



Основа
в 1918
году

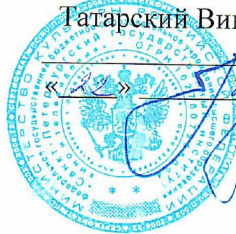
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ
САНКТ - ПЕТЕРБУРГ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ»
СПбГИКиТ
Почтовый адрес: ул. Правды, д. 13,
Санкт-Петербург, 191119
Юридический адрес: ул. Бухарестская, д. 22,
Санкт-Петербург, 192102
ОКПО 02372800 ИНН 7816009843
ОГРН 1027807985094
E-mail: rektorat@gikit.ru http:// www.gikit.ru
тел. (812) 315 72 85 факс (812) 315 01 72

22.04.2026 № _____
на № _____ от _____

УТВЕРЖДАЮ

И.о. ректора
Федерального
государственного бюджетного
образовательного учреждения
высшего образования
«Санкт-Петербургский
государственный
институт кино и телевидения»,
Татарский Виктор Евгеньевич



2026 г.

ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

**Федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский
государственный институт кино и телевидения»
на диссертацию Анискина Максима Александровича
«Акторно-функциональный принцип периодизации национального
кинематографа и его апробация на материале истории советского кино
1921–1945 годов»,
представленную на соискание
учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3 Виды искусства
(кино-, теле- и другие экранные искусства)**

Диссертационное исследование М.А. Анискина посвящено фундаментальному вопросу периодизации истории киноискусства и направленно на разработку оригинального методологического

инструментария, который позволит рассматривать кинематограф в качестве деятельностной полисистемы, образуемой целым рядом разнообразных видов коллективной деятельностной активности. Ключевым элементом предлагаемой концепции является, новое вводимое автором понятие «права реализации авторской функции» (ПРАФ) – фактической возможности окончательного смыслообразования в кинопроизведении, функционирующей как транзитивный элемент системы социально-кинематографической коммуникации. Диссертант определяет четыре актора социально-кинематографического процесса: «Автор», «Студия», «Государство» и «Зритель». Переход ПРАФ между этими акторами социально-кинематографического процесса является результатом конкурентной борьбы и полагается автором в качестве непосредственной причины фазовых трансформаций национального кинематографа.

Новизна исследования.

Автор впервые предлагает и обосновывает акторно-функциональную модель периодизации истории национальных кинематографий, которая учитывает природу кинематографа одновременно как коллективного, индустриального и синтетического искусства. В этой модели главным становится вопрос о распределении власти над формосодержательной целостностью фильма между конкретными участниками кинопроцесса.

Будучи последователем С.Ю. Штейна, известного разработкой новой методологической парадигмы основанной на четких логических принципах и выработанной для изучения кино и искусства в целом, диссертант начинает свою работу с теоретического конструирования универсального методологического инструментария. Однако в дальнейшем исследователь верифицирует полученную теоретическую модель на конкретном историческом материале с привлечением обширного и разностороннего корпуса источников. Таким образом, исследовательская работа осуществляется в результате сознательного сближения абстрактного и

эмпирического уровня, что ставит перед автором не самую простую, но безусловно увлекательную и продуктивную задачу.

Отдельно стоит отметить, что в научный оборот введено содержание широкого круга ранее неизвестных архивных документов из фондов РГАЛИ, РГАСПИ, ЦГА РК, АП РК, обнаруживающих новые факты о функционировании советской киноиндустрии в период эвакуации, о конфликтах между центральным руководством и республиканскими властями, о материально-технических условиях работы Центральной объединённой киностудии (ЦОКС).

Актуальность темы диссертационной работы.

Проблема периодизации исторического процесса является фундаментальной методологической задачей любой исторической дисциплины, а в случае истории кинематографа еще и одной из наименее разработанных. Рассмотрев существующие подходы, связывающие периодизацию с политическими вехами в истории страны, но не отражающими в полной мере имманентную логику кинопроцесса, автор приходит к выводу об их односторонности и неполноценности.

