адаптивного принципа периодизации национального кинематографа безотносительно его конкретизации. Для этого необходимо решить ряд взаимосвязанных **задач**:

- 1) описать и проанализировать существующие методы периодизации кинематографа;
- 2) смоделировать адаптивный принцип периодизации национального кинематографа;
- 3) апробировать разработанный принцип периодизации национального кинематографа на материале отечественного кино с 1921 по 1945 гг.

Научная новизна. Научная новизна диссертационного исследования определяется несколькими взаимосвязанными аспектами.

Во-первых, впервые предложена и обоснована акторно-функциональная модель периодизации киноискусства, основанная на анализе трансформации права реализации авторской функции в результате конкурентной борьбы между четырьмя ключевыми акторами социально-кинематографического процесса: «Автором», «Студией», «Государством» и «Зрителем».

Во-вторых, введено и концептуализировано понятие «право реализации авторской функции» (ПРАФ) как транзитивного элемента системы социально-кинематографической коммуникации. ПРАФ определяется не с юридической, а с онтологической точки зрения – как фактическая возможность окончательного смыслообразования в кинопроизведении. Определено, что переход ПРАФ от одного актора к другому является ключевым механизмом фазовых переходов в национальном кинематографе и определяет трансформацию формальных характеристик доминирующих выразительных средств кинематографа.

В-третьих, выявлены и описаны конкретные механизмы борьбы за ПРАФ, специфичные для каждого актора: для «Государства» – система цензуры (прямая и косвенная); для «Студии» – право финального монтажа; для «Автора» – признание со стороны зрительской аудитории и участие в финансировании проекта; для «Зрителя» – потенциальное освоение инструментов создания и редактирования аудиовизуального контента посредством развития технологий искусственного интеллекта, дипфейков и пользовательского ремонта.

В-четвертых, в результате применения акторно-функциональной модели к истории советского кинематографа 1921–1945 гг. выявлены и описаны три фазы развития советского киноискусства данного периода: авторская фаза (1920-е гг.), где осуществление ПРАФ было сосредоточено у актора «Автор» режиссёра; сталинская фаза (1930-е гг.), где ПРАФ перешло к актору «Государство» в лице И.В. Сталина; военная фаза (1940-е гг.), где конфигурация акторных отношений трансформировалась таким образом, что осуществление ПРАФ фактически сместилось к актору «Студия».

В-пятых, в научный оборот введено содержание широкого круга архивных документов из фондов АП РК, РГАЛИ, РГАСПИ, ЦГА РК, обнаруживающие новые

факты о функционировании советской киноиндустрии в период эвакуации, о конфликтах между центральным руководством и республиканскими властями, о материально-технических условиях работы Центральной объединенной киностудии (ЦОКС).

Теоретическая значимость исследования состоит в разработке универсальной методологической рамки, применимой к анализу истории национальных кинематографий. Акторно-функциональная модель открывает перспективы для сравнительных исследований (например, параллельного анализа развития советского и голливудского кино в контексте внедрения звука) и для прогнозирования тенденций развития современной киноиндустрии в условиях цифровой трансформации.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования разработанной методологии в учебных курсах по истории кино, культурологии, а также при подготовке учебных пособий и методических материалов. Результаты исследования могут быть востребованы при разработке культурной политики в области кинематографа и при анализе современных процессов трансформации медиаиндустрии.

Методология и методы исследования. Методологическую основу исследования составляет деятельностный подход, адаптированный к специфике кинематографа как коллективного творческого процесса. Деятельностный подход позволяет рассматривать кинопроизводство не как сумму индивидуальных творческих актов, а как систему взаимодействий между акторами («Автор», «Студия», «Государство», «Зритель»), каждый из которых выполняет определённые функции в процессе создания и легитимации кинопроизведения.

