

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

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)

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент Штейн Сергей Юрьевич

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. МЕТОДОЛОГИЯ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ	23
1.1. Фундаментальные принципы периодизации национальных кинематографий.....	24
1.1.1. Предметно-исторический принцип периодизации.....	27
1.1.2. Предметно-концептуальный принцип периодизации.....	38
1.1.3. «Альтернативный» принцип периодизации.....	48
1.2. Опыт периодизации истории национальных кинематографий.....	52
1.2.1. Киноисториография французского кинематографа.....	55
1.2.2. Киноисториография итальянского кинематографа.....	62
1.2.3. Киноисториография японского кинематографа.....	69
1.2.4. Киноисториография кинематографа США.....	77
1.2.5. Киноисториография южнокорейского кинематографа.....	85
1.2.6. Сравнительный анализ периодизационных стратегий.....	89
1.3. Акторно-функциональный принцип периодизации.....	94
ГЛАВА 2. АПРОБАЦИЯ АКТОРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПРИНЦИПА ПЕРИОДИЗАЦИИ НА МАТЕРИАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО В ПЕРИОД С 1921 ПО 1945 ГГ.....	128
2.1. История советского кинематографа 1921–1945 гг.: источники, историография, периоды.....	129
2.2. Авторская фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений.....	137
2.3. Сталинская фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений.....	156

2.4. Военная фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений.....	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	199
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ.....	202
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	204
Источники	204
Литература	216
Фильмография.....	228
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	231

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Один из зачинателей отечественного киноведения Николай Алексеевич 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»¹.

В целом, **проблема** 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»². Периодизация – это «чертёж истории», необходимое подспорье в упорядочении фактов, их осмыслении и классификации³.

Для истории искусств проблема 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 процессам⁴. История искусства не может механически следовать периодизации

¹ Лебедев Н.А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М. : Искусство, 1974. С. 98.

² Субботина Н.Д. Проблема периодизации истории: единичное, особенное и общее // Гуманитарный вектор. 2018. Т. 13. № 4. С. 8.

³ Гущина Е.А. О периодизации музыкально-исторического процесса // Ретроспектива и прогнозирование художественного творчества : коллективная монография. Волгоград : Издательство ВолГУ, 2018. С. 199.

⁴ Чердниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М. : Новое литературное обозрение, 2002. С. 146–152.

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 произведений⁵.

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 принципы⁶.

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 стратегии⁷.

Во-вторых, кино представляет собой так называемое «синтетическое искусство», интегрирующее выразительные средства литературы, театра, живописи, музыки, архитектуры. Эта «синтетичность» порождает особую

⁵ Кнабе Г.С. Понятие энтелехии и история культуры // Вопросы философии. 1993. № 5. С. 64–74.; Флиер А.Я. Культурогенез. М. : РИК, 1995. 128 с.

⁶ Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М. : Белый город, 2014. С. 20–40.

⁷ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб. : Издательство Европейского университета, 2013. С. 108.

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?⁸

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 сценарист⁹.

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 факторам¹⁰. Институциональная организация кинопроизводства (студийная система, государственная киноиндустрия, независимое производство, стриминговые платформы) существенно влияет на художественные практики¹¹.

В-пятых, несмотря на получившие распространение транснациональные формы существования кинематографа (ко-продукция, международные

⁸ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн : Александра, 1994. С. 47–58.; Эйзенштейн С.М. Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1964–1971. Т. 4. С. 74.

⁹ Sarris A. Notes on Auteur Theory in 1962 // *Auteurs and Auteurship: a Film Reader*. Oxford : Blackwell Publishing, 2008. P. 35–45.

¹⁰ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.-СПб. : Медиум, Ювента, 1997. С. 152–154.; Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М. : Ад Маргинем, 2025. С. 48.

¹¹ Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. N.Y. : Columbia University Press, 1985. P. 34–37.

дистрибуционные сети, глобальные стриминговые платформы), существует объективная сепарация национальных (в значении территориально-государственных) кинематографий, детерминированная частными специфическими условиями развёртывания кинематографической деятельности: законодательными нормами, механизмами цензуры, экономическими моделями финансирования и институциональными структурами, действующими в границах конкретного государства. Это невозможно не учитывать при реализации возможной периодизации и что в отдельных случаях может являться как раз одним из главных факторов исследования истории кинематографа.

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 кинематографа¹². 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 кинематографа¹³. Институциональные периодизации, акцентирующие смену форм организации кинопроизводства, часто оказываются релевантными лишь для отдельных национальных кинематографий (прежде всего, голливудской) и не обладают должной универсальностью¹⁴. Формационно-политические периодизации, широко распространённые в отечественном киноведении применительно к советскому кино (дореволюционный кинематограф, кинематограф 1920-х, 1930-х, военного периода, сталинского малокартинья, «оттепели», «застоя», перестроечное кино, постсоветское кино), напрямую привязывают развитие киноискусства к политическим вехам, что приводит к искажению понимания художественных

¹² Манович Л. Язык новых медиа. М. : Ад Маргинем, 2018. С. 350.; Жилина А.В. О преимуществах материалистического подхода в теории медиа // Философский журнал. 2017. Т. 10. № 3. С. 100.

¹³ Bordwell D. Poetics of Cinema. N.Y. : Routledge, 2008. P. 113–115.

¹⁴ Gomery D. The Hollywood Studio System: A History. L. : BFI Publishing, 2005. P. 235.

процессов¹⁵. 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 тенденции¹⁶.

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.)¹⁷ – 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. Энгельса¹⁸, предложила периодизацию на основе смены общественно-экономических формаций (первобытнообщинной,

¹⁵ История отечественного кино: учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. С. 5–7.

¹⁶ Марголит Е.А., Шмыров В.Ю. Изъятые кино. 1924–1953. М. : Дубль-Д, 1995. С. 57– 60.

¹⁷ Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 15–37.

¹⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // М. : Госполитиздат, 1956. 615 с.

рабовладельческой, феодальной, капиталистической, коммунистической), где критерием выступал способ производства материальных благ. Формационный подход получил развитие в работах В.И. Ленина¹⁹, Г.В. Плеханова²⁰, советских историков М.Н. Покровского²¹, Е.В. Тарле²², Б.Д. Грекова²³.

Альтернативные концепции разрабатывались в рамках цивилизационного подхода. Н.Я. Данилевский в труде «Россия и Европа» (1869)²⁴ предложил типологию культурно-исторических типов как замкнутых цивилизационных систем. О. Шпенглер в работе «Закат Европы» (1918)²⁵ развил идею циклического развития локальных культур-организмов. А. Тойнби в многотомном исследовании «Постижение истории» (1934–1961)²⁶ выделил 21 цивилизацию и проанализировал механизмы их генезиса, роста, надлома и распада. П.А. Сорокин в своей книге «Социальная и культурная динамика» (1937–1941)²⁷ разработал концепцию смены идеациональных, идеалистических и чувственных суперсистем культуры. К. Ясперс²⁸ 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. Эйзенштадта²⁹.

В отечественной историографии второй половины XX века формационный подход подвергался критике и модификации. Л.В. Милов³⁰ и Б.Н. Миронов³¹ разрабатывали проблемы периодизации русской истории с учётом

¹⁹ Ленин В.И. Государство и революция // Полн. собр. соч. М. : Политиздат, 1969. Т. 33. С. 1–120.

²⁰ Плеханов Г.В. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. М. : Политиздат, 1949. 278 с.

²¹ Покровский М.Н. Русская история с древнейших времен : в 5 т. М. : Мир, 1913–1914.

²² Тарле Е.В. Очерки истории колониальной политики западноевропейских государств. М.; -Л. Наука, 1965. 316 с.

²³ Греков Б.Д. Киевская Русь. Л. : Госполитиздат, 1953. 568 с.

²⁴ Данилевский Н.Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М. : Книга, 1991. 574 с.

²⁵ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. М. : Мысль, 1993–1998.

²⁶ Тойнби А.Дж. Постижение истории. М. : Прогресс, 1991. 736 с.

²⁷ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. М. : Астрель, 2006. 1176 с.

²⁸ Ясперс К. Смысл и назначение истории. М. : Политиздат, 1991. 527 с.

²⁹ Эйзенштадт Ш. Революция и преобразование обществ. Сравнительное изучение цивилизаций. М. : Аспект Пресс, 1999. 415 с.

³⁰ Милов Л.В. Великорусский пахарь и особенности российского исторического процесса. М. : РОССПЭН, 1998. 573 с.

³¹ Миронов Б.Н. Социальная история России периода империи (XVIII– начало XX вв.) : в 2 т. СПб. : Дмитрий Буланин, 1999.

цивилизационной специфики. А.Я. Гуревич³² исследовал ментальные структуры как основу периодизации средневековой культуры. Л.С. Васильев³³ 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» (1984)³⁴ 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. Мельниковым³⁵, который предложил формализованную теорию периода, основанную на диалектическом законе скачка. Н.Д. Субботина³⁶ развила концепцию периодизации на основе смены естественных и социальных предпосылок развития. Ю.Н. Арзамаскин³⁷ 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. Каган³⁸ разработал системный подход к периодизации, выделяя стадии синкретизма, дифференциации и интеграции культурных форм. Г.С. Кнабе³⁹ ввёл понятие «энтелехия культуры» для обозначения ситуаций «неполной проясненности»

³² Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М. : Искусство, 1984. 350 с.

³³ Васильев Л.С. История Востока: в 2 т. М. : Высшая школа, 1993.

³⁴ Шофман А.С., Жигунин В.Д. Периодизация всемирной истории. Казань : Издательство Казанского университета, 1984. 168 с.

³⁵ Мельников Ю.Н. Цикличность в истории России // Общественные науки и современность. 1997. № 5. С. 105–112.

³⁶ Субботина Н.Д. Развитие общества на основе естественно возникших средств производства и форм собственности : дис. ... канд. филос. наук. : 09.00.01. Л., 1982. 181 с.

³⁷ Арзамаскин Ю.Н. Периодизация истории России: проблемы и пути их решения // Право и образование. 2016. № 11. С. 168–174.

³⁸ Каган М.С. Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 415 с.

³⁹ Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М. : Индрик, 1994. 528 с.

отношений между культурными феноменами и социальной реальностью. А.Я. Флиер⁴⁰ разработал концепцию культурогенеза и выделил стадильную типологию этапов эволюции культурных норм. Б.С. Ерасов⁴¹ систематизировал типы культурных изменений (фазовые смены, дифференциация, кризис, возрождение). Е.А. Гущина⁴² проанализировала концепцию осевого времени К. Ясперса как основу периодизации истории культуры, выделив два «осевых» рубежа глобальной периодизации. С.Н. Иконникова⁴³ исследовала проблему исторической динамики культуры и смены культурных парадигм. Периодизация на основе смены типов рациональности разрабатывалась М. Фуко⁴⁴, 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. Вёльфлином⁴⁵, А. Риглем⁴⁶, Г. Зедльмайром⁴⁷. С.С. Аверинцев⁴⁸ 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» (1971)⁴⁹ ввёл концепцию «переинтонирования» как механизма исторического обновления музыкального языка. Е.М. Орлова⁵⁰ предложила периодизацию истории русской музыки на основе интонационных переломов. М.С. Друскин⁵¹ поставил вопрос о

⁴⁰ Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М. : Академический проект, 2000. 496 с.

⁴¹ Ерасов Б.С. Социальная культурология. М. : Аспект Пресс, 1996. 591 с.

⁴² Гущина Е.А. Концепция осевого времени как основа периодизации истории культуры // Вестник ВолГУ. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2013. № 2 (20). С. 8–14.

⁴³ Иконникова С.Н. История культурологических теорий : учеб. пособие. М. : Питер, 2005. 473 с.

⁴⁴ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб. : А-сэд, 1994. 408 с.

⁴⁵ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. : В. Шевчук, 2009. С. 115.

⁴⁶ Ригль А. Позднеримское художественное производство. М. : V-A-C Press, 2024. С. 8–10.

⁴⁷ Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб. : Аxioma, 2000. С. 38–66.

⁴⁸ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М. : Наука, 1977. 320 с.

⁴⁹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.

⁵⁰ Орлова Е.М. Лекции по истории русской музыки. М. : Музыка, 1985. 383 с.

⁵¹ Друскин М.С. О периодизации истории зарубежной музыки XX века // Исследования. Воспоминания. Л.-М. : Сов. композитор, 1977. С. 85–94.

специфике периодизации музыки XX века. Ю.Н. Холопов⁵² исследовал смену гармонических систем как основу периодизации. Т.В. Чередниченко⁵³ 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. Веселовский⁵⁴ разработал историческую поэтику и проблему периодизации на основе смены поэтических форм. М.М. Бахтин⁵⁵ предложил концепцию хронотопа и анализ смены типов романного сознания. Д.С. Лихачёв⁵⁶ исследовал стадияльное 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»⁵⁷ 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»⁵⁸ выделил основные школы и направления (формальная школа, иконология, социология искусства, структурализм, постструктурализм). В.П. Шестаков⁵⁹ проанализировал эволюцию методов искусствознания от Винкельмана до постмодернизма. Д.А. Попов⁶⁰ 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

⁵² Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. СПб. : Лань, 2003. 544 с.

⁵³ Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М. : Музыка, 1989. 223 с.

⁵⁴ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 404 с.

⁵⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.

⁵⁶ Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979. 360 с.

⁵⁷ Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М. : Прогресс-Культура, 1994. С. 439–453.

⁵⁸ Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века. М. : Академический проект, 2003. С. 3–7.

⁵⁹ Шестаков В.П. История истории искусства: от Плиния до наших дней. М. : ЛЕНАНД, 2015. 336 с.

⁶⁰ Попов Д.А. К вопросу о периодизации истории западного искусствознания // Культура и искусство. 2024. № 7. С. 23–32.

(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» (1947, 1965)⁶¹ выстроил периодизацию советского кинематографа в соответствии с этапами социально-политического развития страны. Аналогичный подход демонстрируют работы Р.Н. Юренева «Советская кинокомедия» (1964)⁶² и «Чудесное окно: краткая история мирового кино» (1983)⁶³, а также многотомное издание «История советского кино»⁶⁴.

В рамках предметно-исторического подхода получили развитие несколько концепций периодизации. С.М. Эйзенштейн в статье «Средняя из трех» (1934)⁶⁵ 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. Клеймана⁶⁶. 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

⁶¹ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М. : Госкиноиздат, 1947. 302 с.; Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. (1918-1934). М. : Искусство, 1965. 584 с.

⁶² Юренин Р.Н. Советская кинокомедия. М. : Наука, 1964. 467 с.

⁶³ Юренин Р.Н. Чудесное окно: краткая история мирового кино. М. : Просвещение, 1983. 287 с.

⁶⁴ История советского кино. 1917–1967 : в 4 т. М. : Искусство, 1969–1978.

⁶⁵ Эйзенштейн С.М. Средняя из трех // Избранные произведения: в 6 т. М. : Искусство, 1968. Т. 5. С. 53–78.

⁶⁶ Клейман Н.И. Будет ли кино у нового столетия? // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 6–24.

кино⁶⁷. 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)⁶⁸. Н.М. Иезуитов, чьи идеи реконструировал С.И. Усувалиев⁶⁹, 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»⁷⁰.

Предметно-концептуальный подход разрабатывался преимущественно на материале западного кино. Н.А. Хренов, опираясь на концепцию В. Паперного⁷¹ 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 материала⁷². Т. Ганнинг в исследованиях раннего кино выделил этапы «аттракционного кино», нарративной интеграции и становления классического стиля на основе изменения механизмов взаимодействия зрителя и изображения⁷³. Периодизация по технологическим инновациям

⁶⁷ Разлогов К.Э. Ново(е) русское кино // Искусство кино. 2002. № 11 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article16> (дата обращения: 10.01.2026).