Кроме того, кинематограф, являясь коллективным, индустриальным, технологически обусловленным и одновременно художественным феноменом, занимает особое положение среди искусств: а потому требует разработки соответствующего подхода к своей периодизации. На кино не получится механически перенести принципы, выработанные для других видов искусства: музыковедения, литературоведения или истории живописи. Оба указанных фактора обуславливают актуальность предложенного М.А. Анискиным акторно-функциональный принципа, который как раз и представляет собой попытку создания такого специфического подхода

Разработка универсального принципа периодизации, имманентного природе кинематографа как деятельностной полисистемы, может оказаться полезной по отношению к современной цифровой медиаиндустрии, постоянно

подверженной трансформации и вынужденной приспосабливаться к новым условиям производства и распространения медиаконтента. Размытие границ между производителем и потребителем кинопродукции, появление стриминговых платформ, участие технологии искусственного интеллекта в генерации видеоизображений – все это создает предпосылки для принципиально новой конфигурации акторных отношений. Поэтому предложенный диссертантом инструментарий обладает не только историко-аналитическим, но и прогностическим потенциалом.

Содержание работы.

Во Введении автор формулирует обоснование актуальности темы исследования, приводит описание исследовательской проблемы и акцентирует внимание на степени её научной разработанности. Определяет объект и предмет исследования, указывает на цель и задачи исследования, обосновывает его методологическую базу и материал, а также теоретическую и практическую значимость. Сформулированы положения, выносимые на защиту. Общий объём текста диссертации без дополнений (списка сокращений и условных обозначений, списка источников и литературы, фильмографии и списка иллюстративного материала) составляет 201 страницу.

В первой главе «Методология периодизации истории национальных кинематографий» формулируется теоретический базис исследования. Эта глава состоит из трёх параграфов. В параграфе 1.1 рассмотрены предметно-исторический и предметно-концептуальный принципа в качестве фундаментальных подходов к периодизации, а также приведен пример «альтернативного» принципа, представленный концепцией Г.Г. Дадамяна.

В параграфе 1.2 проведён систематический анализ опыта периодизации пяти национальных кинематографий (французской, итальянской, японской, американской и южнокорейской). Особый интерес представляет методологическая точность и научная обоснованность, с которой диссертант

подошел к отбору пятнадцати канонических источников, легших в основу рассмотрения периодизации кино в выбранных странах. Источники отобрались по критериям каноничности, институциональной авторитетности и временной дистрибуции. В завершающем сравнительный анализ подпараграфе 1.2.6, Анискин приходит к закономерному выводу о доминировании гибридных периодизационных стратегий и обосновывает необходимость внедрения альтернативного подхода.

В параграфе 1.3 конструируется акторно-функциональный принцип периодизации посредством последовательного усложнения редуцированной схемы кинематографа-деятельностной полисистемы. Постепенное усложнение схемы, и рассмотрение вариантов схем лишенных отдельных акторов, наглядно демонстрирует потенциал функционально-акторной модели для разработки периодизации других национальных кинематографий, в том числе таких, в которых роль государственного вмешательства в сферу кинопроизводства сведена к минимуму.

Также в этом параграфе формулируются две исследовательские стратегии реализации принципа – индуктивная и дедуктивная, и определяется область их применения в зависимости от количества производственных циклов по отношению к продолжительности исследуемого периода.

Во второй главе «Апробация акторно-функционального принципа периодизации на материале отечественного кино в период с 1921 по 1945 гг.» исследователь проводит поступательный анализ трёх фаз советского кинематографа.

В параграфе 2.1 обоснован выбор дедуктивной стратегии по отношению к исследуемому материалу и описан основной корпус источников.

Параграф 2.2 реконструирует авторскую фазу (1920-е гг.), в которой ПРАФ закреплено за «Автором» вследствие ослабления «Государства» и «Студии» в условиях Гражданской войны и НЭПа. А также в результате сознательной ориентации государства на поиск нового языка революционного искусства, что предполагает предоставление достаточной степени свободы

самим кинематографистам. Кроме того, в параграфе подчеркивается роль симпатии к кинематографу в целом и к отдельным кинематографистов со стороны наркома просвещения - А.В. Луначарского.

Параграф 2.3 анализирует сталинскую фазу (1930-е гг.), где прослежен переход ПРАФ к «Государству» через создание Союзкино, ГУКФ и Комитета по делам кинематографии, институционализацию цензуры и прямое участие И.В. Сталина в принятии решений о содержательном и формальном устройстве кинокартин.