Исследование осуществляется в три этапа, каждому из которых соответствует специфический набор методов. На первом этапе проводится критический анализ существующих подходов к периодизации истории кинематографа. Здесь применяются методы описания и анализа источников по истории национальных кинематографий (французской, итальянской, японской, американской, южнокорейской), а также метод неформализованного

распредмечивания для выявления имплицитных периодизационных стратегий. Формально-структурный анализ архитектоники источников (количество выделенных периодов, хронологические границы, номенклатура периодов, принципы членения) позволяет реконструировать методологические основания различных подходов и обосновать их ограниченность применительно к истории кино.

На втором этапе с использованием метода теоретического моделирования разрабатывается акторно-функциональный принцип периодизации истории национальных кинематографий.

На третьем этапе осуществляется апробация разработанного принципа на материале истории советского кинематографа 1921–1945 годов. В качестве вспомогательных методов на данном этапе так же применяются:

- 1) историко-архивный метод, включающий работу с документами РГАЛИ (фонды Главреперткома, Госкино СССР, личные фонды режиссёров и сценаристов), РГАСПИ (протоколы заседаний ЦК ВКП(б), постановления СНК СССР) и казахстанскими архивами для реконструкции институциональных трансформаций, механизмов принятия решений и выявления причин перехода ПРАФ между акторами;
- 2) сравнительно-исторический метод для выявления качественных различий между фазами и определения характера взаимоотношений между акторами социально-кинематографического процесса.

Основные положения, выносимые на защиту

- 1) Фазы трансформации национального кинематографа обнаруживаются через фиксацию состояния интересубъективной конструкции, содержащей набор образцов, идеалов и норм, проявляемых в результате взаимосвязи 4-х акторов-абстракций социально-кинематографического процесса («Автор», «Студия», «Государство», «Зритель»).
- 2) Акторно-функциональный принцип периодизации национальной кинематографии определяется как соотнесение обнаруживаемого (избранного, имеющегося) эмпирического материала, связанного с тем или иным конкретным

национальным кинематографом, с полученной амплитудой вариативности ситуаций, в которых акторы-абстракции («Автор», «Студия», «Государство», «Зритель») существуют в борьбе за ПРАФ, и установление одного из вариантов в качестве соответствующего доминирующей массе рассматриваемого материала.

3) Смена периодов в истории национального кинематографа определяется через переход доминирующей массы рассматриваемого материала к соответствию с иным вариантом ситуации, в которой акторы-абстракции («Автор», «Студия», «Государство», «Зритель») существуют в борьбе за ПРАФ.

4) Акторно-функциональный принцип периодизации реализуется посредством двух альтернативных стратегий: индуктивной (при ограниченном числе циклов фильмопроизводства – от эмпирического анализа каждого цикла к обобщению о распределении ПРАФ) и дедуктивной (при избыточном числе циклов или ограниченном доступе к материалу – от верифицированного знания об институциональных условиях к характеристикам доминирующей массы).

5) Право реализации авторской функции (ПРАФ) представляет собой фактическую возможность окончательного смыслообразования в кинопроизведении и функционирует как транзитивный элемент системы социально-кинематографической коммуникации: переход ПРАФ от одного актора к другому определяет формосодержательную целостность фильма и является непосредственной причиной фазовых трансформаций национального кинематографа.

6) Разработанный акторно-функциональный принцип периодизации истории национальных кинематографий является методом, который, в отличие от существующих методов периодизации того же самого, учитывает большее количество имплицитных самому кинематографу факторов.

7) В период с 1921 по 1945 гг. в советском киноискусстве произошло три фазовых перехода в результате борьбы акторов кинематографической деятельности за право реализации авторской функции: авторская фаза (1920-е гг.), сталинская фаза (1930-е гг.), военная фаза (1940-е гг.).

Апробация и внедрение результатов исследования

Основные результаты исследования обсуждались на кафедре кино и современного искусства факультета истории искусства ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет».

Результаты исследования прошли апробацию в таких формах, как:

1) Доклады на конференциях:

– Международная научная конференция «Теории и практики современного искусства» (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 29 ноября 2025 г.) – доклад «От монтажа аттракционов к алгоритмическому монтажу: акторно-функциональная модель как метод прогнозирования трансформаций в аудиовизуальных медиа».