⁶⁸ Мамяченков В.Н. Отражение исторического феномена Великой Отечественной войны в советском художественном кинематографе: соотношение идеологической и художественной составляющих (попытка периодизации) // Гороховские чтения: материалы одиннадцатой региональной музейной конференции. Челябинск : Государственный исторический музей Южного Урала, 2020. С. 251–255.

⁶⁹ Усувалиев С.И. Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы // Вестник ВГИК. 2019. № 3(41). С. 17–27.

⁷⁰ Altman C.F. Towards a Historiography of American Film // Cinema Journal. 1977. Vol. 1. No. 2. P. 1–25.

⁷¹ Паперный В. Культура Два. М. : Новое литературное обозрение, 2020. 416 с.

⁷² Хренов Н.А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 253–263.

⁷³ Gunning T. A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? // KINtop: Jahrbuch zur 19. Erforschung des frühen Films. 2003. No. 12. P. 17–31.

представлена в исследованиях широкоформатных технологий (Cinerama, CinemaScope, Todd-AO), где смена форматов определяет трансформацию принципов кадрирования и монтажных стратегий⁷⁴.

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 киноистории⁷⁵. 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», «обывательство революции», «державная идеология», «мифологизация революции», «начало конца», «начнём сначала»), каждая из которых формирует специфические представления о власти, красоте, труде и культуре, определяющие эстетику кинематографа⁷⁶.

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

⁷⁴ Vitella F. The Italian Widescreen Era: The Adoption of Widescreen Technology as Periodizing Element in the History of Italian Cinema // *Quarterly Review of Film and Video*. 2012. Vol. 29. No. 1. P. 24–33.

⁷⁵ Мартыненко Т.С. Подходы к периодизации истории кинематографа: социологический анализ // *Теория и практика общественного развития*. 2023. № 2. С. 60–64.

⁷⁶ Дадамян Г.Г. *Атлантида советского искусства, 1917–1991*. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 521 с.

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-функциональная⁷⁷ модель периодизации киноискусства, основанная на анализе трансформации права

⁷⁷ Исходно оговорим, что данная понятийно-терминологическая конструкция не имеет никакого отношения к акторно-сетевой концепции Бруно Латура.

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 монтажа.

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 подход⁷⁸, адаптированный к специфике кинематографа как коллективного творческого процесса⁷⁹. 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 кинопроизведения⁸⁰.

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

⁷⁸ Штейн С.Ю. Деятельностный подход в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 2. Ч. 1. С. 99–109.; Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. М.: РГГУ, 2020. С. 92–100.

⁷⁹ Штейн С.Ю. Кинематограф – методология – познание // Артикульт. 2012. № 4(8). С. 1–19.

⁸⁰ Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. № 3(43). С. 6–41.

кинематографий (французской, итальянской, японской, американской, южнокорейской), а также метод неформализованного распределения⁸¹ для выявления имплицитных периодизационных стратегий. Формально-структурный анализ архитектуры 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 интерсубъективной конструкции, содержащей набор образцов, идеалов и норм, проявляемых в результате взаимосвязи 4-х акторов-абстракций социально-кинематографического процесса («Автор», «Студия», «Государство», «Зритель»).

⁸¹ Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. М. : РГГУ, 2020. С. 182–184.

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 страницу.

ГЛАВА 1. МЕТОДОЛОГИЯ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ

Для того, чтобы иметь возможность формировать методологию периодизации истории национальных кинематографий, которая бы отвечала заявленным в проблематизации условиям, необходимо для начала систематизировать и критически осмыслить традиционные подходы к периодизации киноискусства, выявляя их методологические ограничения и структурные лакуны. Сложность данной работы заключается в том, что как таковая периодизация национальной кинематографии сама по себе очень редко оказывается самостоятельным предметом исследования и зачастую тот или иной принцип или частно-конкретный подход к периодизации используется в киноведческих работах по истории кино даже без его чёткой артикуляции.

Учитывая это, на первом этапе работы рассматриваются два фундаментальных принципа, применяемые к периодизации история кинематографа: предметно-исторический и предметно-концептуальный, которые находят частно-конкретное выражение в работах исследователей, специально останавливающихся в своих изысканиях на вопросах периодизации кинематографа. Затем анализируется опыт периодизации истории национальных кинематографий, обнаруживаемый в монографических работах по истории кино, что позволяет увидеть более широкую амплитуду существующей вариативности возможной периодизации, обнаруживаемую либо в условиях двух обозначенных фундаментальных принципов, либо выходящих за их границы. И уже после этого артикулируется предлагаемый новый принцип периодизации национальных кинематографий и формируется алгоритм его возможного применения к конкретике материала, на котором планируется его апробация.

1.1. Фундаментальные принципы периодизации национальных кинематографий

Вопрос периодизации киноискусства является одной из ключевых методологических проблем киноведения. Существующие подходы к периодизации демонстрируют значительное разнообразие⁸², однако, несмотря на это, редко сопровождаются четкой артикуляцией принципов, лежащих в основе логики их построения. В большинстве случаев авторы предлагают схемы, основанные либо на хронологических промежутках (десятилетия, эры, смены поколений), либо на смене стилевых и концептуальных ориентиров. Однако систематический анализ этих способов выявляет их сводимость к двум фундаментальным подходам: предметно-историческому и предметно-концептуальному.

Предметно-исторический принцип исходит из того, что развитие кинематографа детерминировано широкими социально-политическими, культурными и экономическими процессами. Он опирается на внешние по отношению к киноискусству факторы и рассматривает кино как отражение глобальных исторических трансформаций. В этом ключе формируются периодизации, привязанные к смене политических режимов, экономических укладов, культурных парадигм или идеологических установок. Такого рода периодизации можно наблюдать в схемах, выстроенных на основе социальных и политических факторов (например, структура, предложенная В.Н. Мамяченковым⁸³, связывающая этапы развития советского кино с господствующими в обществе идеологическими парадигмами). Также сюда относятся концепции, трактующие смену художественных эпох через призму

⁸² Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. №2 (10). С 113.

⁸³ Мамяченков В.Н. Отражение исторического феномена Великой Отечественной войны в советском художественном кинематографе: соотношение идеологической и художественной составляющих (попытка периодизации). С. 251–255.

преемственности поколений, как это делал К.Э. Разлогов⁸⁴, анализируя влияние социальных поколений на эстетические трансформации средств кинематографической выразительности.

Предметно-концептуальный принцип, напротив, строится на выявлении внутренних закономерностей развития кино как особого художественного феномена. Он сосредоточен на кинематографе как самодостаточной системе, эволюционирующей в соответствии с логикой развития выразительных средств, жанровых моделей и нарративных структур. В этом русле, например, выстраиваются исследования Н.А. Хренова⁸⁵, ориентированные на выявление «систем видения», которые определяют способы визуального представления действительности в разные периоды.

Несмотря на различие в исходных установках, оба принципа демонстрируют одну общую особенность: они предполагают периодизацию как процесс выявления устойчивых закономерностей, которые структурируют кинематографическую историю. Однако при этом они зачастую остаются на уровне эмпирических обобщений, не фиксируя четко методологических оснований, на которых строится сама идея выделения исторических периодов. В результате периодизация киноискусства остается во многом интуитивной процедурой, зависящей от исследовательской позиции автора, и методологической основой, заложенной в соответствующей концепции.

Дуализм предметно-исторических и предметно-концептуальных принципов в киноведении соотносится с общими установками к анализу художественных явлений. Так, Н.А. Хренов в статье «Киноведение как гуманитарная наука»⁸⁶ проводит оригинальную параллель между двумя парадигмами теоретического осмысления отечественного киноискусства и основополагающими работами Аристотеля. Первую парадигму он связывает с риторической традицией,

⁸⁴ Разлогов К.Э. Ново(е) русское кино // Искусство кино. 2002. № 11 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article16> (дата обращения: 10.01.2026).

⁸⁵ Хренов Н.А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник. 2017. №1. С. 253–263.

⁸⁶ Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука // Артикульт. 2015. 19(3). С. 6–17.

восходящей к С.М. Эйзенштейну, где центральной становится идея кинематографа как инструмента идеологического и эмоционального воздействия на зрителя (аналогично «Риторике» Аристотеля⁸⁷). Вторую традицию Н.А. Хренов соотносит с филологической школой, ориентирующейся на аналитическое исследование формы и структуры кинопроизведения вне идеологических импликаций, что сближает её с поэтикой в духе аристотелевской «Поэтики»⁸⁸. Примечательно, что подобное противопоставление можно проследить и в истории искусства. Так, Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»⁸⁹ использовал биографический и оценочный подход, близкий предметно-исторической модели исследования, поскольку акцентировал индивидуальные манеры и вклад конкретных мастеров, тем самым подчеркивая их влияние на зрителя и современников. Напротив, Генрих Вёльфлин в «Основных понятиях истории искусства»⁹⁰ заложил основы так называемой «истории искусства без имен» (*Kunstgeschichte ohne Namen*), где во главу угла ставился формальный анализ художественных стилей и их эволюции, а не личность художника. Такой подход ориентирован на общие закономерности развития формы и близок предметно-концептуальной линии исследования, сосредоточенной на структуре и морфологии художественного произведения.

Рассмотрим существующие способы периодизации киноискусства через призму этих двух принципов – предметно-исторического, ориентированного на анализ кино в контексте социальных, политических и культурных процессов, и предметно-концептуального, фокусирующегося на внутренней логике развития кинематографического языка, жанров и выразительных средств.

⁸⁷ Аристотель. Поэтика. Л. : Academia, 1927. 120 с.

⁸⁸ Аристотель. Риторика. М. : АСТ, 2019. 349 с.

⁸⁹ Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. СПб. : Азбука, 2014. 632 с.

⁹⁰ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: учебное пособие. СПб : Лань : Планета музыки, 2020. 244 с.

1.1.1. Предметно-исторический принцип периодизации

Одним из распространенных подходов к периодизации кинематографа является деление его истории на десятилетия. Этот метод, несмотря на свою кажущуюся простоту, позволяет рассматривать кинематографический процесс не как совокупность индивидуальных творческих актов, а как феномен, обусловленный более широкими социокультурными и историческими контекстами. Выделение «кино 20-х», «кино 30-х», «кино 40-х» годов подразумевает существование некоего общего знаменателя, объединяющего фильмы, созданные в этот период. Подобная схема активно используется в исследованиях по истории советского кино (см., например, четырехтомную «Историю советского кино»⁹¹, работы Н.М. Зоркой⁹² и других авторов⁹³).

В основе данного подхода лежит представление о том, что каждое десятилетие характеризуется уникальным набором социокультурных, экономических, политических и технологических факторов, оказывающих влияние на все сферы общественной жизни, включая и кинематограф. Эти факторы формируют определенный «дух времени», который находит свое отражение в художественной практике. Однако простое хронологическое совпадение создания фильмов в рамках одного десятилетия не является достаточным условием для формирования устойчивой художественной общности. Более глубокое понимание этой общности предлагает концепция поколений, разработанная К.Э. Разлоговым⁹⁴.

Согласно концепции К.Э. Разлогова, поколение представляет собой не просто совокупность людей, родившихся в определенный отрезок времени, а

⁹¹ История советского кино. 1917–1967 : в 4 т. М. : Искусство, 1969–1978.

⁹² Зоркая Н.М. История советского кино. СПб. : Алетейя, 2005. 544 с.

⁹³ Лебедев Н.А. Краткая история советского кино. 1917–1967. М. : Искусство, 1969. 320 с ; Русина Ю. А. История советского кино: учебное пособие. Екатеринбург : Изд-во УрФУ, 2019. 196 с.

⁹⁴ Разлогов К.Э. Ново(е) русское кино // Искусство кино. 2002. № 11 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article16> (дата обращения: 10.01.2026).

социокультурную группу, объединенную общими переживаниями, ценностями и мировоззрением, сформировавшимися под воздействием значимых исторических событий. В контексте кинематографа принадлежность к одному поколению означает, что режиссеры, работающие в одно время, сталкиваются со схожими социальными проблемами, испытывают влияние общих культурных тенденций, используют близкие технические средства и формируют сопоставимые эстетические принципы. Именно этот опыт и формирует ту самую «общность», которая позволяет говорить о «кино 20-х» или «кино 90-х» как о целостном феномене.

К.Э. Разлогов описывает послевоенный советский кинематограф как поле деятельности двух основных поколений: кинематографистов 1920-х и 1930-х годов. При этом, как отмечает автор, среди представителей старшего поколения удержались лишь те, кто смог адаптироваться к идеологическим требованиям 1930-х годов (Г.М. Козинцев, С.А. Герасимов, Г.В. Александров, И.А. Пырьев, С.И. Юткевич, М.И. Ромм). Именно эти режиссеры, совместно с партийными функционерами, определяли художественные критерии и оказывали решающее влияние на судьбы молодых кинематографистов⁹⁵. Особое место среди новых кадров занимало поколение фронтовиков, которое, по мнению К.Э. Разлогова, смогло завоевать «эстетическую власть» в период «оттепели». К этому поколению автор относит таких мастеров, как А.А. Алов, С.Ф. Бондарчук, Г.Н. Чухрай и С.И. Ростоцкий, которые, наряду с «долгожителем» С.А. Герасимовым, задавали «правила игры» в советском кино вплоть до середины 1980-х годов. Затем, как указывает К.Э. Разлогов, на авансцену вышло следующее поколение, представленное как «реабилитированными» (А.Ю. Герман, А.С. Кончаловский, К.Г. Муратова), так и активно работавшими режиссерами (С.А. Соловьев, Н.С. Михалков, Н.Н. Губенко). Автор подчеркивает, что судьбы этих кинематографистов сложились по-разному: часть (во главе с Э.Г. Климовым) предприняла попытку реформировать киноиндустрию, что привело к

⁹⁵ Там же.

непредвиденным последствиям, другие пытались предотвратить кризис советской киномодели, третьи адаптировались к меняющимся условиям.

Трагическая «гибель» А.А. Тарковского, по мнению К.Э. Разлогова, стала символическим завершением определенного этапа в развитии отечественного кино, связанного с гуманистическими традициями русской литературы⁹⁶. Триумф Московского кинофестиваля 1987 года и последующий всплеск кинопроизводства на рубеже 1980–1990-х годов стали предвестниками нового периода, в котором главные роли принадлежали уже следующему поколению кинематографистов.

Таким образом можно сделать вывод, что деление на десятилетия необходимо рассматривать как своего рода «грубый» маркер, указывающий на определенный период времени, характеризующийся специфическим социокультурным контекстом. Концепция поколений позволяет конкретизировать этот контекст, показывая, как он преломляется в творчестве конкретных кинематографистов. В рамках предметно-исторического подхода анализ поколений приобретает особое значение, поскольку позволяет понять, каким образом «дух времени», переживаемый поколением, транслируется через кинематографические произведения, становясь инструментом выражения коллективных переживаний и ценностей. Например, кинематограф периода «оттепели» в СССР можно рассматривать как выражение мировоззрения поколения, сформировавшегося в условиях войны и послевоенного времени. Характерные для этого периода темы, мотивы и художественные приемы отражают стремление к переосмыслению прошлого, поиску новых смыслов и выражению личных переживаний.

В рамках предметно-исторического подхода значимое место занимает периодизация истории советского кино, предложенная С.М. Эйзенштейном и получившая развитие в интерпретациях Н.И. Клеймана⁹⁷. В 1934 году в статье «Средняя из трех»⁹⁸ С.М. Эйзенштейн обозначил «генеральную линию» развития

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Клейман Н.И. Будет ли кино у нового столетия? // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 6–24.

⁹⁸ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1968. Т. 5. С. 53–79.

советского кино, разделив его историю на периоды, обусловленные трактовкой отношений между массами, вождём и рядовым человеком. Важно отметить, что используемые С.М. Эйзенштейном термины «общий план» и «средний план» носят метафорический характер и обозначают не столько конкретные кинематографические приемы, сколько различные способы репрезентации действительности и соответствующие им идеологические задачи.