Параграф 2.4 описывает военную фазу (1940-е гг.), демонстрируя уникальную конфигурацию акторных отношений: смещение осуществления ПРАФ к «Студии», в результате образования совершенно новой институции - ЦОКС из слияния нескольких эвакуированных студий, а также физической удаленности от партийного руководства страны. Также в этом параграфе рассмотрен конфликт между Кинокомитетом И.Г. Большакова и Агитпропом Г.Ф. Александрова как ярчайший пример борьбы за ПРАФ внутри одного актора. Привлечение материалов казахстанских архивов (ЦГА РК, АП РК) позволило реконструировать малоизученные аспекты взаимодействия эвакуированных студий с местными властями.

В заключении подводятся итоги исследования, подтверждающие реализацию поставленных задач, формулируются основные выводы, просматриваются направления дальнейших исследований в данной области..

Рекомендации и замечания по содержанию работы

1. Анискин М.А. представил оригинальную, интересную и амбициозную работу. Умение структурировать материал, стремление к методологической точности теоретических формулировок, понимание как выработать убедительные способы отбора и классификации исследуемого материала – все это, безусловно, сильные стороны исследователя и его диссертационной работы.

2. Однако глубина представлений об отдельных периодах истории отечественного кино у автора явно неравнозначна. В тех местах, в которых автор опирается на большое количество архивных документов, как например в параграфе 2.4., размышляя о военной фазе советского кино, диссертант убедителен и доказателен. По отношению к другим десятилетиям встречаются существенные неточности, бездоказательные утверждения, а порой и попросту ошибки, что будет отмечено ниже.

3. Анискин М.А. во введении дает широкий обзор подходов к периодизации истории, истории культуры, искусствоведения как науки, и периодизации собственно истории кино (стр. 13 – 15), однако, к сожалению, автор не упоминает в своем исследовании уже существующие в отечественном киноведении оригинальные концепции периодизации кино.

Например, киновед Филиппов С.А. в 2001 г. опубликовал статью «Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино»¹, в которой обозначил оппозицию «кино повествовательного» и «кино изобразительного» и, проследив путь развития истории кино, пришел к выводу, что эта концепция «вполне удовлетворительно описывает структуру развития кинематографа и основные процессы, двигавшие историей кино. <...> Что касается более конкретных результатов, то, <...> была получена схема периодизации киноистории, состоящая из серии периодов, чередующихся по своему тяготению к одному или другому основному аспекту киноязыка»². В 2006 г., продолжив свои изыскания, Филиппов С.А. выпустил книгу «Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства». Во введении Филиппов акцентирует внимание, что на развитие истории кино влияет как внутренний фактор – то есть процесс развития собственно кинематографических средств выразительности, так и внешние факторы, которые он подразделяет на технический, экономический,

¹ Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино. // Киноведческие записки, 2001. - № 54, С. 245-284; № 55, С. 149-196.

² Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино. // Киноведческие записки, № 55, С. 189.

социальный, культурный и исторический. Филиппов отмечает, что в отдельные периоды значение того или иного фактора на развитие кино менялось, и поэтому им был избран путь описания истории кино соответственно «внутреннему развитию кино, но, естественно, с по возможности максимальным учетом тех внешних обстоятельств, которые в каждый конкретный момент оказывали наиболее значительное влияние на кинематограф»³. Поэтому заявление диссертанта на стр 16. о том, что «существующие подходы либо механически переносят на кино принципы, выработанные для других видов искусства, либо напрямую привязывают периодизацию к политическим вехам, игнорируя имманентную логику кинопроцесса» очевидно не совсем правомерен даже для российских исследователей.

4. В параграфе 1.1.2 автор исследования рассматривает предметно-концептуальный принцип периодизации и через запятую перечисляет некоторые подходы: И.В. Кукулина, основанный на смене функций и семантики монтажа и зарубежное исследование, посвященное развитию широкоформатных технологий. Однако, по мнению некоторых исследователей, эти два типа развития кино: внешние технологические новации (порождающие финансовый успех) и развитие языковых возможностей кино (порождающие расцвет киноискусства), носят циклический характер, и также становятся основой для исторической периодизации киноискусства. «Борьбой этих двух первооснов экранной деятельности (с одной стороны, технология и рынок, с другой – творчество) окрашена вся История кино»⁴.