2) Публикации: опубликовано 9 статей, из них 3 статьи в рецензируемых научных журналах, включённых в перечень журналов, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикаций по шифру научной специальности, 3 статьи в рецензируемых научных журналах, не включённых в перечень журналов, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикаций по шифру научной специальности, 1 статья в журнале, входящем в международную базу научного цитирования Web of Science, 2 статьи в иных изданиях. Общий объём публикаций – 11,69 а. л.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Исследование соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства), в частности п. 28 «Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства», п. 31 «Источниковедение; история и методология киноведения, кинокритики и телекритики».

Структура диссертации

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка сокращений и условных обозначений, списка источников и литературы, фильмографии, списка иллюстративного материала.

Общий объём диссертации без списка сокращений и условных обозначений, списка источников и литературы, фильмографии, списка иллюстративного материала, составляет 201 страницаметод.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** определяется актуальность исследования, делается обзор степени научной разработанности темы, формулируется исследовательская проблема, выделяется объект и предмет исследования, формулируется цель, задачи исследования и положения, выносимые на защиту, определяется методология исследования, указывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, апробация результатов исследования, структура диссертации.

Первая глава «Методология периодизации истории национальных кинематографий» состоит из трех параграфов и посвящена систематизации и критическому осмыслению существующих подходов к периодизации киноискусства с целью выявления их методологических ограничений и структурных лакун.

В **параграфе 1.1. «Фундаментальные принципы периодизации национальных кинематографий»**, состоящем из трех пунктов, проанализированы два фундаментальных подхода к периодизации истории кинематографа: предметно-исторический и предметно-концептуальный. **Предметно-исторический принцип периодизации (пункт 1.1.1.)** рассмотрен на материале концепций К.Э. Разлогова (периодизация на основе смены поколений), С.М. Эйзенштейна (смена способов репрезентации отношений между массами, вождём и рядовым человеком), В.Н. Мамяченкова (соотношение идеологической и художественной составляющих), Н.М. Иезуитова (детерминация периодов истории ВКП(б)), З. Кракауэра (кино как «психограмма» нации) и Ч.Ф. Альтмана (трансформация индустриальной структуры). Установлено, что данный принцип исходит из примата социально-политических, экономических и институциональных детерминант, однако не учитывает внутреннюю логику

трансформации средств кинематографической выразительности. **Предметно-концептуальный принцип периодизации (пункт 1.1.2.)** проанализирован на основе работ Н.А. Хренова (смена «систем видения» в контексте концепции В. Паперного), И.В. Кукулина (трансформация семантики монтажа), Т. Ганнинга (эволюция механизмов взаимодействия зрителя и изображения), Н. Бёрча (смена модусов репрезентации) и Ж. Делёза (переход от «образа-движения» к «образу-времени»). Показано, что данный принцип фокусируется на имманентных закономерностях развития киноискусства, но не раскрывает механизма трансформации выразительных средств через деятельность конкретных субъектов кинопроцесса. В **пункте 1.1.3.** рассмотрен подход Г.Г. Дадамяна, основанный на смене культурных парадигм, который сочетает элементы двух вышеназванных принципов, однако фиксирует культуру в виде замкнутых систем, не раскрывая механизмов их внутренней трансформации. Сделан вывод о том, что эти фундаментальные принципы элиминируют вопрос об агентности в кинематографическом процессе (кто именно из участников кинопроцесса обладает властью определять формосодержательную целостность кинопроизведения).

Параграф 1.2. «Опыт периодизации истории национальных кинематографий» состоит из шести пунктов, в которых проведён сравнительный анализ периодизационных стратегий, обнаруживаемых в канонических киноведческих работах по истории пяти национальных кинематографий, различающихся по характеру индустриальной организации и культурно-политическим факторам. На основе трёх критериев отбора (канонический статус, институциональная авторитетность авторов, временная дистрибуция) сформирована репрезентативная выборка из четырнадцати источников. В **пунктах 1.2.1.–1.2.5.** последовательно проанализированы киноисториографии французского (С. Хейворд, А. Уильямс, Р.Ф. Ланцони), итальянского (Дж. П. Брунетта, М. Лэнди, М. Лим), японского (А. Ивасаки, Д. Андерсон и Д. Ричи, А. Героу), американского (Д. Бордуэлл, Дж. Стейгер и К. Томпсон, Р. Скляр, Т. Шац) и южнокорейского (Ли Ён Иль и Чхве Ён Чхоль, Хён Чу Ли) кинематографов. Для каждого источника реконструированы имплицитные периодизационные стратегии