Первый этап, хронологически совпадающий с периодом революции, характеризуется доминированием «общего плана»⁹⁹. В данном контексте «общий план» символизирует изображение массового действия, коллективного субъекта истории. Это не просто широкий кадр, показывающий большое количество людей, скорее всего это метафора всеохватности, масштаба революционных событий. Кинематограф этого времени стремился запечатлеть грандиозность происходящих перемен, единство и энтузиазм народных масс. Индивид в этом контексте растворяется в коллективном порыве, становится частью общего движения. Кинематографические произведения этого периода, такие, как работы самого С.М. Эйзенштейна («Броненосец “Потёмкин”» (1925), «Октябрь» (1927), А.П. Довженко («Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), В.И. Пудовкина («Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и Д. Вертова («Кино-глаз» (1934), «Человек с киноаппаратом» (1929), выполняли функцию мобилизации и консолидации общества вокруг новых идеологических ценностей.

Второй этап, относящийся к началу 1930-х годов, ознаменован переходом к «среднему плану». «Средний план» в данном контексте означает смещение фокуса на повседневную жизнь, на конкретные задачи и практические действия, связанные с построением нового общества. Это не столько изображение отдельных личностей, сколько показ процессов – индустриализации, коллективизации, борьбы за повышение производительности труда. Акцент делается на организации, планировании, управлении – на тех аспектах, которые обеспечивают функционирование и развитие нового государства. Произведения этого периода,

⁹⁹ Там же, с. 75.

такие, как «Дела и люди» (1932) А.В. Мачерета и «Встречный» (1932) С.И. Юткевича и Ф.М. Эрмлера, выполняли функцию идеологической поддержки проводимых государством социально-экономических преобразований.

Третий этап, соответствующий периоду сталинизма, характеризуется выдвиганием на первый план фигуры вождя. «Глубина резкости изображения», как метафорически отмечает С.М. Эйзенштейн, акцентирует внимание на крупном плане лидера, в то время как массы отступают на задний план, выполняя функцию статистов. Примерами служат «Крестьяне» (1935, реж. Ф.М. Эрмлер), «Щорс» (1934, реж. А.П. Довженко), «Депутат Балтики» (1937), реж. А.Г. Зархи, И.Е. Хейфиц) и «Член правительства» (1939, реж. А.Г. Зархи, И.Е. Хейфиц).

В последующие периоды, включая послевоенное время и «оттепель», наблюдается возвращение к образу рядового человека, что, согласно интерпретации Н.И. Клеймана, соответствует гипотезе С.М. Эйзенштейна о закономерной смене акцентов в кинематографическом дискурсе. «Оттепель» ознаменовала собой поворот к исследованию внутреннего мира личности, ее места в истории и взаимоотношений с обществом. В свою очередь творчество А.А. Тарковского, начиная с фильма «Иваново детство» (1962), представляет собой качественно новый этап, где фокус смещается с влияния истории на человека на исследование внутреннего мира личности, в котором история находит свое отражение.

В данном контексте стоит обратить внимание на периодизацию, предложенную доктором исторических наук В.Н. Мамяченковым, которая сделана на материале советского игрового кинематографа на военную тематику и основана на соотношении идеологической и художественной составляющих¹⁰⁰. Данный метод представляет собой альтернативный, но в то же время соотносимый с периодизацией С.М. Эйзенштейна подход к анализу развития советского кино. В.Н. Мамяченков, признавая субъективность и дискуссионность своей схемы¹⁰¹,

¹⁰⁰ Мамяченков В.Н. Отражение исторического феномена Великой Отечественной войны в советском художественном кинематографе: соотношение идеологической и художественной составляющих (попытка периодизации). С. 251–255.

¹⁰¹ Там же, с. 251.

выделяет пять этапов: мобилизационный (1941–1945), мемориальный (1946–1953), либеральный (1954–1964), неомемориальный (1965–1984) и неолиберальный (1985–1991).

Общим для периодизаций С.М. Эйзенштейна и В.Н. Мамяченкова является учет внешних по отношению к самому кинематографу факторов, влияющих на его развитие. Если С.М. Эйзенштейн рассматривает развитие кинематографа через призму эволюции взаимоотношений между массами, вождями и рядовым человеком, что, как было показано ранее, тесно связано с господствующими идеологическими установками, то В.Н. Мамяченков фокусируется на концепции «господствующих в обществе парадигм» и анализирует соотношение идеологических и художественных факторов в киноискусстве.

В результате, обе периодизации исходят из примата социального и идеологического контекста над собственно художественными факторами. Периоды, выделенные В.Н. Мамяченковым, коррелируют с изменениями в общественно-политической жизни страны: мобилизационный этап совпадает с периодом Великой Отечественной войны, мемориальный – с послевоенным сталинизмом, либеральный – с «оттепелью», неомемориальный – с периодом «застоя», а неолиберальный – с перестройкой и распадом СССР. Эта связь с внешними факторами находит параллель в периодизации С.М. Эйзенштейна, где смена «общего плана» на «средний» и последующее выдвижение фигуры вождя также обусловлены изменениями в политической и социальной сферах.

Ключевым отличием подхода В.Н. Мамяченкова является введение оценочного критерия – соотношения идеологической «зашоренности» и художественной ценности. Это позволяет не только констатировать смену тематики и стилистики, но и анализировать, как идеологическое давление влияло на художественное качество кинопродукции. Яркий пример идеологической «зашоренности», негативно влияющей на художественное качество, по мнению В.Н. Мамяченкова, – киноэпопея «Падение Берлина» (1949) режиссера М.Э. Чиаурели. Фильм, считает автор, достигает апогея в искажении исторической правды ради создания мифологизированного образа И.В. Сталина. Особенно

показательной в этом отношении является финальная сцена фильма, где самолет со И.В. Сталиным приземляется на площадь перед Рейхстагом, и вождя в состоянии «обморочно-восторженного экстаза» приветствуют представители освобожденных народов Европы.

В.Н. Мамяченков характеризует эту сцену как «абсолютно надуманную с точки зрения исторической правды», «образец бездарности, помпезности и отвратительного подобоострастия»¹⁰².

Нельзя оставить без внимания периодизацию, предложенную основоположником советского киноведения Н.М. Иезуитовым, чьи идеи получили дополнительное развитие благодаря исследовательской работе С.И. Усувалиева¹⁰³. С.И. Усувалиев, анализируя архивные материалы, в частности, введение к неопубликованной рукописи Н.М. Иезуитова «История советского киноискусства», реконструировал ключевые методологические принципы, которыми руководствовался Н.М. Иезуитов в 1930-е годы для периодизации отечественного кинематографа.

Ключевым аспектом концепции Н.М. Иезуитова является детерминированность периодов истории кино внешними по отношению к нему факторами, а именно – периодизацией истории ВКП(б) и истории СССР. С.И. Иезуитов, опираясь на эту общую историко-партийную схему и учитывая художественно-политические события, такие, как постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года и появление звукового кино, выделяет шесть периодов развития советского киноискусства:

- 1) возникновение (1918–1921),
- 2) экспериментальные искания (1922–1925),
- 3) расцвет немого кино (1926–1929),
- 4) переходный (идейный и технический) период (1930–1934),
- 5) завершение победы социалистического реализма (1932–1934),

¹⁰² Там же, с. 254.

¹⁰³ Усувалиев С.И. Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы // Вестник ВГИК. 2019. № 3 (41). С. 17–27.

б) советское кино от «Чапаева» (1935, реж. Г.Н. и С.Д. Васильевы) до конца 1930-х годов (1935–1939).

Эта периодизация находит параллели в более ранней схеме, представленной Н.М. Иезуитовым в работе «Пути художественного фильма»¹⁰⁴. Несмотря на ограниченность доступных данных, подход Н.М. Иезуитова, основанный на внешней детерминации периодов истории кино, представляет собой важный вклад в развитие методологии киноведения и отчетливо демонстрирует влияние политической конъюнктуры на формирование представлений об историческом процессе в кинематографе.

Проблема периодизации кинематографа актуальна не только в отечественном, но и в мировом киноведении. Если в советской и российской традиции доминирует предметно-исторический принцип, привязанный к смене политико-культурных эпох, то в западных исследованиях можно обнаружить более широкий спектр подходов.

Характерным примером предметно-исторического принципа периодизации в западной традиции является труд З. Кракауэра «От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино»¹⁰⁵. З. Кракауэр выделяет четыре периода в истории немецкого кинематографа: архаический (1895–1918), послевоенный (1918–1924), период стабилизации (1924–1929) и предгитлеровский (1930–1933). Основанием для каждой из этих границ служат не трансформации кинематографического языка или смена производственных моделей, а изменения в политическом и психологическом состоянии немецкого общества. Так, послевоенный период определяется у З. Кракауэра «шоком свободы» и инфляционным кризисом, выразившимися в экспрессионистской образности и мотиве тирана-манипулятора («Кабинет доктора Калигари» (1920, реж. Р. Вине), «Носферату» (1922, реж. Ф. Мурнау); период стабилизации определяется экономическим выравниванием и психологическим «замораживанием», нашедшим выражение в реалистической технике Г.В. Пабста; предгитлеровский период

¹⁰⁴ Иезуитов Н.М. Пути художественного фильма. 1919–1934. М. : Кинофотоиздание, 1934. 150 с.

¹⁰⁵ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М. : Искусство, 1977. 320 с.

определяется нарастанием авторитарных массовых настроений, симптоматически считываемых в сюжетах и в образной системе тогдашних фильмов. Сам принцип периодизации при этом строится на тезисе о том, что массовое кино является «психограммой» нации: граница между периодами проходит там, где меняется коллективное бессознательное, а не там, где меняется киноязык или институциональная структура производства. Следствием этого методологического выбора становится то, что фильм рассматривается исключительно как исторический симптом, а не как художественная система с собственной внутренней логикой.

Еще одним примером предметно-исторического принципа, основанного на институциональных и экономических процессах, является исследование Ч.Ф. Альтмана¹⁰⁶. В отличие от традиционных моделей, ориентированных на политические и идеологические трансформации, Ч.Ф. Альтман предлагает рассматривать развитие кино через изменения в системе кинопроизводства, проката и технологических инноваций. Он выделяет ряд ключевых этапов в истории американского кинематографа, связывая их с трансформацией индустриальной структуры и экономическими механизмами функционирования киноиндустрии.

В его периодизации можно выделить несколько принципиально значимых этапов.

1. Архаический период (до 1905 г.) – зарождение кинематографа как зрелища, отсутствие налаженной системы производства и дистрибуции.
2. Формирование короткометражной системы (1905–1914 гг.) – распространение никелодеонов, стандартизация кинопроизводства, создание первых дистрибьюторских структур.
3. Переход к полнометражному кино (1915–1927 гг.) – институционализация Голливуда, окончательное формирование студийной системы, развитие системы звезд и жанров.

¹⁰⁶ Altman C.F. Towards a Historiography of American Film // Cinema Journal. 1977. Vol. 1, No. 2. P. 1–25.

4. Эра раннего звукового кино (1927–1934 гг.) – адаптация к новому технологическому формату, кризис немого кино, формирование классической нарративной структуры.

5. Расцвет студийной системы (1934–1948 гг.) – установление кодекса Хейса, расцвет крупнобюджетного студийного производства, доминирование классического голливудского стиля.

6. Кризис студийной системы и приход телевидения (1948–1955 гг.) – антимонопольное разбирательство против голливудских мейджоров, кризис жанровой системы, снижение посещаемости кинотеатров.

7. Переходный период (1955–1962 гг.) – борьба за зрителя, появление широкоформатных технологий, ориентация на блокбастеры и зрелищное кино.

8. Эпоха «Нового Голливуда» (1963–1980 гг.) – разрушение студийной системы, рост авторского кино, расширение жанровых границ, влияние европейского кинематографа.

9. Современный Голливуд (с 1980-х гг.) – возвращение к модели крупнобюджетных франшиз, глобализация кинорынка, цифровая революция.

Ч.Ф. Альтман предлагает структурировать историю американского кино не по социально-политическим критериям, а через изменения в модели производства, проката и технологических форматов. В его интерпретации переход от одной фазы к другой определяется не сменой идеологических парадигм, а логикой технико-технологических и институциональных процессов: появление звука, антимонопольные реформы, приход телевидения и цифровых технологий.

Этот подход отличается от советской традиции, в которой периодизация обычно строится на смене политических эпох и культурных парадигм. В отличие от американской системы, где ключевую роль играют рыночные механизмы и институциональные изменения, советский и постсоветский кинематограф развивался в условиях централизованного управления, что делало художественный процесс практически тотально зависимым от государственной политики. Соответственно, отечественные схемы периодизации ориентированы на смену общественно-политических формаций.

Однако метод Ч.Ф. Альтмана может быть полезен и для анализа отечественного кино и схожих с ним по характеру кинематографий. Например, применение институционального подхода позволило бы не только учитывать внешние политические факторы, но и анализировать эволюцию, например, советской киноиндустрии через изменения в системе кинопроизводства и проката. Смена форм собственности, экономическая реорганизация киностудий, трансформация дистрибуционных стратегий – все это может служить дополнительными критериями для более точной и комплексной модели периодизации.

Включение в отечественное киноведение элементов институциональной периодизации могло бы способствовать расширению методологической базы, позволив выйти за рамки исключительно социально-политического анализа. Это особенно важно в условиях современной трансформации медиарынка, где границы между кино, телевидением и цифровыми платформами становятся все более размытыми.

Анализ рассмотренных подходов к периодизации киноискусства показывает, что предметно-исторический принцип строится на выявлении внешних детерминант, влияющих на развитие кинематографа. Политические идеологии, социальные трансформации, смена экономических и культурных парадигм оказываются ключевыми факторами, структурирующими историю кино. Такой подход демонстрирует тесную взаимосвязь кинематографа с общественными процессами, подчеркивает его роль как инструмента отражения, репрезентации или даже конструирования исторической реальности. Однако при всей эвристической ценности предметно-исторический принцип сталкивается с ограничением: он не всегда учитывает внутреннюю логику трансформации средств кинематографической выразительности. В этом контексте необходимо обратиться к другому принципу периодизации, который опирается не столько на внешние условия, сколько на внутренние закономерности развития кинематографа.

1.1.2. Предметно-концептуальный принцип периодизации

Если в условиях предметно-исторического принципа периодизации кино рассматривается как отражение общественных процессов, то предметно-концептуальный принцип фокусируется на автономных законах развития киноискусства. В рамках этой методологии кинематограф анализируется как самодостаточная художественная система, эволюционирующая по внутренним механизмам изменения жанров, нарративных структур, технических средств и выразительных приемов. Такой подход предполагает, что кино не просто реагирует на внешнюю реальность, а формирует собственную динамику развития, в которой стилистические трансформации подчиняются логике художественной эволюции. Исследователь, применяющий предметно-концептуальный принцип, стремится выявить ключевые структурные изменения в средствах кинематографической выразительности и основных способах организации зрительного образа.

Данный принцип позволяет рассматривать историю кино не как последовательность внешне заданных этапов, а как чередование условно определяемых художественных систем, сменяющих друг друга по тем или иным обнаруживаемым закономерностям. В этом смысле особый интерес представляют концепции, которые выявляют закономерности смены визуальных кодов, принципов восприятия экранной реальности и способов художественного выражения. Далее будет рассмотрен один из примеров периодизационных схем, основанных на предметно-концептуальном принципе, предложенный Н.А. Хреновым в его исследовании «История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения?»¹⁰⁷.

Н.А. Хренов начинает с критики традиционного подхода к периодизации киноискусства, сводящего историю кино к смене поколений режиссёров, что

¹⁰⁷ Хренов Н.А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник. 2017. №1. С. 253–263.