5. В параграфе 1.2, обосновывая выборку источников для анализа принципов периодизации зарубежных кинематографий, автор проводит методологически строгий и убедительный сравнительный анализ текстов «по

³ Филиппов С. А. Киноязык и история : краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб "Альма Анима", 2006 . - С. 8.

⁴ Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино. Кинематограф эпохи видео. 80-е-90-е годы XX века: Цикл четвертый. Кн. 6: Учебное пособие. — М: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2012. – с. 409.

трём взаимодополняющим критериям, обеспечивающим репрезентативность выборки и методологическую корректность исследования – канонический статус киноведческого текста, его институциональная авторитетность и временная дистрибуция» (стр. 52). Но по отношению к источникам по истории отечественного кино почему-то подобной выборки проведено не было. В результате, в исследовании Анискина М.А. ни разу не упоминаются и даже не фигурируют в списке литературы хрестоматийные и весьма актуальные материалы, которые непосредственно относятся к истории отечественного кино и осуществляют его непосредственную переодизацию.

А.) Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития : (Крат. очерк истории худож. кино) : Учеб. Пособие. Всесоюз. заоч. нар. ун-т искусств, Фак. кинофотоискусства. – М. : ВЗНУИ, 1988. – 98 с.

Б.) Марголит, Е. Я. Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920 - 1960-х годов. – СПб. : Мастерская СЕАНС, 2012. – 559 с.

Цитата из книги: «Кругами на протяжении всей своей истории ходит советское кино вокруг сюжета пробуждения «Я» и последующего преобразования его в «Мы» - то отдаляясь, то приближаясь вплотную так, что близость эта обжигает (во второй половине двадцатых, ближе к середине тридцатых, в годы войны, в конце пятидесятых, наконец), пока не наступают шестидесятые, когда «Я» уже то и дело прямо выносится в названия картин.»⁵

В.) 3-томник «История российской кинематографии», созданный под руководством В.И. Фомина, тираж которого уже однажды допечатывался.

- Гращенкова И.Н., Фомин В.И.. История российской кинематографии (1896-1940 гг.). - М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2016. - 768 с.

- Фомин В.И.. История российской кинематографии (1941-1968 гг.). - М.: Канон-Плюс, 2019. - 735 с.

⁵ Марголит, Е. Я. Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920 - 1960-х годов. – СПб. : Мастерская СЕАНС, 2012. – С. 16.

- Косинова М. И., Фомин В. И. История российской кинематографии (1968-1991 гг.) – М.: Канон-плюс, 2023. - 879 с.

В Предисловии к 1 тому, авторы указывают, что их проект «является первой в отечественном киноведении попыткой системного исследования российского кино с позиций истории киноотрасли. Авторы поставили перед собой задачу рассмотреть историю отечественной кинематографии от момента ее рождения до наших дней в сложном взаимодействии всех ее основных составляющих звеньев - управления, репертуарной политики, кинопроизводства, кинотехники, кинофикации и кинопроката, экономики, зарубежных связей, системы подготовки кадров и др.»⁶.

Г.) 5-томник «Летопись российского кино», которая составлялась обширным коллективом авторов Научно-исследовательского института киноискусства:

- Летопись российского кино. 1863-1929. М. Материк, 2004. – 698 с.

- Летопись российского кино. 1930-1945. М.: Канон+, Реабилитация, 2017. – 958 с.

- Летопись российского кино. 1946-1965. М.: Канон+, Реабилитация, 2010. - 694 с.

- Летопись российского кино. М.: Канон+, Реабилитация, 2015. – 687 с.

- Летопись российского кино. 1981-1991. М.: Канон+, Реабилитация, 2016. - 735 с.

Цитата: «Цель этого проекта – обобщить и систематизировать все наиболее значимые события нашей киноистории с 1896 г. и до последнего времени. С одной стороны, это касается сведений уже введенных в научный оборот. С другой стороны, в настоящем издании предполагается отразить недоступную в советское время информацию»⁷.

Все перечисленные выше источники цитируются в научных статьях сопоставимо с книгой Н.М. Зоркой «История отечественного кино, XX ВЕК»,

⁶ Гращенко И.Н., Фомин В.И.. История российской кинематографии (1896-1940 гг.). - М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2016. – С. 3.