через анализ архитектоники (хронологический охват, количество и временное распределение разделов), номенклатуры периодов и принципов членения. В **пункте 1.2.6.** проведён сравнительный анализ выявленных стратегий, установивший доминирование гибридных подходов (12 из 14 источников), комбинирующих технологические, политические, эстетические, социально-экономические, институциональные и концептуальные основания периодизации. Показано, что ни один из существующих подходов не является универсальным: хронологическая периодизация игнорирует качественные трансформации, технологическая не учитывает различия в темпах институционализации инноваций, политическая редуцирует художественный процесс к отражению внешних событий, эстетическая абстрагируется от материальных условий производства, институциональная ограничивается организационными структурами без учёта эстетических трансформаций. Сформулированы три требования к альтернативному принципу периодизации: имманентность природе кинематографа как коллективного творческого процесса, универсальная применимость к различным национальным традициям и историческим периодам, способность к системной интеграции институциональных, экономических, политических и эстетических факторов через единую аналитическую рамку.

В Параграфе 1.3. «Акторно-функциональный принцип периодизации» сформулирован акторно-функциональный принцип, преодолевающий вышеуказанные ограничения при периодизации истории кинематографа. На основе деятельностного подхода, адаптированного к специфике гуманитарного познания, на абстрактном уровне последовательно сконструирована редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы.

Исходным элементом построения определён фильм как продукт фильмопроизводства, реляционные свойства которого, в отличие от атрибутивных, принципиально вариативны и зависят от субъектов механизма фильмопроизводства. Путём последовательного усложнения модели выявлены четыре актора социально-кинематографического процесса, способных определять формосодержательную целостность кинопроизведения. С опорой на

онтологическую схему предметной области киноведения, разработанную С.Ю. Штейном, множественные роли участников кинопроцесса агрегированы в четыре устойчивые функциональные позиции: «Автор» – субъект с личноориентированными побуждениями, воспринимающий фильмопроизводство как средство творческой самореализации; «Студия» – институциональная структура, включающая материально-техническую базу, нормы трудовой деятельности и человеческий капитал; «Государство» – актор, формирующий институциональные рамки и социальный заказ на специфику формосодержательной целостности кинопроизведений; «Зритель» – ситуативная общность субъектов восприятия, замыкающая систему обратной связи через механизм кинопроката. Для каждого актора определена целевая функция: макроэкономическая («Государство»), микроэкономическая («Студия»), творческая («Автор»), потребительская («Зритель»).

Введено и концептуализировано понятие «право реализации авторской функции» (ПРАФ), определяемое не с юридической, а с онтологической точки зрения – как фактическая возможность окончательного смыслообразования в кинопроизведении. ПРАФ функционирует как транзитивный элемент в системе социально-кинематографической коммуникации: переход ПРАФ от одного актора к другому является результатом конкурентной борьбы между акторами и непосредственной причиной фазовых трансформаций национального кинематографа. Определены конкретные механизмы борьбы за ПРАФ: для «Государства» – система цензуры (прямой и косвенной); для «Студии» – право финального монтажа; для «Автора» – признание со стороны зрительской аудитории и участие в финансировании проекта. Акторно-функциональный принцип периодизации определён как соотнесение обнаруживаемого эмпирического материала, связанного с тем или иным конкретным национальным кинематографом, с полученной амплитудой вариативности ситуаций, в которых акторы-абстракции существуют в борьбе за ПРАФ, и установление одного из вариантов в качестве соответствующего доминирующей массе рассматриваемого материала. Смена фаз определяется через переход доминирующей массы

материала к соответствию с иным вариантом ситуации. Разработаны две альтернативные стратегии реализации принципа: индуктивная, применяемая при ограниченном числе циклов фильмопроизводства (от эмпирического анализа каждого цикла к обобщению о распределении ПРАФ) и дедуктивная, применяемая при избыточном числе циклов или ограниченном доступе к материалу (от верифицированного знания об институциональных условиях к характеристикам доминирующей массы).