делает акцент на социологических и демографических факторах, но при этом оставляет в тени эстетические аспекты кинотворчества. Для более глубокого анализа Н.А. Хренов предлагает сосредоточиться на внутренней логике развития визуального языка, используя понятие «системы видения», заимствованное из истории живописи. Это подразумевает совокупность художественных принципов, стилистических черт и способов организации визуального материала, характерных для определённого периода. Анализ таких «систем видения» в разрезе десятилетий позволяет выявить нюансы эволюции эстетического опыта в кинематографе, выходящие за рамки простой констатации череды поколений авторов.

В своих исследованиях Н.А. Хренов опирается на концепцию В. Паперного¹⁰⁸, согласно которой культура XX века существует в формате двух чередующихся систем: «культура Один» и «культура Два». В. Паперный, анализируя прежде всего архитектуру первой половины XX века, показывает, что каждая из этих систем определяется особой организацией пространства и времени. В «культуре Один» отсутствует жёсткое разделение на центр и периферию, пространство разворачивается горизонтально, символизируя децентрализацию и коллективизм, характерные для 1920-х годов. В «культуре Два», напротив, пространство приобретает вертикальную структуру с чётким иерархическим разграничением центра и периферии, что отражает усиление власти и подчёркнутую монументальность сталинской эпохи.

Помимо пространственных характеристик В. Паперный фиксирует отличие и во временных координатах. Для «культуры Один» характерна историчность и документальность, то есть внимание к реальному ходу событий и фактам, формирующим «плоть» эпохи. «Культура Два», напротив, погружает время в миф, где сама идея хронологического развития теряет значение, а прошлое и будущее подчиняются вневременной идеологической конструкции.

Как подчёркивает Н.А. Хренов, данный подход выходит за рамки художественного анализа архитектуры. В. Паперный фактически демонстрирует,

¹⁰⁸ Паперный В. Культура Два. М. : Новое литературное обозрение, 2020. 416 с.

что тип культуры, лежащий в основе той или иной эпохи, предопределяет «систему видения» не только в архитектуре, но и в других видах искусства, включая кинематограф. Это соответствует формуле Г. Вёльфлина об «истории искусства без имён»: ключевые стилистические особенности – или «системы видения» – возникают на уровне самой культуры и формируют общий художественный язык, который по-разному воплощают различные авторы¹⁰⁹. При этом индивидуальность режиссёра, архитектора или художника не обесценивается, наоборот, в культурологическом подходе особенно интересно, как именно личность артикулирует смыслы, заложенные в доминирующем типе культуры.

Н.А. Хренов обращает внимание и на то, что В. Паперный, не ограничиваясь только периодом 1920–1950-х годов, указывает на цикличность исторического процесса в более широком контексте. Он считает, что во второй половине XX века вновь обнаруживается логика, близкая «культуре Один» (например, в период «оттепели»), а при расширении горизонтов анализа выявляются аналогичные фазы и в предшествующих столетиях. Это сходится с идеями М. Эпштейна, который также видит циклическую повторяемость культурных процессов, только уже не в разрезе десятилетий, а столетий, где в каждом веке проявляются четыре повторяющиеся фазы¹¹⁰.

На основании этого можно утверждать, что Н.А. Хренов сосредоточен не на фрагментарном анализе отдельных художественных периодов, а на понимании периодизации как процесса, имеющего смысл только в рамках крупных культурных циклов. Именно в таких больших временных «длительностях» проясняются глубинные связи между архитектурой, кино и другими искусствами. На этом уровне анализ «систем видения», подчеркнутый В. Паперным, становится возможен только при допущении циклической логики истории, где художественные стили и формы организации времени и пространства возникают и исчезают в определённом ритме, но при этом сохраняют связь с базовыми культурными сценариями.

¹⁰⁹ Там же, с. 228.

¹¹⁰ Эпштейн М. Постмодернизм в России. СПб. : Азбука, 2019. 608 с.

Для киноведения, как подчёркивается в концепции Н.А. Хренова, подобная методология открывает путь к осмыслению не просто смены поколений режиссёров или формальной «смены десятилетий», а глубоких структурных преобразований в способах видения и изображения мира¹¹¹. Анализируя, как в разное время кино воспроизводит или трансформирует пространственно-временную организацию, заданную типом культуры, можно выявить ключевые эстетические и идеологические векторы развития киноискусства в XX веке, что в конечном итоге может помочь историкам кино решить проблему периодизации киноискусства.

Примером предметно-концептуального подхода к периодизации может служить монография И.В. Кукулина «Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры»¹¹². И.В. Кукулин выстраивает историю русского модернизма не через внешние социально-политические события, а через трансформации единого эстетического концепта — монтажа. Монтаж понимается автором широко: не только как метод организации повествования в кинематографе, но и как совокупность художественных приёмов в литературе, плакатной графике и театре, при которых произведение раздроблено на фрагменты, резко различающиеся по фактуре или масштабу изображения. Исследователь подчёркивает, что развитие монтажа в культуре XX века получило мощный импульс после изобретения кинематографа и превращения его в модный вид искусства. Однако аналоги киномонтажа в 1920-е годы сложились и в других видах искусств. У разных авторов и в разные периоды монтаж используется то как локальный приём, то как последовательный метод, то как целостная эстетика.

Центральный тезис И.В. Кукулина состоит в том, что легальная и неподцензурная литература в советской культуре были основаны на разных принципах представления смысла, то есть на разных типах мимесиса. Монтаж, по мысли автора, стал тем эстетическим методом, который, апеллируя к внешней

¹¹¹ Там же, с. 262.

¹¹² Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры М. : Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.

реальности, с очевидностью поставил под вопрос аристотелевские представления о мимесисе и открыл пространство для альтернативных художественных стратегий.

Периодизация советской культуры в книге И.В. Кукулина задаётся сменой функций и семантики монтажа. Первая часть «Конструирующий монтаж» охватывает период становления метода с 1916 по 1930-е годы, когда монтаж стал «стилем эпохи» в самых разных странах (СССР, Германия, США) и оказался связан с проектами «переделки человека» и рефлексией исторического насилия. Вторая часть «Постутопический монтаж» прослеживает судьбу монтажных приёмов в неподцензурной литературе и в культуре «оттепели», анализируя творчество таких авторов, как Владимир Луговской, Аркадий Белинков, Даниил Андреев. Третья часть «Историзирующий монтаж» посвящена позднесоветскому периоду и показывает, как монтаж становится средством критического осмысления истории, в частности в творчестве Александра Солженицына и Ильи Кабакова.

Таким образом, И.В. Кукулин демонстрирует, как внутренняя логика развития художественного метода может служить основанием для периодизации, альтернативной традиционным хронологическим схемам, привязанным к политическим событиям. История монтажа оказывается не линейной, а циклической: от десятилетия к десятилетию монтажные методы то становятся почти незаметными, то вновь используются в самых разных контекстах, позволяя увидеть принципиально новые сюжеты в развитии искусства конца XIX – начала XXI веков.

В отечественном киноведении предметно-концептуальный принцип, применяемый к периодизации киноискусства, остается недостаточно разработанным. Традиционно история отечественного национального кинематографа структурируется на основе социально-политических и идеологических факторов, что обусловлено его тесной связью с государственными институтами, официальными художественными доктринами и сменой культурных парадигм. Однако, несмотря на редкость применения данного принципа к отечественному кино, в исследованиях мирового кинематографа он встречается

значительно чаще, что подтверждает его методологическую значимость.

Одним из примеров такого анализа является исследование широкоформатных технологий и их влияния на структуру кинематографического изображения¹¹³. В рамках данного подхода периодизация строится не на смене исторических эпох, а на изменении принципов кадрирования, монтажных стратегий и пространственной организации кадра. Так, введение многокамерных систем (Cinerama), анаморфированных форматов (CinemaScope) и крупноформатных технологий (Todd-AO) не только повлияло на техническую сторону кинопроизводства, но и сформировало новые принципы визуального повествования. В отличие от традиционных историко-хронологических схем данный подход демонстрирует, как технологические инновации задают новые способы периодизации на основе эволюции кинематографического языка.

Еще один подход в условиях предметно-концептуального принципа периодизации предложил Том Ганнинг в рамках исследований ранней истории кино¹¹⁴. В отличие от традиционных моделей, где ранний кинематограф рассматривается как переходная стадия к классическому нарративному стилю, Т. Ганнинг предлагает анализировать его как самостоятельную художественную систему. Он выделяет несколько ключевых этапов: «аттракционное кино», основанное на демонстрации зрелищных эффектов, фазу нарративной интеграции, характеризующуюся усложнением монтажных стратегий, и период окончательного становления классического кино. Такая периодизация позволяет учитывать не только формальные изменения, но и механизмы взаимодействия зрителя и изображения, что особенно важно при изучении ранних форм экранного искусства.

Этот метод можно рассматривать как альтернативу хронологическим и институциональным схемам, поскольку он фокусируется на изменении зрительского опыта и кинематографической выразительности. В отечественном киноведении подобный подход встречается редко, что во многом объясняется

¹¹³ Vitella F. The Italian Widescreen Era: The Adoption of Widescreen Technology as Periodizing Element in the History of Italian Cinema // *Quarterly Review of Film and Video*. 2012. Vol. 29. No. 1. P. 24–33.

¹¹⁴ Gunning T.A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? // *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. 2003. No. 12. P. 17–31.

традицией связывать эволюцию кино исключительно с социально-историческими процессами. Однако работы Т. Ганнинга демонстрируют, что анализ изменений в визуальном языке и нарративных стратегиях может служить полноценной основой для периодизации, особенно в исследованиях тех этапов кинематографа, где формировались новые способы взаимодействия изображения и зрителя.

Существенный вклад в разработку предметно-концептуального принципа периодизации истории кино внёс франко-американский теоретик Ноэль Бёрч в монографии «Life to Those Shadows»¹¹⁵. Центральным понятием его концепции является «Институциональный модус репрезентации» (Institutional Mode of Representation, IMR) – система принципов визуализации, которую кинематографисты и зрители интернализировали на протяжении первых трёх десятилетий существования кинематографа. К этим принципам относятся положение и движение камеры, освещение, монтаж и мизансцена.

Н. Бёрч противопоставляет институциональный модус более раннему «примитивному модусу репрезентации», характерному для кино до 1909 года. Ключевое различие между ними состоит в позиции зрителя: если в примитивном модусе зритель находился в позиции экстерииорности по отношению к изображению (что было обусловлено как формой фильма, так и условиями показа), то институциональный модус предполагает воображаемое центрирование зрителя-субъекта внутри диегетического пространства. Этот процесс, по мысли Н. Бёрча, завершился лишь с повсеместным распространением синхронного звука после 1929 года.

Принципиально важно, что Н. Бёрч отвергает представление о «языке кино» как о естественном, органическом развитии, якобы изначально заложенном в технологии камеры и лишь ожидавшем своего раскрытия провидческими пионерами. Напротив, он настаивает на том, что киноязык имеет социальную и экономическую историю и сформировался именно таким образом потому, что был сконструирован в определённом месте и времени – в капиталистическом и

¹¹⁵ Burch N. Life to Those Shadows. Berkeley : University of California Press, 1990. 280 p.

империалистическом Западе между 1892 и 1929 годами. Таким образом, периодизация у Н. Бёрча задаётся не внешними политическими событиями, а внутренней логикой становления репрезентативной системы кинематографа.

Одним из наиболее влиятельных примеров предметно-концептуального подхода к периодизации истории кино является философский проект Ж. Делёза, изложенный в двухтомнике «Кино 1: Образ-движение» и «Кино 2: Образ-время»¹¹⁶. Ж. Делёз выстраивает историю кинематографа не как последовательность стилей, школ или технологических инноваций, а как трансформацию типов кинематографического образа, опираясь на философию времени и материи Анри Бергсона.

Первый том посвящён «образу-движению» – типу образа, характерному для классического довоенного кино. Образ-движение функционирует в рамках сенсомоторной схемы: персонаж воспринимает ситуацию, реагирует на неё и действует. Ж. Делёз выделяет несколько разновидностей образа-движения: образ-восприятие, образ-аффект, образ-действие, и прослеживает их в творчестве Д.У. Гриффита, С.М. Эйзенштейна, Дж. Форда, А. Хичкока и других режиссёров классической эпохи. Время в этом типе кино остаётся подчинённым движению, выводится из него как его мера.

Второй том описывает кризис образа-движения, который, по мысли Ж. Делёза, наступает после Второй мировой войны. Разрушение привычного мира, распад сенсомоторных связей приводят к появлению нового типа образа – «образа-времени». В нём время больше не выводится из движения, а презентуется напрямую. Персонажи утрачивают способность к действию, становятся «видящими», а не «действующими». Возникают «опсигны» и «сонсигны» – чистые оптические и звуковые образы, сопротивляющиеся сенсомоторной интеграции. Ж. Делёз анализирует этот переход на материале итальянского неореализма, творчества Я. Одзу, а затем Ф. Феллини, М. Антониони, А. Рене, Ж.Л. Годара, О. Уэллса.

¹¹⁶ Делез Ж. Кино. М. : Ад Маргинем. М. 1997. 622 с.

Таким образом, периодизация истории кино у Ж. Делёза определяется не хронологией внешних событий, а внутренней трансформацией онтологического статуса кинематографического образа. Вторая мировая война выступает здесь не столько как историческая граница, сколько как точка разрыва в самой структуре кинематографической репрезентации – момент, когда сенсомоторная схема классического кино исчерпала себя и уступила место прямой презентации времени.

Отдельно следует отметить направление исследований, в рамках которого кинематограф рассматривается не как самостоятельный объект периодизации, а как частный случай более широкой истории медиа. Речь идёт о традиции археологии медиа, представленной работами Ф. Киттлера, В. Флюссера, З. Цилински и их последователей. Ф. Киттлер в «Оптических медиа»¹¹⁷ выстраивает историю аудиовизуальных технологий как последовательность смен медиальных парадигм (от *camera obscura* к цифровому коду), где кинематограф выступает одним из звеньев в цепи трансформаций технических средств «делания-видимым». В. Флюссер в работе «За философию фотографии»¹¹⁸ анализирует переход от традиционного образа к техническому, рассматривая аппаратные медиа (включая кино) как инструменты программирования восприятия. З. Цилински в «Археологии медиа»¹¹⁹ предлагает концепцию «глубокого времени» аудиовизуальных технологий, в которой кинематограф является лишь одним из исторических проявлений технического слышания и видения. При всей эвристической ценности данного направления необходимо зафиксировать принципиальное различие предметных областей: для археологии медиа кино скорее выступает в качестве материала или как частный случай медиатехнологической эволюции, тогда как предметом настоящего исследования является периодизация кинематографа как деятельностной полисистемы, несводимой к истории её технического носителя. Смена медиальных парадигм (от целлулоидной плёнки к электронному сигналу, от аналоговой записи к цифровому коду) безусловно влияет на условия

¹¹⁷ Киттлер Ф. Оптические медиа : берлинские лекции 1999 г. М. : Логос, 2009. 271 с.

¹¹⁸ Флюссер В. За философию фотографии. СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. 146 с.

¹¹⁹ Цилински З. Археология медиа : о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий. М. : Ад Маргинем, 2019. 440 с.

функционирования кинематографа, однако сама по себе не объясняет трансформации художественных практик, институциональных структур и властных отношений внутри кинопроцесса. Периодизация кинематографа как деятельностной полисистемы требует критерия, имманентного самому кинематографу, а не истории его технического носителя.

1.1.3. «Альтернативный» принцип периодизации

Советское кино, как и любое художественное явление, развивалось в тесной связи с социальными, политическими и культурными трансформациями. Однако описанные ранее ключевые принципы периодизации часто либо слишком жестко привязываются к историко-политическим этапам, либо, напротив, ограничиваются анализом стилистических изменений, не учитывая влияния идеологических и общественных факторов. В этом контексте интерес представляет концепция Г.Г. Дадамяна, изложенная в книге «Атлантида советского искусства, 1917–1991»¹²⁰.