⁷ Летопись российского кино. 1863-1929. М. Материк, 2004. – С.5.

которую автор упоминает в тексте, а «Летопись российского кино», правда не выделяя отдельные тома, цитируется даже в 1,5 раза чаще, чем книга Зоркой.

Возможно автор недостаточно погружен в историю отечественного кино, иначе трудно объяснить отсутствие в списке литературы столь актуальных для данного исследования источников... С другой стороны, не слишком ли амбициозная цель - внедрить новый универсальный способ периодизации истории кино и апробировать его на материале отечественного кино, даже не соотнеся проведенную работу с исследованиями мэтров отечественного киноведения и ведущих историков отечественного кино?

б. Рассуждая о фильмах эпохи сталинизма, диссертант пишет, что в существующих исследованиях невозможно проследить «механизма трансформации внешнего давления в конкретные художественные решения. <...> Остается неясным: кто именно и в какой момент кинопроизводственного процесса принимает решения о том, каким образом идеологические требования должны быть воплощены в конкретной организации кинематографического материала? Каков механизм преобразования абстрактных идеологических установок в конкретные драматургические структуры, в специфическую работу с актером, в определенный монтажный ритм, в выбор изобразительного решения? Предметно-исторические исследования оперируют категориями, которые устраняют необходимость отвечать на эти вопросы. Фильмы определенного периода рассматриваются как «отражение эпохи», как «выражение духа времени», как «продукт социально-политических условий». (стр. 94-95). Однако если глубоко и внимательно рассмотреть, как именно происходило проведение идеологических конструкций в сферу искусства, что уже неоднократно делалось современными исследователями (Чегодаева М.А.⁸, Белодубровская М.⁹), сборник статей «Кино: политика и люди (30-е годы)»¹⁰ и др., тогда можно

⁸ Чегодаева, М. А. Социалистический реализм : Мифы и реальность. – М.: Захаров, 2003. - 214 с.

⁹ Белодубровская М. Не по плану : кинематография при Сталине; пер. с англ. Л. Мезеновой. – М. : Новое литературное обозрение, 2020. – 260 с.

¹⁰ Кино: политика и люди (30-е годы) : [Сборник] / Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Отв. ред. Л. Х. Маматова; - М.: Материк, 1995. – 229 с.

будет понять, как и почему формировалось на государственном уровне понятие социалистического реализма. Как Постановление ПБ ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», опубликованное 23 апреля 1932 г.¹¹ ликвидировало стихийно возникшие в 1920-х гг. и конкурирующие между собой ассоциации творческих работников и к 1935 г. окончательно заменило их на подконтрольные власти творческие Союзы (художников, архитекторов, писателей и т.п.), в которых процент членов партии и выходцев из рабоче-крестьянской среды был закреплён на уровне устава. Как Первый Всесоюзный съезд советских писателей открывали вдвоем секретарь ЦК ВКП(б) А. Жданов и писатель М. Горький и на основе их высказываний, социалистический реализм был объявлен «основным методом советской художественной литературы»¹², при котором «правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны были сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»¹³. Как теоретик-искусствовед И. Йоффе сформулировал, что «вопрос о связи политики и искусства является центральным при рассмотрении проблематики соцреализма»¹⁴, и что «живописное, музыкальное и литературное мышление это - только частные операции общественной идеологии <...> Виды искусства, профессионалы к ним прикрепленные, утрачивают свою автономность, замкнутость, сознательно подчиняются единому организующему их направляющему диалектико-материалистическому мышлению»¹⁵. Как на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии¹⁶, буквально

¹¹ 8. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. — С. 172-173

¹² 9. Устав Союза советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. — С. 716.

¹³ Там же.

¹⁴ Королев А. В. Синтетическая история искусства И. И. Йоффе и проблематика изучения социалистического реализма: дис. к. ф. н. С-Пб: 2006. — С. 8.

¹⁵ Йоффе И. Звуковая фильма как новый вид синтетического искусства [машинопись] // Неопубликованный сборник статей «Проблемы советской звуковой художественной фильмы» 1934 (1937) гг. Кинокабинет РИИИ, архив Н. Иезуитова. — С. 10.