Во **Второй главе «Апробация акторно-функционального принципа периодизации на материале отечественного кино в период с 1921 по 1945 гг.»**, состоящей из трех параграфов, проведена апробация акторно-функционального принципа периодизации на примере отечественного кино с 1921 по 1945 гг. с целью доказать применимость этого принципа к конкретному материалу. Данный исторический период выбран из-за его неоднородности и наличия обширных исследований, что позволяет применить дедуктивный подход. Его суть заключается в приоритете анализа системных детерминант кинопроцесса, законодательных норм, институциональных структур, механизмов цензуры, экономических моделей для установления доминирующего носителя ПРАФ в каждой фазе развития кинематографа и не требует систематического анализа средств кинематографической выразительности конкретных произведений. При апробации акторно-функционального принципа периодизации были установлены три последовательные фазы развития советского киноискусства: авторская (1920-е гг.), сталинская (1930-е гг.), военная (1941–1945 гг.) через реконструкцию переходов ПРАФ между акторами.

Параграф 2.1. «История советского кинематографа 1921–1945 гг.: источники, историография, периоды» посвящён анализу источников и историографии истории советского кинематографа с 1921 по 1945 гг., при этом выявлена применяемая в исследуемой историографии методология. Исходя из специфики советского кинопроизводства того времени обосновано разделение этого периода (1921–1945 гг.) на три фазы и выбор дедуктивной стратегии применения акторно-функционального принципа периодизации, предполагающей

двухэтапный анализ каждой фазы развития кинематографа: сначала исследуются системные условия, определяющие доминирование конкретного актора в реализации авторской функции, затем – взаимоотношения между акторами («Автором», «Студией», «Государством», «Зрителем») в борьбе за эту функцию. Выявлено, что в отличие от индуктивного подхода, дедуктивная стратегия не фокусируется на детальном анализе киноязыка, а использует его лишь для иллюстрации институциональных детерминант. При этом подчеркивается эвристический потенциал акторно-функционального принципа для объяснения изменений в формосодержательных характеристиках фильмов при фазовых переходах.

В параграфе 2.2. «Авторская фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений» проанализировано формирование авторской фазы советского кино (1920-е гг.). Чтобы выявить условия, способствовавшие формированию авторской фазы, структурирован исторический ход взаимоотношений между участниками социально-кинематографического процесса, учтена сложность этого процесса из-за одновременного существования принципов свободного рынка в частном кинопрокате и стремления государства к жесткому контролю над киноиндустрией. Показано, что авторская фаза (1920-е гг.) характеризуется закреплением ПРАФ за актором «Автор» вследствие неспособности актора «Государство» и актора «Студия» консолидировать ресурсы в условиях Гражданской войны и идеологической поддержки авангардистских экспериментов со стороны руководства Наркомпроса.

В Параграфе 2.3. «Сталинская фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений» проанализировано формирование сталинской фазы советского кино (1930-е гг.), и рассмотрены социально-экономические условия, определившие конфигурацию акторных отношений в этот период (одновременное усиление государственного контроля и сохранение элементов рыночной конкуренции). Отмечено, что, несмотря на тяжелые условия коллективизации, индустриализации и репрессий, советским

кинатографистам удалось создать произведения, ставшие классикой мирового кино. Особое внимание уделено появлению звукового кино (как технологической инновации, совпавшей с усилением государственного контроля над кинатографом) и формированию нормативной правовой базы для изъятия авторских прав. Создание «Союзкино» как централизованного органа управления кинатографией СССР, подчиненного ВСНХ, рассмотрено как ключевой шаг в формировании новой системы кинопроизводства и проката, приведший к централизации киноиндустрии и обеспечению ее соответствия государственным задачам. Сделан вывод, что сталинская фаза ознаменовалась переходом ПРАФ от актора «Автор» к актору «Государство» через создание централизованной системы управления (ГУКФ), институционализацию цензуры и прямое участие И.В. Сталина в реализации авторской функции.