Г.Г. Дадамян предлагает анализировать искусство через смену культурных парадигм, каждая из которых дает определенные представления о власти, обществе, красоте, труде, науке и культуре. Этот подход можно отнести к предметно-историческому принципу, поскольку он рассматривает развитие искусства в контексте глобальных изменений в общественной структуре. Однако в нем присутствуют и элементы предметно-концептуального принципа, так как каждая парадигма формирует собственные эстетические ориентиры, нормы художественного языка и способы репрезентации действительности.

Концепция Г.Г. Дадамяна вполне может быть использована для периодизации советского кино, поскольку кинематограф, как часть искусства, также отражает изменения в обществе и культуре. Если применить эту модель в условиях киноведения, можно выделить основные периоды, в рамках которых изменяются ключевые параметры кинематографа: образы власти и ее носителей, тип мышления, стиль эпохи, отношение к труду, представления о красоте и культуре. В разные периоды кино меняло свою идеологическую функцию: от агитационного искусства революционной эпохи до позднесоветского кризисного кино с попытками осмыслить реальность.

¹²⁰ Дадамян Г.Г. Атлантида советского искусства, 1917–1991. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 521 с.

Так, 1917–1919 годы, которые Г.Г. Дадамян называет «митинговым анархизмом», характеризуются хаотичным революционным искусством, в котором кинематограф представлен в основном хроникой и агитационными роликами. В этот период власть еще не централизована, а искусство носит спонтанный, неорганизованный характер.

Следующий этап – 1920–1925 годы («утопический рационализм») – ознаменован попыткой формализовать искусство как инструмент социалистического строительства. Здесь рождаются идеи кино как средства воспитания нового человека, развивается экспериментальный монтаж (Д. Вертов, Л.В. Кулешов), формируются первые институциональные рамки для кинопроизводства.

В 1926–1932 годах («обытовление революции») происходит постепенный отход от анархии первых лет, появляется жесткая партийная вертикаль, что приводит к упорядочиванию кинематографа. Именно в этот период начинается становление нарративного кино, а эксперименты уступают место более понятным для зрителя формам.

Наиболее жесткую идеологическую регламентацию кино получает в 1933–1955 годах («державная идеология»). Искусство должно было обслуживать культ вождя, создавать героические образы. В этот период кино становится инструментом тотального государственного контроля, а эстетика соцреализма задает единую норму.

После смерти И.В. Сталина начинается «мифологизация революции» (1955–1968 годы), киноискусство переживает оттепель, появляются новые темы, поднимаются вопросы о прошлом. Изменяется представление о герое: теперь это не только идеальный партийный функционер, но и сомневающийся человек.

В 1968–1985 годах («Начало конца») кризис идеологии постепенно становится все очевиднее, что находит отражение в кинематографе. С одной стороны, в официальном искусстве воспроизводятся архаичные нормы, с другой – активно развивается авторское кино, которое использует сложные художественные формы для осмысления советской действительности.

Наконец, в 1985–1991 годах («Начнем сначала») распад советской системы приводит к радикальному обновлению магистрально используемых средств кинематографической выразительности, отказу от прежних идеологических канонов. Это время поиска новой идентичности, смешения художественных стратегий и жанровых экспериментов.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что концепция Г.Г. Дадамяна позволяет рассматривать кино не только как отражение исторических процессов, но и как систему знаков, в которой изменения в структуре власти, восприятие общества, отношение к труду и культуре находят выражение в специфических художественных формах. Его модель дает возможность интегрировать как предметно-исторический принцип, рассматривающий влияние внешних факторов на искусство, так и принцип предметно-концептуальный, выявляющий внутреннюю логику эволюции средств кинематографической выразительности. Анализ предложенной Г.Г. Дадамяном модели показывает, что периодизация, например, советского кинематографа, может строиться на смене культурных парадигм, где каждая эпоха определяется специфическим набором идеологических установок, социально-политических структур и художественных ориентаций. Однако такой – парадигмальный подход фиксирует культуру в виде замкнутых, цельных систем, игнорируя механизмы их внутренней трансформации. В этом аспекте модель Г.Г. Дадамяна демонстрирует методологические ограничения: она выявляет основные векторы идеологической и культурной эволюции, но не учитывает, как в реальном кинопроцессе элементы разных парадигм могут сосуществовать, конфликтовать или адаптироваться друг к другу.

Проблема периодизации киноискусства остается одной из ключевых задач киноведения, требующей корректировки и уточнения. Исторически сложилось, что отечественные подходы преимущественно ориентированы на социально-политические факторы, в то время как в мировом киноведении существуют разнообразные схемы, включающие институциональные, технологические и жанровые модели. Анализ существующих методологий показывает, что ни одна из них не является универсальной, но каждая предлагает важные эвристические

принципы, которые могут быть полезны при разработке новых систем периодизации.

Исследования отечественных авторов, таких, как С.М. Эйзенштейн, В.Н. Мамяченков, Н.А. Хренов и Г.Г. Дадамян, позволяют выявить влияние идеологических и культурных сдвигов на трансформацию средств кинематографической выразительности, однако они редко учитывают сложную динамику внутренних художественных изменений. Включение в анализ предметно-концептуального принципа помогает глубже осмыслить процессы эволюции кино не только через призму смены политических режимов, но и через трансформации выразительных средств, монтажных стратегий и визуальных парадигм.

Опыт западного киноведения показывает, что институциональные и технологические факторы также играют значимую роль в структурировании истории кино. Работы Ч.Ф. Альтмана демонстрируют, что развитие кинематографа во многом определяется изменениями в системе кинопроизводства и проката, тогда как исследования Т. Ганнинга подчеркивают значимость трансформаций в зрительском восприятии и визуальной организации кадра. Эти модели позволяют рассмотреть кино как сложную художественно-индустриальную систему, в которой внешние и внутренние факторы взаимодействуют, порождая новые формы экранного искусства.

Разнообразие подходов к периодизации свидетельствует о многосоставности кинематографического процесса, который невозможно исчерпывающе описать в рамках единой модели. Ориентация исключительно на социально-политические критерии или, напротив, на технологические инновации не дает полной картины художественного развития. Переосмысление существующих схем и их дополнение методами, фиксирующими изменения в средствах кинематографической выразительности, способствуют более точному выявлению закономерностей кинематографической эволюции.

1.2. Опыт периодизации истории национальных кинематографий

История кинематографа развивалась неравномерно в различных национальных контекстах, и каждая национальная киноведческая традиция выработала собственные подходы к периодизации киноисторического процесса, детерминированные спецификой индустриальной организации, культурно-политическими факторами и определённой региональной спецификой самого киноведческого дискурса. Систематический анализ периодизационных принципов требует опоры на канонические исследовательские материалы, представляющие консенсусные позиции профессиональных сообществ и институционализированные формы историографического знания. Анализ существующих подходов к периодизации истории кинематографа требует определения критериев отбора исследовательских текстов из всего обширного корпуса киноведческой литературы. Отбор источников для анализа периодизационных стратегий осуществлялся по трём взаимодополняющим критериям, обеспечивающим репрезентативность выборки и методологическую корректность исследования – канонический статус киноведческого текста, его институциональная авторитетность и временная дистрибуция.

Канонический статус определяется признанием работы профессиональным сообществом в качестве базового источника знаний, что верифицируется через множественные переиздания, переводы на иностранные языки, включение в университетские программы и систематическое цитирование в академических публикациях. Институциональная авторитетность авторов устанавливается через их академические позиции, вклад в развитие киноведческой дисциплины и признание со стороны профессиональных ассоциаций, что гарантирует методологическую компетентность и соответствие дисциплинарным стандартам. Временная дистрибуция обеспечивает диахроническую перспективу, позволяющую выявить эволюцию периодизационных подходов в различные

исторические периоды и избежать методологической односторонности.

Для анализа опыта периодизации истории национальных кинематографий отобраны исследовательские материалы пяти стран: Франция (авторское кино, интеллектуальная критика, эстетико-теоретический подход), Италия (неореалистическая традиция, связь кино и политики), Япония (студийная система с авторским компонентом, жанровая специфика), США (студийная система, рыночная модель, технологический детерминизм в историографии), Южная Корея (трансформация от государственного контроля к рынку).

Принципиальным методологическим решением данного исследования является использование канонических киноведческих работ независимо от национальной принадлежности их авторов. Задача анализа заключается не в реконструкции внутринациональной историографической киноведческой традиции (что потребовало бы владения итальянским, японским, корейским языками и работы с источниками, циркулирующими исключительно внутри соответствующих профессиональных сообществ), но в выявлении доминирующих периодизационных стратегий в отношении разнохарактерных национальных кинематографий через анализ работ, получивших статус обязательного чтения в международном киноведческом образовании. Канонические англоязычные исследования французского, итальянского, японского и южнокорейского кино (написанные как представителями соответствующих национальных традиций, так и внешними исследователями) формируют консенсусное знание, воспроизводимое в университетских программах по истории кино в различных странах, и именно этот консенсус представляет интерес для методологического анализа в контексте основной проблемы настоящего исследования. Использование главным образом источников англоязычной киноведческой традиции обусловлено её институциональным доминированием в глобальном академическом дискурсе: именно работы, опубликованные в крупных англоязычных издательствах (Cambridge University Press, Princeton University Press, Harvard University Press, University of California Press) и включённые в программы ведущих университетов, определяют каноническое представление о периодизации национальных

кинематографий для международного исследовательского сообщества.

Исследование опыта периодизации истории национальных кинематографий выстроено по следующему алгоритму. На первом этапе осуществляется историографический обзор канонических работ по истории кино в отношении пяти национальных кинематографий (французской, итальянской, японской, американской, южнокорейской), различающихся по характеру индустриальной организации, культурно-политическим факторам и интеллектуальным традициям кинематографического дискурса. На втором этапе к выявленному корпусу исследований применяются критерии отбора (каноничность, институциональная авторитетность авторов, временная дистрибуция), что позволяет сформировать репрезентативную выборку из пятнадцати источников для детального анализа. Третий этап включает анализ отобранных работ с реконструкцией имплицитных периодизационных стратегий через изучение хронологического охвата, номенклатуры периодов, принципов членения и архитектоники источников. Завершающий этап представляет собой сравнительный анализ и методологические выводы о доминирующих подходах, их ограничениях и необходимости разработки альтернативного принципа периодизации. Такая последовательность обеспечивает методологическую прозрачность и позволяет обосновать необходимость в создании альтернативного принципа периодизации.

1.2.1. Киноисториография французского кинематографа

Французская история кино представлена рядом фундаментальных работ. Монументальная шеститомная «Всеобщая история кино»¹²¹ Жоржа Садуля определила марксистскую парадигму киноисториографии, рассматривающую развитие не только французского (которому уделено значительное место в книге), но всего мирового кинематографа через призму социально-экономических формаций и классовой борьбы. Алан Уильямс в «The Republic of Images: A History of French Filmmaking»¹²² предложил институциональный подход, акцентирующий трансформацию производственных отношений и организационных структур французской киноиндустрии. Комплексный взгляд на французское кино представлен в коллективной монографии «The French Cinema Book»¹²³ под редакцией Майкла Уитта, интегрирующей исторический, эстетический и индустриальный анализ. Работа Эммы Уилсон «French Cinema since 1950: Personal Histories»¹²⁴ фокусируется на послевоенном периоде через призму авторского кино. Сьюзан Хейворд в «French Film»¹²⁵ предлагает тематический подход к истории французского кинематографа. Реми Фурнье Ланцони в «French Cinema»¹²⁶ представляет хронологическую периодизацию с акцентом на стилевую эволюцию. «Historical Dictionary of French Cinema»¹²⁷ Дэйны Ошервиц и Мэри Эллен Хиггин является справочно-энциклопедическим изданием, фиксирующим канонизированное знание. «French Film Theory and Criticism, Volume 2»¹²⁸ Ричарда Абеля документирует теоретическую рефлексию французского киноведения.

¹²¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. М. : Искусство, 1958–1982.

¹²² Williams A. The Republic of Images: A History of French Filmmaking. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992. 575 p.

¹²³ The French Cinema Book / ed. M. Witt. London : British Film Institute, 2004. 368 p.

¹²⁴ Wilson E. French Cinema since 1950: Personal Histories. Bristol : Bristol Classical Press, 1992. 170 p.

¹²⁵ Hayward S. French Film. London : Routledge, 1993. 384 p.

¹²⁶ Lanzoni R.F. French Cinema. New York : Continuum, 2002. 544 p.

¹²⁷ Oscherwitz D., Higgins M.E. Historical Dictionary of French Cinema. Lanham : Scarecrow Press, 2007. 728 p.

¹²⁸ Abel R. French Film Theory and Criticism, Volume 2: 1929–1939. Princeton : Princeton University Press, 1988. 288 p.

Применяя вышеобозначенные критерии, для анализа французской киноисториографии были отобраны: «French Film» Сюзан Хейворд, «The Republic of Images: A History of French Filmmaking» Алана Уильямса, «French Cinema» Реми Фурнье Ланцони.

Канонический статус. «French Film» Сюзан Хейворд выдержала два издания (1993, 2005), опубликована Routledge в рамках серии National Cinemas и цитируется в более чем 842 академических работах^{129 130}. «The Republic of Images» Алана Уильямса переиздавалась Harvard University Press и однако цитировалась всего в 41 академической работе¹³¹. «French Cinema» Реми Фурнье Ланцони выдержала два издания (2002, 2004), опубликована Continuum и цитируется в более чем 269 академических работах¹³².

Институциональная авторитетность. Сюзан Хейворд – профессор французских исследований Университета Эксетера, специалист по французскому кино и гендерным исследованиям, автор монографий по французскому национальному кинематографу, французскому костюмному кино 1950-х годов и звёздному имиджу в кино, редактор Studies in French Cinema¹³³. Алан Уильямс является почётным профессором Дартмутского колледжа, специалист по французскому кино, автор более двадцати монографий, член Общества исследований кино и медиа (SCMS). Реми Фурнье Ланцони – профессор французского языка и кино Колледжа Уильяма и Мэри, автор семи монографий по французскому кино, рецензент журналов «French Review» и «Studies in French Cinema».

Временная дистрибуция. «French Film» С. Хейворда (1993, 2005) репрезентирует постструктуралистскую историографию начала 1990-х годов с

¹²⁹ Hayward S. French National Cinema // URL:

<https://scholar.google.com/scholar?q=%22French+National+Cinema%22+Hayward> (дата обращения: 10.01.2026).

¹³⁰ Здесь и далее ссылки на количество цитирований разбираемых изданий приводятся по поисковой системе научных публикаций Google Scholar.

¹³¹ Williams A. The Republic of Images: A History of French Filmmaking // URL:

<https://scholar.google.com/scholar?q=%22The+Republic+of+Images%22+Williams+French> (дата обращения: 10.01.2026).

¹³² Lanzoni R.F. French Cinema: From its Beginnings to the Present // URL:

<https://scholar.google.com/scholar?q=%22French+Cinema%22+Lanzoni> (дата обращения: 10.01.2026).

¹³³ Studies in French Cinema // URL: <https://www.tandfonline.com/journals/rsfc20> (дата обращения: 10.01.2026).

интеграцией феминистских и культурологических подходов, охватывая период от зарождения кинематографа до начала эпохи европейской интеграции и формирования единого европейского кинорынка. «The Republic of Images» А. Уильямса (1992) отражает фокус на индустриальных трансформациях французского кино от немого периода до Пятой республики. «French Cinema» Р.Ф. Ланцони (2002, 2004) представляет историографию начала XXI века, включающую цифровую революцию и транснациональные перспективы в контексте европейской интеграции и глобализации кинорынка.

Анализ отобранных работ. «French Film» Сьюзан Хейворд (Routledge, 1993; второе издание 2005) охватывает 1895–1992 годы (второе издание расширяет охват до 2005 года). Архитектоника: книга состоит из введения, семи пронумерованных глав и справочного аппарата (библиография, фильмография, индекс).