¹⁶ За большое киноискусство [Сокр. и перер. стенограммы выступлений на Всес. творческом совещании работников сов. кинематографии (8-13 янв. 1935 г. Москва) и на 6 производ.-тематич. совещании (январь 1935 г.)]. — М.: Кинофотоиздат, 1935 (тип. "Искра революции"). — Переплет, 196 с.

каждый докладчик считал своим долгом покритиковать кинематограф С. Эйзенштейна и его «оторванность от жизни простого народа», как три фильма 1934 г.: «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне» официально были объявлены образцом для подражания. Как проводилась борьба с формализмом, одновременно практически во всех сферах искусства и как обвиненные в формализме участвовали в покаянных процессах на различных собраниях и калялись в периодической печати... Вот тогда станет весьма наглядным этот переход «внешнего давления» в «конкретные художественные решения»...

Но ни о чем подобном Анискин М.А. не пишет в тексте своей диссертации, но при этом утверждает, что в его работе «критически переосмыслена роль И.В. Сталина: продемонстрировано, что его участие в кинопроцессе выходило за рамки цензуры и включало реализацию авторской функции через прямое вмешательство в драматургию и визуальное решение фильмов» (с. 197). Не очень, понятно, что исследователь имеет в виду под «критически переосмыслена роль Сталина». То, что Сталин читал и правил сценарии фильмов, отсматривал все игровые картины, выходившие при его правлении в СССР - широко известный факт, который освещен не только в обширном пласте киноведческой и исторической литературы, но также популяризирован в ряде телевизионных фильмов: «Как Сталин снимал кино» 2003 г., «Живая история: Кино и Сталин» 2010 г. и др.

Рассуждая о роли Сталина в кинопроизводстве 1930-х гг., исследователь апеллирует к книге Г. Александрова «Эпоха и кино», которая в киноведческой среде давно воспринимается как пример увлекательной мемуаристики, щедро сдобренной авторским воображением... «По воспоминаниям Г.В. Александрова, 7 ноября 1927 года, в день запланированной премьеры фильма С.М. Эйзенштейна «Октябрь» в Большом театре, в монтажную вошёл И.В. Сталин и потребовал вырезать все сцены с Л.Д. Троцким» И на основе только этого мягко говоря сомнительного факта

исследователь заключает, что «это свидетельство фиксирует качественно новый тип вмешательства в творческий процесс» (с. 148)

Подобные смелые, но голословные утверждения автора преследуют цель либо с максимальной убежденностью провести свою теоретическую мысль, приводя наиболее удобные аргументы, либо же говорят нам о слабой осведомленности автора в вопросе истории отечественного кино, что, естественно, абсолютно недопустимо в случае написании подобной работы...

7. Вот еще несколько примеров досадных неточностей и ошибок, связанных с тем, что автору не хватает глубоких знаний по истории отечественного кино, в результате чего, выводы порой делаются на основе неверных постулатов.

А.) Автор пишет, что «С.М. Эйзенштейн при работе над фильмом «Броненосец «Потёмкин»» (1925) самостоятельно принял решение отказаться от первоначального сценария Н.Ф. Агаджановой-Шутко, охватывавшего события всей революции 1905 года, и сосредоточиться исключительно на одном эпизоде. Как свидетельствуют архивные материалы, ключевая сцена расстрела на Одесской лестнице была разработана режиссёром уже непосредственно в Одессе и не входила в утверждённый сценарий» (стр.146)

Однако известно, что решение свое Эйзенштейн утверждал у вышестоящих инстанций, отправив телеграмму, пока ехал снимать в Одессу. Руководство пошло режиссеру на встречу, т.к. было очевидно, что замысел фильма «1905 год» было нереально успеть подготовить к 20-летнему юбилею революции.

Б.) Цитирую диссертанта: «показателен случай Д. Вертова, которому Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ) выделило ресурсы на создание «Человека с киноаппаратом» (1929) при отсутствии традиционного сценария. <...> «Съёмки осуществлялись без сценария, исключительно на основе внутреннего понимания режиссёром структуры фильма, что свидетельствует о высокой степени автономии в принятии художественных решений (Автор => Студия).» (сн/ 147)

«Человек с киноаппаратом», заканчивали снимать на основе украинской ВУФКУ, потому как более крупные студии, на которых начиналась работа над фильмом в Москве и в Петрограде закрывали проект Дзиги Вертова. Поэтому, это никак не результат авторской свободы, а пример упорства конкретного режиссера борьбы с государством за свой замысел.