В Параграфе 2.4. «Военная фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений» проанализированы условия формирования и конфигурация акторных отношений в советском кино в период Великой Отечественной войны (1941–1945). В этот период сформировалась уникальная конфигурация акторных отношений, при которой осуществление ПРАФ фактически сместилось от актора «Государство» к актору «Студия» вследствие необходимости обеспечения экономической эффективности кинопроизводства в условиях войны, при сохранении актором «Государство» точечного контроля над стратегически значимыми проектами. Такое положение дел было обусловлено эвакуацией кинопроизводства в 1941 году в Среднюю Азию, что привело к ослаблению прямого государственного контроля. Показано, что председатель Комитета по делам кинатографии И.Г. Большаков, формально представляя государство, фактически отстаивал автономию киноотрасли, что совпадало с интересами студий.

В Заключении сделан вывод, что разработанная методология продемонстрировала свою применимость к анализу советского кинатографа и открывает перспективы для исследования других национальных кинатографий и исторических периодов. Акторно-функциональный принцип, при условии его

спецификации, обусловленной переходом от конкретики эмпирического материала «следов» истории к абстракции понимания кинематографа как деятельностной полисистемы (которая может рассматриваться безотносительно её конкретизации), обладает как эвристическим потенциалом для объяснения того, каким образом установленные фазовые переходы ПРАФ детерминируют трансформацию формосодержательных характеристик фильмов, так и прогностическим потенциалом для конструирования возможных форм, которые может получить кинопроцесс. Демонстрация этого потенциала позволит проиллюстрировать связь между макроуровнем институциональных трансформаций и микроуровнем художественных решений, а также наметить перспективные направления дальнейшего применения акторно-функционального принципа.

**Основные положения диссертации
отражены в следующих публикациях автора:**

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах, включённых в перечень рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикаций по шифру научной специальности

1. *Анискин, М.А.* Проблема кинематографической периодизации // Артикульт. – 2025. – № 1(57). – С. 5–16. [2,07 а. л.].
2. *Анискин, М.А.* Акторно-функциональный принцип периодизации национальных кинематографий // Артикульт. – 2025. – №4(60). – С. 64–79. [2,39 а. л.].
3. *Анискин, М.А.* Опыт периодизации истории национальных кинематографий // Культура и искусство. – 2025. – № 12. – С. 38–64. [2,3 а. л.].

Статьи, опубликованные в журналах, входящих в базу Web of Science

1. *Анискин, М.А.* Кино в эвакуации: управление, конкуренция и производство в Казахской ССР военного периода // Наука телевидения. – 2025. – № 2. – С. 81–104. [1,47 а. л.].

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах, не включённых в перечень рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикаций по шифру научной специальности

1. *Анискин, М.А., Яхшиян, О.Ю.* Великая Отечественная Война как момент истины сталинского нациестроительства // Вестник ГУУ. – 2013. – № 20. – С. 241–249. [1,47 а. л.].
2. *Галактионов, В.И., Анискин, М.А.* Политическое лидерство // Вестник ГУУ. – 2013. – № 20. – С. 15–22. [0, 79 а. л.].
3. *Анискин, М.А.* Становление советской системы кинопроизводства (1920-е – 1930-е гг.) // Власть. – 2016. – Том 24, № 10. – С. 154–159. [0, 74 а. л.].

Публикации в иных изданиях

1. *Анискин, М.А.* Основные этапы государственного регулирования кинематографии в СССР (1917–1991) // Материалы 18-й Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы управления». – М. : ГУУ. – 2013. – Вып. 3. – С. 238–242. [0,34 а. л.].
2. *Анискин, М.А.* Проблемы государственной политики в сфере развития отечественного кинематографа // Материалы 21-й Всероссийской студенческой конференции «Проблемы управления». – М. : ГУУ. – 2013. – Вып. 1. – С. 228–230. [0,12 а. л.].