Номенклатура глав: «Эра немого кино»¹³⁴ (The Silent Era, 1895–1929) (глава 1), «Эра звукового кино и 1930-е, 1929–1939» (The Sound Era and the 1930s, 1929–1939) (глава 2), «Оккупированная и освобождённая Франция, 1940–1946» (Occupied and Liberated France, 1940–1946) (глава 3), «Послевоенное кино, 1946–1958» (Postwar Cinema, 1946–1958) (глава 4), «Кино новой волны, 1958–1968» (New Wave Cinema, 1958–1968) (глава 5), «Кино после новой волны, 1968–1981» (Post-New Wave Cinema, 1968–1981) (глава 6), «Современное кино, 1981–1992» (Contemporary Cinema, 1981–1992) (глава 7).

Принцип членения – имплицитно гибридный: начальные главы выделяются по технологическим рубежам (переход от немого кино к звуковому), средние главы структурированы по политическим событиям (оккупация и освобождение) и эстетическим движениям (Новая волна), финальные главы организованы по десятилетиям без концептуальных маркеров.

Архитектоническое решение выделить период оккупации и освобождения в автономную главу (глава 3), охватывающую всего шесть лет (1940–1946), имплицитно отражает признание этого исторического момента как настолько

¹³⁴ Здесь и далее перевод заглавий осуществляется автором диссертационного исследования.

значимого разрыва в культурно-политической истории Франции, что он требует отдельного рассмотрения независимо от краткости периода. Выделение Новой волны в отдельную главу (глава 5) эксплицитно маркирует это движение как фундаментальный рубеж, определяющий структуру всей последующей периодизации. Деление послевоенного периода на «после новой волны» (Post-New Wave, 1968–1981) и «современное кино» (Contemporary, 1981–1992) имплицитно маркирует культурный сдвиг начала 1980-х годов как новую точку трансформации французского кино, связанную с приходом к власти социалистов (1981) и изменениями в культурной политике государства.

Неравномерное временное распределение глав (34 года на главу 1, 10 лет на главу 2, 6 лет на главу 3, 12 лет на главу 4, 10 лет на главу 5, 13 лет на главу 6, 11 лет на главу 7) 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. Отсутствие концептуальных названий для финальных глав (только временные маркеры «после новой волны» (Post-New Wave), «современное» (Contemporary)) делает периодизацию этих периодов максимально имплицитной, что контрастирует с эксплицитными концептуальными маркерами ранних периодов («эра немого кино» (Silent Era), «эра звукового кино» (Sound Era), «новая волна» (New Wave)).

«The Republic of Images: A History of French Filmmaking» Алана Уильямса (Harvard University Press, 1992) охватывает 1895–1990 годы. Архитектоника: книга организована в пять частей, включающих 15 пронумерованных глав с библиографией и индексом. Название работы («Республика образов») метафорически отсылает к институциональному подходу, но сама архитектура структурирована хронологически с периодизационными маркерами в названиях частей.

Номенклатура частей комбинирует различные критерии периодизации: экономико-индустриальный («Французское кино доминирует на мировом рынке» (French Cinema Dominates the World Market) в части I), эстетико-технологические

(«Золотой век немого кино» (The Golden Age of the Silent Film) в части II, «Золотой век звукового кино» (The Golden Age of the Sound Cinema) в части III), концептуальный («Новый тип кино» (A New Kind of Cinema) в части IV), движенческий («Новая волна и после» (The Nouvelle Vague and After) в части V). Использование термина «золотой век» (Golden Age) дважды (части II и III) имплицитно отражает телеологическую модель с двумя кульминационными периодами – немого кино 1920-х годов и звукового кино 1930-х годов.

Номенклатура глав внутри частей использует разнообразные формулировки: хронологические («Кино до кино» (The Cinema Before Cinema)), процессуальные («Упадок и мутация» (Decline and Mutation), «Рост и диверсификация» (Growth and Diversification)), концептуально-оппозиционные («Ментальное и физическое» (The Mental and the Physical), «Коммерческое и эзотерическое» (The Commercial and the Esoteric), «Искусство и развлечение в звуковом кино» (Art and Entertainment in the Sound Film)), политико-исторические («Война и оккупация» (War and Occupation), «Освобождение – изменение и преемственность» (Liberation – Change and Continuity)), институциональные («Альтернативная кинокультура» (An Alternative Film Culture)), метафорические («Четвёртая волна» (Fourth Wave), «Ветры перемен» (Winds of Change), «Кинопроизводство на периферии» (Filmmaking at the Margins)).

Принцип членения – имплицитно гибридный: часть I охватывает период доминирования французского кино на мировом рынке (1895–1914), что отражает экономико-индустриальный критерий; часть II соответствует периоду немого кино 1920-х годов с акцентом на эстетические достижения французского авангарда и импрессионизма; часть III маркирует переход к звуку и период 1930-х годов; часть IV охватывает период Второй мировой войны, оккупации и послевоенного восстановления (1940–1950); часть V посвящена Новой волне и последующим трансформациям (1960–1990). Архитектоническое решение выделить отдельную часть для периода войны и оккупации (часть IV) имплицитно отражает признание этого исторического момента как качественно отличного от предшествующих и последующих периодов, требующего автономного рассмотрения.

Название части V «Новая волна и после» (The Nouvelle Vague and After) эксплицитно маркирует Новую волну как организующий принцип периодизации последних тридцати лет французского кино (1960–1990), что имплицитно отражает признание этого движения как фундаментального рубежа, определяющего всю последующую эволюцию французской кинематографии. Номенклатура глав внутри части V («Четвёртая волна» (Fourth Wave), «Кинопроизводство на периферии» (Filmmaking at the Margins), «Ветры перемен» (Winds of Change)) имплицитно структурирует постнововолновый период через метафору волновой периодизации и через выделение маргинальных практик, что отражает фрагментацию и плюрализацию французского кино после распада Новой волны как единого движения.

«French Cinema» Реми Фурнье Ланцони (Continuum, 2002; второе издание 2004) охватывает 1895–2002 годы (второе издание 2015 года расширяет охват до середины 2010-х годов). Архитектоника: введение, девять пронумерованных глав, приложения (аббревиатуры, справочный раздел, примечания, библиография, индекс). Номенклатура глав использует хронологические и периодизационные маркеры без концептуальных названий: главы озаглавлены через временные интервалы и эстетико-политические характеристики периодов.

Номенклатура глав: «Изобретение кинематографа и эра немого кино» (The Invention of Motion Pictures and the Silent Era of Film) (глава 1), «Золотой век французского кино» (The Golden Age of French Cinema) (глава 2), «Французское кино оккупации» (French Cinema of the Occupation) (глава 3), «Послевоенная эпоха» (The Postwar Era) (глава 4), «Годы французской новой волны» (The Years of the French New Wave) (глава 5), «Французское кино 1970-х» (French Cinema of the 1970s) (глава 6), «Французское кино 1980-х» (French Cinema of the 1980s) (глава 7), «Французское кино на рубеже веков» (French Cinema in the Fin De Siècle) (глава 8), «Новое тысячелетие» (The New Millennium) (глава 9). Принцип членения – имплицитно гибридный: главы 1–5 выделяются по эстетико-политическим критериям (изобретение кино и немой период, «золотой век» 1930-х годов, оккупация, послевоенный период, Новая волна), тогда как главы 6–9 организованы

по десятилетиям без концептуальных маркеров.

Использование термина «Золотой век» (Golden Age) для главы 2 имплицитно маркирует период 1930-х годов как кульминационный, что отражает телеологическую модель с признанием довоенного звукового кино как эстетической вершины. Выделение оккупации в отдельную главу (глава 3) имплицитно отражает признание этого исторического периода как настолько значимого, что он требует автономного рассмотрения независимо от его краткости (1940–1944). Архитектоническое решение объединить немое кино с изобретением кинематографа в одну главу (глава 1), охватывающую примерно 35 лет, контрастирует с детальным членением звукового периода, где каждое десятилетие после 1960-х годов получает отдельную главу, что имплицитно отражает возрастание концептуальной плотности и фрагментации киноисторического процесса в послевоенный период.

Номенклатура главы 8 «Французское кино на рубеже веков» (French Cinema in the Fin De Siècle) использует культурологический маркер (*fin de siècle*), отсылающий к концу XIX века, что имплицитно проводит параллель между концом XX века и декадансом «прекрасной эпохи» (*Belle Époque*). Номенклатура главы 9 «Новое тысячелетие» (The New Millennium) использует нейтральный хронологический маркер без оценочных или концептуальных характеристик, что имплицитно отражает незавершённость периодизации для современного периода, слишком близкого для концептуализации. Отсутствие концептуальных названий для глав 6–9 (только временные маркеры «1970-е» (1970s), «1980-е» (1980s), «рубеж веков» (Fin De Siècle), «новое тысячелетие» (New Millennium)) делает периодизацию этих периодов максимально имплицитной, реконструируемой только через содержание глав, что контрастирует с эксплицитными концептуальными маркерами ранних периодов («золотой век» (Golden Age), «оккупация» (Occupation), «новая волна» (New Wave)).

1.2.2. Киноисториография итальянского кинематографа

Историография итальянского кино сформировалась под влиянием неореалистической традиции и политически ангажированного подхода к анализу киноискусства. Четырехтомная (в расширенном издании 2001 года являющаяся шеститомной) «Storia del cinema italiano»¹³⁵ Джан Пьеро Брунетты (первое издание 1979–1982) представляет наиболее систематическое исследование итальянского кино от истоков до XXI века, где используется периодизация, основанная на смене политических режимов и эстетических парадигм. Англоязычная версия «The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century»¹³⁶ адаптировала эту работу для международной аудитории. Марсия Лэнди в «Italian Film»¹³⁷ предложила культурологический подход, рассматривающий кино как пространство артикуляции национальной идентичности. Классическая работа Миры Лим «Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present»¹³⁸ акцентирует период от неореализма до современности, используя хронологическую периодизацию. Миллисент Маркус в трилогии «Italian Film in the Light of Neorealism»¹³⁹, «Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation»¹⁴⁰ и «After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age»¹⁴¹ развивает концепцию неореализма как доминанты итальянского кино. Коллективная монография «The Cinema of Italy»¹⁴² под редакцией Джорджо Бертеллини и

¹³⁵ Brunetta G.P. Storia del cinema Italiano : in 4 vol. Roma : Editori Riuniti, 1979–1982 (2nd ed. 1993; 3rd ed. 2001).

¹³⁶ Brunetta G.P. The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century. Princeton : Princeton University Press, 2007. 512 p.

¹³⁷ Landy M. Italian Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 456 p.

¹³⁸ Liehm M. Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present. Berkeley : University of California Press, 1984. 370 p.

¹³⁹ Marcus M. Italian Film in the Light of Neorealism. Princeton : Princeton University Press, 1986. 336 p.

¹⁴⁰ Marcus M. Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993. 312 p.

¹⁴¹ Marcus M. After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2002. 320 p.

¹⁴² The Cinema of Italy / ed. G. Bertellini. London : Wallflower Press, 2004. 264 p.

«Directory of World Cinema: Italy»¹⁴³ под редакцией Луиса Беймана представляют современные компаративистские подходы. Дэвид Овербей в «Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism»¹⁴⁴ документирует теоретическую рефлексию неореалистического движения.

Применяя вышеобозначенные критерии, для анализа итальянской киноисториографии были отобраны: «Storia del cinema italiano» Джан Пьеро Брунетты; «Italian Film» Марсии Лэнди; «Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present» Миры Лим.

Канонический статус. «Storia del cinema italiano» Джан Пьеро Брунетты прошла через четыре расширенных издания (1979–1982, 1993, 2001, 2022), переведена на английский язык (Princeton University Press, 2007) и цитируется в более чем 510 академических работах¹⁴⁵. «Italian Film» Марсии Лэнди входит в каноническую серию Cambridge University Press по национальным кинематографиям и цитируется в более чем 527 академических работах¹⁴⁶. «Passion and Defiance» Миры Лим систематически цитируется в англоязычных работах по итальянскому неореализму, входит в стандартные списки литературы по истории итальянского кино и цитируется в более чем 271 академической работе¹⁴⁷.

Институциональная авторитетность. Джан Пьеро Брунетта занимал должность профессора истории кино Университета Падуи, основал Центр по изучению итальянского кино, автор более тридцати монографий, президент Итальянской ассоциации исследований истории кино (AIRSC). Марсия Лэнди является заслуженным профессором английского языка и кино Университета Питтсбурга, автор пятнадцати монографий по итальянскому и британскому кино, член редколлегии журналов Cinema Journal и Film Quarterly. Мира Лим –

¹⁴³ Directory of World Cinema: Italy / ed. L. Bayman. Bristol : Intellect, 2011. 288 p.

¹⁴⁴ Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism / ed. D. Overbey. London : Talisman Books, 1978. 256 p.

¹⁴⁵ Brunetta G.P. The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century // URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22History+of+Italian+Cinema%22+Brunetta> (дата обращения: 10.01.2026).

¹⁴⁶ Landy M. Italian Film // URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Italian+Film%22+Landy+Cambridge> (дата обращения: 10.01.2026).

¹⁴⁷ Liehm M. Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present // URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Passion+and+Defiance%22+Liehm> (дата обращения: 10.01.2026).

профессор кино City University of New York, специалист по итальянскому неореализму и восточноевропейскому кино, автор восьми монографий.

Временная дистрибуция. «Storia del cinema italiano» Дж. П. Брунетты демонстрирует эволюцию итальянской историографии от политического анализа постнеореалистического периода (первое издание 1979–1982) к культурологическому подходу эпохи Берлускони (издание 2001) и далее к транснациональной перспективе цифровой эры (издание 2022), охватывая период от зарождения итальянского кино до современности. «Italian Film» М. Лэнди (2000) фиксирует переходный период от XX к XXI веку, когда итальянская историография интегрировала постколониальные, гендерные и культурологические подходы 1990-х годов. «Passion and Defiance» М. Лим (1984) репрезентирует англоязычную историографию периода политизированного кино 1970-х годов, акцентируя связь между неореализмом, левым движением и феминистским кино.

Анализ отобранных работ. «Storia del cinema italiano» Дж. П. Брунетты существует в нескольких редакциях с различной архитектурой. Четырёхтомная версия второго издания (Editori Riuniti, 1993) структурирована следующим образом: I. «Немое кино 1895–1929» (Il cinema muto 1895–1929), II. «Кино режима 1929–1945» (Il cinema del regime 1929–1945), III. «От неореализма к экономическому чуду 1945–1959» (Dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959), IV. «От экономического чуда до девяностых 1960–1993» (Dal miracolo economico agli anni novanta 1960–1993). Хронологический охват: 1895–1993 годы. Архитектоника: четыре тома с неравномерным временным распределением (том I – 34 года, том II – 16 лет, том III – 14 лет, том IV – 33 года), что имплицитно отражает различную концептуальную значимость периодов или плотность событий.

Номенклатура томов четырёхтомной версии эксплицитно комбинирует различные критерии периодизации: технологический маркер («немое кино» (cinema muto)), политический маркер («кино режима» (cinema del regime) для фашистского периода), эстетический маркер («неореализм» (neorealismo)), социально-экономические маркеры («экономическое чудо» (miracolo economico),

«бум» (boom), «свинцовые годы» (anni di piombo) – последний термин обозначает период терроризма 1970-х годов). Принцип членения – имплицитно гибридный: разные периоды выделяются по различным доминирующим критериям без единой логики, что отражает признание мультифакторной детерминации киноисторического процесса.