В.) Встречаются обидные неточности в приведенной информации, что также существенно снижает впечатление от работы. Так, например, рассуждая о фильме Пудовкина «Мать» в предложении автор пишет, что «режиссёр проигнорировал рекомендацию руководства студии «Межрабпом-Русь» по кандидатуре на главную роль (предлагалась известная актриса Малого театра М.М. Блюменталь-Тамарина) и пригласил малоизвестную В.Н. Барановскую (Автор => Студия)» (стр. 147).

В одном предложении исследователь допускает сразу две ошибки, потому как М.М. Блюменталь-Тамарина стала актрисой Малого театра только в 1930-х гг., а в 1920-е годы, она служит в театре Корша. Во-вторых, инициалы Барановской не В.Н., а В.В. (Вера Всеволодовна) и ее никак нельзя назвать «малоизвестной». Барановская служила в Московском Художественном театре (МХТ) с 1903 по 1915 год, Константин Станиславский отзывался о ней, как об одной из самых близких его учениц. Кроме того, Барановская снималась в кино с 1913 года и к моменту приглашения на роль в фильме «Мать», снялась в семи кинокартинах.

8. Иногда автор позволяет себе излишнюю смелость и односторонность в логических выводах.

Так, например, анализируя киноисториографию кинематографа США, автор, анализируя «French Film» Сьюзан Хейворд, отмечает, что «Неравномерное временное распределение глав <...> имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов: период немого кино рассматривается как относительно гомогенный, тогда как период после Второй мировой войны требует более детального членения на подпериоды.» (С. 58.). Хотя вполне возможно, что отсутствие деления немого французского

кино на периоды в отдельном издании говорит лишь об индивидуальном восприятии автором этого периода как цельного, или недостаточно им изученного, (особенно учитывая то, что в иных исследованиях кинематограф немого периода во Франции представлен весьма разнообразно и детально).

Другой схожий пример. Анализируя работу Томаса Шаца «The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era», автор отмечает, что «Неравномерное распределение внимания между студиями внутри Части I (некоторые студии получают более детальное рассмотрение) имплицитно отражает их различный вес в индустрии» (С. 80). Хотя вполне возможно, что подробность описания работы тех или иных студий связана с различной доступностью материалов той или иной американской студии, которые и сегодня находятся в частной собственности, и предоставляют доступ для исследователей и историков кино по усмотрению своих владельцев.

9. Встречаются в тексте повторы довольно больших кусков текста по несколько строк. См., например, стр 143-144 и стр. 152.

10. На с. 92 нет единообразия в указании имен внутри одного предложения: «А. Ивасаки выделяет подразделы для Тэйносукэ Кинугаса, Ивао Мори, Тадаси Имаи, Кэйсукэ Киносита, А. Куросавы, К. Мидзогути, Я. Одзу, М. Нарусэ.»

Соответствие автореферата основным положениям диссертации.

Автореферат полностью отражает содержание диссертации. Опубликованные труды содержат основные положения и выводы диссертационного исследования.

Заключительная оценка.

Диссертация М.А. Анискина «Акторно-функциональный принцип периодизации национального кинематографа и его апробация на материале истории советского кино 1921–1945 годов» является самостоятельной,

законченной научной работой, которая представляет собой исследование актуальной проблемы, характеризуется научной новизной, теоретической и практической значимостью, соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. – Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства), отвечает требованиям пп. 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24.09.2013 г., а её автор Анискин Максим Александрович заслуживает присуждения учёной степени кандидата искусствоведения по научной специальности: 5.10.3. – Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства).

Настоящий отзыв подготовлен сотрудниками кафедры драматургии и киноведения ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения» обсужден и одобрен на заседании кафедры драматургии и киноведения (протокол № 20 от 22.04.2026).

Заведующий кафедрой драматургии и киноведения
федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения»,
доктор искусствоведения, профессор
Светлана Ивановна Мельникова

*Судилова С.И. Мельниковой подтверждено.
И. специалист по кадрам Смирнов,
Смирнова С.В.*