Однотомная версия «Итальянское кино. Путеводитель по истории итальянского кино» (Cinema italiano. Guida alla storia del cinema italiano) (первое издание Einaudi, 2002; новое переработанное издание 2022) организована в шесть глав: I. «Эра немого кино» (L'era del muto), II. «От звукового кино до Сало» (Dal sonoro a Salò), III. «От неореализма к сладкой жизни» (Dal neorealismo alla dolce vita), IV. «От бума до свинцовых лет» (Dal boom agli anni di piombo), V. «От семидесятых до двухтысячных» (Dagli anni settanta al duemila), VI. «Двухтысячные годы» (Gli anni duemila), с дополнительными разделами «Итальянское кино в цифрах» (Il cinema italiano in cifre), «Библиографический справочник» (Guida bibliografica), «Хронология итальянского кино» (Cronologia del cinema italiano) и «Указатель фильмов» (Indice dei film). Хронологический охват расширяется с каждым изданием: 2002 год доводит повествование до начала XXI века, издание 2022 года охватывает первые два десятилетия XXI века.

Номенклатура глав однотомной версии сохраняет гибридную периодизационную стратегию: технологические маркеры («эра немого кино» (era del muto), «звуковое кино» (sonoro)), политические («Сало» (Salò) как конечная точка фашистской Республики Сало 1943–1945), эстетические («неореализм» (neorealismo), «сладкая жизнь» (dolce vita) как отсылка к фильму Феллини «Сладкая жизнь» 1960 года), социально-политические («бум» (boom) как экономическое чудо 1960-х, «свинцовые годы» (anni di piombo)). Архитектоническое расширение с четырёх томов / глав в издании 1993 года до шести глав в изданиях 2002–2022 годов имплицитно отражает переосмысление концептуальных границ периодов и признание необходимости отдельного рассмотрения периода 1970–2000 годов и периода 2000–2020-х годов. Неравномерное временное распределение глав (примерно 30–35 лет на первую главу, 20 лет на вторую, 15 лет на третью, 20 лет

на четвёртую, 30 лет на пятую, 20 лет на шестую) имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов, где послевоенный период 1945–1970 (главы III и IV, охватывающие в сумме около 35 лет) получает наиболее детальное рассмотрение в двух отдельных главах.

«Italian Film» Марсии Лэнди (Cambridge University Press, 2000) охватывает 1905–1998 годы. Архитектоника: книга организована во введение, 12 пронумерованных глав и справочный аппарат (примечания, библиография, фильмография, индекс). Номенклатура глав использует проблемно-тематические формулировки без хронологических или периодизационных маркеров: «Аттракционы раннего итальянского кино» (Early Italian Cinema Attractions) (глава 1), «Национальная история как ретроспективная иллюзия» (National History as Retrospective Illusion) (глава 2), «Вызов фольклору романтики» (Challenging the Folklore of Romance) (глава 3), «Комедия и кинематографическая машина» (Comedy and the Cinematic Machine) (глава 4), «Пейзаж и неореализм: до и после» (The Landscape and Neorealism, Before and After) (глава 5), «Грамши и итальянское кино» (Gramsci and Italian Cinema) (глава 6), «История, жанр и итальянский вестерн» (History, Genre, and the Italian Western) (глава 7), «Семья: кинематографическая семья и нация» (La famiglia: The Cinematic Family and the Nation) (глава 8), «Кино детства» (A Cinema of Childhood) (глава 9), «Фольклор женственности и звёздности» (The Folklore of Femininity and Stardom) (глава 10), «Обращение, перевоплощение и маскулинность» (Conversion, Impersonation, and Masculinity) (глава 11), «Кино о кино и о телевидении» (Cinema on Cinema and on Television) (глава 12).

Принцип членения имплицитно тематический, а не хронологический: главы организованы по проблемным категориям (жанр, гендер, класс, национальная идентичность, интертекстуальность) и аналитическим перспективам, а не по временным периодам. Только первая глава содержит явный хронологический маркер «Раннее итальянское кино» (Early Italian Cinema), тогда как остальные главы выделяются по сквозным темам, пронизывающим различные исторические периоды. Архитектоническая организация по тематическим категориям делает

хронологическую периодизацию имплицитной и вторичной: внутри каждой главы материал рассматривается диахронически (от раннего кино до 1990-х годов), но сама структура глав не задаёт периодизации киноисторического процесса.

Номенклатура глав отражает культурологический подход, эксплицитно артикулированный в названиях через концепты «фольклор» (folklore) (главы 3 и 10), «национальная история» (national history) (глава 2), «национальная идентичность» (через концепты «семья» (famiglia) в главе 8, «детство» (childhood) в главе 9), «гендер» (gender). Архитектоническое выделение отдельной главы, посвящённой Грамши (глава 6), имплицитно отражает методологическую ориентацию на грамшианскую культурную теорию (концепты гегемонии, народной культуры, национально-народного), что определяет аналитическую перспективу всей работы. Отсутствие периодизационных маркеров в номенклатуре глав делает темпоральную организацию материала максимально имплицитной: весь период 1905–1998 годов рассматривается как единое дискурсивное поле, структурированное не хронологически, а по проблемным осям (репрезентация гендера, фольклор, национальная идентичность, жанр), что отражает приоритет синхронного культурологического анализа над диахронической историографией.

«Страсть и неповиновение: кино в Италии с 1942 года до наших дней» (Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present) Миры Лим (University of California Press, 1984) охватывает период между 1942–1982 годами. Архитектоника: вводная глава «Первые встречи (до 1942)» (First Encounters (Before 1942)) и минимум пять пронумерованных глав, организованных хронологически. Номенклатура глав использует метафорические названия, отчасти совпадающие с заглавиями фильмов, например, название главы «Одержимость» (Obsession) отсылает к одноимённому фильму Л. Висконти, а название главы «Слёзы вещей» (Lacrimae Rerum) – к поэме Вергилия¹⁴⁸. Так же используются в качестве названия отсылки к театральному действию «Неореализм, акт II» (Neorealism, Act II) и проблематизирующие вопросы («Что есть реальность?» (What Is Reality?),

¹⁴⁸ Вергилий П.М. Энеида // Буколики. Георгики. Энеида. М. : Худ. литература, 1979. С. 149.

«Неореализм – это как...» (Neorealism Is Like...)) в сочетании с хронологическими маркерами в скобках (1942–1944, 1944–1948, 1948–1953). Начальная дата (1942) маркирует появление фильма Л. Висконти «Одержимость» (1943) как зарождение неореализма в период позднего фашизма. Принцип членения имплицитно привязан к эволюции неореалистической парадигмы: первая глава охватывает период фашизма (1942–1944), вторая – освобождение и расцвет неореализма (1944–1948), третья – трансформацию неореализма (1948–1953), последующие главы переходят от хронологической к проблемно-теоретической организации («Что есть реальность?» (What Is Reality?)), что отражает доминирование неореалистической проблематики как организующего принципа всей периодизации. Неравномерное временное распределение глав имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов и центральное значение неореалистического момента 1944–1953 годов.

1.2.3. Киноисториография японского кинематографа

Киноисториография японского кинематографа развивалась в диалоге между внутрияпонской киноведческой традицией, представленной критиками журнала *Kinema Junpo*, и западными исследователями, открывшими японское кино для международной аудитории. Внутрияпонская марксистская историография представлена фундаментальной работой Акиры Ивасаки «История японского кино»¹⁴⁹ (первое издание Toho, 1961; русский перевод – 1966), систематизирующей развитие японского кинематографа через призму классовой борьбы и антифашистского сопротивления. Фундаментальный вклад в систематизацию японской киноисториографии внёс Тадао Сато – наиболее авторитетный японский кинокритик второй половины XX века. В русском переводе доступна его работа «Кино Японии»¹⁵⁰, представляющая собой перевод эссеистического сборника *Currents in Japanese Cinema* (Kodansha International, 1982). Особенностью метода Сато является анализ кинематографа в неразрывной связи с социокультурными традициями и идейными процессами японского общества. Наиболее полным историографическим трудом автора остаётся трёхтомная «История японского кино»¹⁵¹ (*Nihon Eiga Shi*, Iwanami Shoten, 1995), не переведённая на европейские языки, однако широко используемая в японоязычной академической традиции как базовый справочный источник. Классическая работа Джозефа Андерсона и Дональда Ричи «The Japanese Film: Art and Industry»¹⁵² (первое издание 1959, Charles E. Tuttle; расширенное издание 1982, Princeton University Press) представляет институционально-индустриальный подход к периодизации, рассматривая эволюцию студийной системы и технологические трансформации.

¹⁴⁹ Ивасаки А. История японского кино. М. : Прогресс, 1966. 288 с.

¹⁵⁰ Сато Т. Кино Японии. М. : Радуга, 1988. 224 с.

¹⁵¹ Sato T. *Nihon Eiga Shi*: in 3 vols. Tokyo : Iwanami Shoten, 1995.

¹⁵² Anderson J.L., Richie D. *The Japanese Film: Art and Industry*. Rutland, Vermont : Charles E. Tuttle, 1959 (Expanded ed.).: Princeton : Princeton University Press, 1982). 456 p.

«A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History»¹⁵³ Дональда Ричи (Kodansha International, 2001; расширенное издание 2005) предлагает авторский взгляд на столетнюю историю японского кино с акцентом на режиссёрские персоналии и стилевую эволюцию. Ноэль Бёрч в «To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema»¹⁵⁴ (University of California Press, 1979; переиздание 1992) развивает формалистский подход, противопоставляющий японскую презентационную модель западной репрезентации. Айзольд Стэндиш в «A New History of Japanese Cinema»¹⁵⁵ предлагает тематическую периодизацию через анализ культурно-исторических контекстов. Аарон Героу в «Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925»¹⁵⁶ исследует формирование раннего японского кино. Питер Хай в «The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945»¹⁵⁷ анализирует военный период. Одри Бок в «Japanese Film Directors»¹⁵⁸ представляет биографический подход через анализ десяти ключевых режиссёров. Справочно-методологическая работа Абэ Марка Норнса и Аарона Героу «Research Guide to Japanese Film Studies»¹⁵⁹ систематизирует исследовательские подходы японского киноведения.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа японской киноисториографии были отобраны: «История японского кино» Акиры Ивасаки; «The Japanese Film: Art and Industry» Джозефа Андерсона и Дональда Ричи; «Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925» Аарона Героу.

Включение работы Акиры Ивасаки в выборку обусловлено необходимостью

¹⁵³ Richie D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs. Tokyo : Kodansha International, 2001 (Revised ed. 2005). 311 p.

¹⁵⁴ Burch N. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. Berkeley : University of California Press, 1979 (Reprint 1992). 387 p.

¹⁵⁵ Standish I. A New History of Japanese Cinema. New York : Continuum, 2005. 408 p.

¹⁵⁶ Gerow A. Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925. Berkeley : University of California Press, 2010. 344 p.

¹⁵⁷ High P.B. The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945. Madison : University of Wisconsin Press, 2003. 586 p.

¹⁵⁸ Bock A. Japanese Film Directors. Tokyo : Kodansha International, 1978. 370 p.

¹⁵⁹ Nornes A.M., Gerow A. Research Guide to Japanese Film Studies. Ann Arbor : Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2009. 528 p.

репрезентации внутрияпонской историографической традиции, существенно отличающейся от англоязычных исследований японского кино и наличия русскоязычного издания данной работы. Марксистская периодизация Ивасаки, акцентирующая классовую борьбу и антифашистское сопротивление, представляет альтернативную интерпретационную рамку, доминировавшую в японском киноведении 1950–1960-х годов и оказавшую влияние на советскую школу изучения японского кино.

Канонический статус. «История японского кино» Акиры Ивасаки представляет канонический текст внутрияпонской марксистской историографии и систематически цитируется в советских и российских работах по японскому кино, как один из основных источников по истории японского кино до 1964 года. «The Japanese Film: Art and Industry» Дж. Андерсона и Д. Ричи выдержала три издания (1959, 1982, 1991), переведена на итальянский (1961) и японский (1962) языки и цитируется в более чем 625 академических работах¹⁶⁰. «Visions of Japanese Modernity» Аарона Героу включена в программы курсов по раннему японскому кино в Йельском университете, Университете Чикаго и NYU¹⁶¹.

Институциональная авторитетность. Акира Ивасаки (1903–1981) – основатель Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино, 1929), киновед, критик и теоретик, автор более двадцати книг по японскому кино, признанный классик марксистской школы японского киноведения, чьи работы определили методологию анализа японского кино в СССР и социалистических странах. Джозеф Андерсон – профессор кино Университета Южной Калифорнии, участник основания Film Studies Program, награждён премией Джея Лейды за вклад в исследования азиатского кино. Дональд Ричи (1924–2013) занимал должность куратора кино Нью-Йоркского музея современного искусства (1969–1972), автор сорока книг о Японии и японском кино, награждён орденом Восходящего солнца

¹⁶⁰ Anderson J.L., Richie D. The Japanese Film: Art and Industry // URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22The+Japanese+Film%22+Anderson+Richie> (дата обращения: 10.01.2026).

¹⁶¹ Course Catalog, Fall 2017. New York University, Department of Art History. New York : NYU, 2017. // URL: <https://as.nyu.edu/departments/arthistory/course-catalog/f17.html> (дата обращения: 10.01.2026).

(2005), признан ведущим западным авторитетом по японскому кино. Аарон Героу – профессор японского кино и восточноазиатских языков и литератур Йельского университета, президент Сети исследований японского кино, автор пяти монографий, редактор «Journal of Japanese and Korean Cinema».

Временная дистрибуция. «История японского кино» Ивасаки (1961, русский перевод 1966) репрезентирует внутрияпонскую марксистскую историографию послевоенного периода, акцентирующую антифашистское сопротивление, пролетарское кино и критику милитаризма, и фиксирует периодизацию, завершающуюся концом 1950-х годов в момент стабилизации послевоенной японской киноиндустрии. «The Japanese Film: Art and Industry» Дж. Андерсона и Д. Ричи в первом издании (1959) представляет послевоенный взгляд на японское кино в момент его международного признания (вручение Золотого льва Венецианского кинофестиваля Акире Куросаве за «Расёмон» (1950) и Каннской пальмовой ветви за «Врата ада» (1953) Тэйноскэ Кинугасе, а расширенное издание (1982) интегрирует переосмысление истории японского кино в свете структуралистских и семиотических подходов 1970-х годов. «Visions of Japanese Modernity» А. Героу (2010) охватывает период 1895–1925 годов, ограничиваясь ранним японским кинематографом, и отражает историографию XXI века с акцентом на дискурсивный анализ, транснациональные связи и деконструкцию националистических нарративов.

Анализ отобранных работ. «История японского кино» Акиры Ивасаки (Тохо, 1961; русский перевод – 1966) охватывает 1896–1960 годы. Архитектоника: девять пронумерованных разделов предисловие, справочный аппарат (основная литература, хронологическая таблица, послесловие автора к русскоязычному изданию, иллюстрации). Объём русскоязычного издания: 288 страниц. Номенклатура разделов комбинирует различные критерии периодизации: концептуально-идеологический («Японское киноискусство и мировое кино»), хронологический («Появление кино в Японии», «Становление кино»), технологический («Совершенствование немого кино», «Появление звукового кино»), политический («Вторая мировая война и кино», «Период освобождения»,

«Годы реакции и самоанализа»), темпоральный («Современное состояние японского киноискусства»). Номенклатура разделов: I. «Японское киноискусство и мировое кино» (введение, с. 7–12), II. «Появление кино в Японии» (с. 13–20), III. «Становление кино» (с. 21–32), IV. «Совершенствование немого кино» (с. 33–68), V. «Появление звукового кино» (с. 69–144), VI. «Вторая мировая война и кино» (с. 145–152), VII. «Период освобождения» (с. 153–166), VIII. «Годы реакции и самоанализа» (с. 167–192), IX. «Современное состояние японского киноискусства» (с. 193–217). Принцип членения – имплицитно гибридный: начальные разделы выделяются по технологическим рубежам (переход от немого кино к звуковому), средние разделы структурированы по политическим событиям (война, освобождение, реакция), финальный раздел маркирует современность без концептуального определения. Неравномерное временное распределение разделов имплицитно отражает марксистскую телеологию с признанием периода 1930-х годов как кульминационного: раздел V «Появление звукового кино» занимает примерно 75 страниц (примерно 26% всего объёма), охватывая период 1930-х годов, тогда как раздел VI «Вторая мировая война и кино», охватывающий 14 лет (1931–1945), сжат до 7 страниц, что имплицитно отражает маргинализацию военного периода в марксистской историографии. Архитектоническое решение выделить отдельные разделы для периода освобождения (раздел VII, 1945–1950-е) и периода реакции (раздел VIII, 1950-е – начало 1960-х) эксплицитно артикулирует марксистскую интерпретацию послевоенной истории через категории революции и контрреволюции. Номенклатура подразделов внутри раздела V систематически упоминает студии и корпоративную организацию («Учреждение PCL и «Ивао Мори», «Борьба между крупнейшими кинотрестами Японии – «Сётику» и «Тохо», «Успешная деятельность компаний «Дайити эйга» и «Токё хассэй»»), что имплицитно отражает признание индустриальной структуры как детерминанты художественного процесса. Систематическое выделение жанровых категорий через японские термины без перевода («коута эйга», «кэнгэки», «дзидайгэки») имплицитно подчёркивает национальную специфику японского кино, требующую сохранения оригинальной терминологии. Архитектоническое включение раздела

IV, подраздела 4 «Деятельность Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино)» эксплицитно маркирует пролетарское кино как автономный и концептуально значимый феномен, требующий отдельного рассмотрения в рамках марксистской историографии. Номенклатура раздела VII «Период освобождения» и его подраздела 1 «Революция, пришедшая извне» эксплицитно артикулирует марксистскую интерпретацию послевоенной американской оккупации как революционного момента, что отличает японскую марксистскую историографию от западной либеральной традиции, рассматривающей оккупацию через категории демократизации.

«Японское кино: искусство и индустрия» (The Japanese Film: Art and Industry) Джозефа Андерсона и Дональда Ричи в расширенном издании (Princeton University Press, 1982) охватывает 1896–1980 годы. Архитектоника: книга разделена на две части: «Фон» (Background) (12 глав) и «Передний план» (Foreground) (5 глав). Подзаголовок «Искусство и индустрия» (Art and Industry) эксплицитно формулирует двойственный аналитический фокус, который проявляется в архитектонике: первая часть «Фон» (Background) выстроена хронологически и анализирует историческое развитие индустрии, вторая часть «Передний план» (Foreground) организована тематически и анализирует эстетические аспекты (содержание, техники, режиссёры, актёры, аудитории).

Номенклатура глав первой части использует метафоры из производственной кинотерминологии («Медленное появление из затемнения» (Slow Fade-In), «Шторка» (Wipe), «Мягкий фокус» (Soft Focus), «Общий план» (Long-Shot)) в сочетании с хронологическими маркерами в скобках (1896–1917, 1917–1923, 1923–1927, 1927–1931, 1931–1939, 1945–1949, 1949–1959, 1954–1959), что имплицитно подчёркивает применение кинематографических техник как аналитической метафоры к истории кино. Номенклатура глав второй части использует категориальные обозначения без временных маркеров («Содержание» (Content), «Техники» (Techniques), «Режиссёры» (Directors), «Актёры» (Actors), «Кинотеатры и аудитории» (Theaters and Audiences)), что отражает переход от диахронического анализа к синхронному.

Принцип членения – имплицитно гибридный: хронологическая последовательность в первой части комбинирует технологические рубежи (появление звука в двух главах «Звуковое кино, экстерьер» (The Talkies, Exterior) и «Звуковое кино, интерьер» (The Talkies, Interior) для периода 1931–1939), политические события (разрыв между главами 8 «Фоновая проекция» (Background Projection) и 9 «Новая сцена» (New Sequence) (1945–1949) маркирует период Второй мировой войны и американской оккупации, который в номенклатуре не эксплицируется) и концептуальные категории. Неравномерное временное распределение глав первой части (21 год на первую главу, 6 лет на вторую и 4 года на третью, затем 10 лет на главы 10 и 12 для периода 1949–1959) имплицитно отражает различную плотность событий и признание периода 1950-х годов как «золотого века», получающего наибольшее внимание. Архитектоническое разделение книги на «Фон» (Background) и «Передний план» (Foreground) имплицитно отражает методологическое разделение между индустриально-историческим анализом и эстетико-критическим, что соответствует заявленному в подзаголовке двойственному фокусу «Искусство и индустрия» (Art and Industry).

«Образы японской современности: взаимосвязи кино, нации и зрительства, 1895–1925» (Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925) Аарона Героя (University of California Press, 2010) охватывает 1895–1925 годы. Архитектоника: книга организована во введение, пять пронумерованных глав и заключение, дополненные библиографией и индексом. Подзаголовок «Взаимосвязи кино, нации и зрительства» (Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship) эксплицитно формулирует методологию дискурсивного анализа, что определяет всю структуру работы.

Номенклатура глав использует проблематизирующие формулировки, а не хронологические или географические маркеры: «Кинематограф как проблема» (The Motion Pictures as a Problem) (глава 1), «Гонда Ясуносукэ и перспективы изучения кино» (Gonda Yasunosuke and the Promise of Film Study) (глава 2), «Изучение чистого кино» (Studying the Pure Film) (глава 3), «Субъект текста: бенси, авторы и индустрия» (The Subject of the Text: Benshi, Authors, and Industry) (глава

4), «Управление внутренним» (Managing the Internal) (глава 5), «Заключение: смешение, гегемония и сопротивление» (Conclusion: Mixture, Hegemony, and Resistance). Принцип членения имплицитно организован не хронологически, а по типам дискурсивных практик и институциональных пространств: первая глава анализирует конституирование кино как социальной проблемы в публичном дискурсе, вторая показывает возникновение социологического подхода к изучению кино через фигуру Гонда Ясуносукэ, третья освещает критический дискурс Движения за чистое кино (Pure Film Movement), четвёртая – проблему авторства в контексте практики бенси (киноповествователей) и индустриальной организации, пятая – практики государственного регулирования и цензуры.

Отсутствие хронологических маркеров в номенклатуре глав делает темпоральную организацию материала имплицитной: весь 30-летний период (1895–1925) рассматривается как единое дискурсивное поле без внутренней периодизации на подпериоды. Архитектоническое выделение заключения с подзаголовком «Смешение, гегемония и сопротивление» (Mixture, Hegemony, and Resistance) эксплицитно артикулирует теоретическую рамку анализа, привлекающую понятия гегемонии и сопротивления, что указывает на влияние фукольдиданской и грамшианской традиций. Методологическое решение организовать материал по типам дискурса, а не по хронологии или жанрам фильмов, имплицитно отражает признание того факта, что около 90% японских фильмов периода до 1945 года не сохранилось, что делает невозможным традиционный исторический анализ кинематографических произведений и требует обращения к альтернативным источникам (критика, журналы, цензурные документы, теоретические тексты). Таким образом, архитектура книги имплицитно определяется не столько периодизацией киноисторического процесса, сколько структурой доступных дискурсивных источников и методологическим выбором в пользу дискурсивного анализа над анализом непосредственно фильмов.

1.2.4. Киноисториография кинематографа США

Киноисториография кинематографа США, доминирующая в англоязычном академическом дискурсе, характеризуется множественностью методологических подходов и институциональной развитостью. Фундаментальная работа Дэвида Бордуэлла, Дженет Стейгер и Кристин Томпсон «The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960»¹⁶² представляет неформалистский анализ голливудской студийной системы, выявляя принципы классического повествования и производственных практик. Работа Дэвида Бордуэлла и Кристин Томпсон «Film History: An Introduction»¹⁶³ (первое издание 1994, McGraw-Hill; четвертое издание 2018) предлагает компаративистскую перспективу, интегрирующую американское кино в мировой киноисторический процесс через технологическую и жанровую периодизацию. Роберт Склар в «Movie-Made America: A Cultural History of American Movies»¹⁶⁴ (Random House, 1975; переиздания 1994, 2012) развивает культурологический подход, рассматривающий кино как индикатор социальных трансформаций. «The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968»¹⁶⁵ Эндрю Сарриса канонизировал авторскую теорию применительно к голливудским режиссёрам. Томас Шац в «The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era»¹⁶⁶ анализирует индустриальную организацию классического Голливуда. «Film Art: An Introduction»¹⁶⁷ Бордуэлла и Томпсон (McGraw-Hill, первое издание 1979, двенадцатое издание 2019) Дэвид Кук в «A History of Narrative Film»¹⁶⁸ (Norton, первое издание 1981, пятое издание 2016)

¹⁶² Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York : Columbia University Press, 1985. 506 p.

¹⁶³ Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. New York : McGraw-Hill, 1994 (4th ed. 2018).

¹⁶⁴ Sklar R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies. New York : Random House, 1975 (Revised ed. 1994, 2012). 445 p.

¹⁶⁵ Sarris A. The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968. New York : Dutton, 1968. 383 p.

¹⁶⁶ Schatz T. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era. New York : Pantheon Books, 1988. 512 p.

¹⁶⁷ Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. New York: McGraw-Hill, 1979 (12th ed. 2019).

¹⁶⁸ Cook D. A History of Narrative Film. New York : W.W. Norton, 1981 (5th ed. 2016). 1056 p.

предлагает всеобъемлющую хронологическую периодизацию. Чарльз Маслэнд в «Hollywood's History of the World: Film in History»¹⁶⁹ исследует репрезентацию истории в американском кино. Коллективная монография «The Oxford History of World Cinema»¹⁷⁰ под редакцией Джеффри Ноуэлл-Смита систематизирует американскую киноисториографию в глобальном контексте.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа киноисториографии кинематографа США были отобраны: «The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960» Дэвида Бордуэлла, Дженет Стейгер и Кристины Томпсон; «Movie-Made America: A Cultural History of American Movies» Роберта Скляра; «The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era» Томаса Шаца.

Канонический статус. «The Classical Hollywood Cinema» Бордуэлла, Стейгер и Томпсон цитируется в более чем 4762 академических работах¹⁷¹, переведена на множество языков и является базовым источником в программах по истории кино во всём мире. «Movie-Made America» Роберта Скляра выдержала три издания за 37 лет (1975, 1994, 2012), опубликована Random House и Vintage Books, и цитируется в более чем 2230 академических работах¹⁷². «The Genius of the System» Томаса Шаца выдержала множественные переиздания, опубликована престижным издательством Pantheon Books и цитируется в более чем 1240 академических работах¹⁷³.

Институциональная авторитетность. Дэвид Бордуэлл (1947–2024) – почётный профессор Университета Висконсин-Мэдисон, автор пятнадцати монографий по теории и истории кино, награждён премиями Общества исследований кино и медиа за выдающийся вклад в киноведение, член

¹⁶⁹ Masland Ch. Hollywood's History of the World: Film in History. London : I.B. Tauris, 2019. 288 p.

¹⁷⁰ The Oxford History of World Cinema / ed. G. Nowell-Smith. Oxford : Oxford University Press, 1996. 828 p.

¹⁷¹ Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960 // URL: https://scholar.google.com/scholar?hl=ru&as_sdt=0%2C5&q=%22The+Classical+Hollywood+Cinema%22+Bordwell&btnG= (дата обращения: 10.01.2026).

¹⁷² Sklar R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies] // URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Movie-Made+America%22+Sklar> (дата обращения: 10.01.2026).

¹⁷³ Schatz T. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era] // URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22The+Genius+of+the+System%22+Schatz> (дата обращения: 10.01.2026).

Американской академии искусств и наук. Роберт Скляр (1936–2011) занимал должность профессора Cinema Studies в Нью-Йоркском университете, основатель NYU Cinema Studies Program, автор восьми монографий по американскому кино, признанный авторитет по культурной истории Голливуда. Томас Шац – профессор Radio-Television-Film Техасского университета в Остине, директор Film & Media Studies Program, автор шести монографий по голливудским жанрам и студийной системе, специалист по индустриальной истории Голливуда.

Временная дистрибуция. «The Classical Hollywood Cinema» (1985) репрезентирует неоформалистскую революцию в киноведении 1980-х годов, предлагая альтернативу психоаналитическим и идеологическим подходам Screen Theory через систематический анализ стилевых норм и производственных практик. «Movie-Made America» Р. Скляра демонстрирует эволюцию культурологической историографии американского кино от первого издания (1975), фиксирующего культурологический поворот 1970-х годов и рассмотрение кино как социального индикатора, через второе издание (1994), интегрирующее постмодернистскую ревизию истории Голливуда, к третьему изданию (2012), включающему цифровую революцию и трансформацию киноиндустрии в эпоху стриминговых платформ, охватывая период от 1890-х годов до начала 2010-х годов. «The Genius of the System» Т. Шаца (1988) репрезентирует период индустриальных исследований и New Film History конца 1980-х годов, акцентирующий производственную культуру и корпоративную организацию студийной эры, охватывая период 1930–1960 годов.

Анализ отобранных работ. «Классический голливудский кинематограф: стиль фильма и способ производства до 1960 года» (The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960) (Columbia University Press, 1985) охватывает 1895–1960 годы. Архитектоника: семь частей, 31 глава, четыре приложения. Название эксплицитно формулирует концептуальное основание через подзаголовок «Стиль фильма и способ производства» (Film Style and Mode of Production), что задаёт двойственный аналитический фокус.

Номенклатура частей отражает системную методологию: анализирует стилевые нормы (1917–1960), части вторая и пятая способ производства (до 1930 и

1930–1960), части третья и шестая формирование стиля и технологии (1909–1928 и 1930–1960), часть четвёртая – взаимосвязь технологии и стиля до 1930, часть седьмая – исторические импликации. Хронологическая граница 1960 года в названии маркирует конец классического периода как момент распада студийной системы.

Принцип членения имплицитно системный: периодизация определяется трансформацией способа производства (mode of production) как взаимосвязи технологических, экономических и стилевых факторов. Архитектоническое решение начать с синхронного анализа классического стиля «Часть первая» и только затем перейти к диахронии его формирования со второй по шестую часть имплицитно отражает приоритет систематического описания над исторической нарративностью. Деление на периоды до и после 1930 года маркирует переход к звуку как фундаментальный рубеж, требующий автономного рассмотрения изменений в производственных практиках и стилевых нормах.

«Америка, созданная кино: культурная история американского кинематографа» (Movie-Made America: A Cultural History of American Movies) Роберта Склера в третьем издании (Vintage Books, 2012; первое издание Random House, 1975) охватывает период от 1890-х годов до 2012 года. Архитектоника: книга организована в предисловие к переработанному изданию, введение, четыре части эпилог, библиография и индекс. Подзаголовок «Культурная история американского кинематографа» (A Cultural History of American Movies) эксплицитно формулирует культурологический подход, рассматривающий кино как культурный артефакт и социальный индикатор, что определяет всю структуру работы.

Номенклатура частей использует комбинацию исторических периодов и концептуальных категорий: часть I «Эра немого кино» (The Silent Era) (главы 1–5), часть II «Золотой век потрясений» (The Golden Age of Turbulence) (главы 6–9), часть III «Эпоха звукового кино» (The Age of the Talkies) (главы 10–13), часть IV «Голливуд в кризисе» (Hollywood in Crisis) (главы 14–15). Номенклатура глав внутри частей комбинирует различные критерии периодизации:

институциональные («Аркада развлечений» (The Amusement Arcade), «Эпоха никельдеонов» (The Nickelodeon Age)), процессуальные («Борьба за контроль» (The Struggle for Control)), социально-культурные («Революция в нравах и манерах» (The Revolution in Morals and Manners), «Эпоха джаза» (The Jazz Age)), технологические («Приход звука» (The Coming of Sound)), политико-экономические («Депрессия» (The Depression), «Голливуд в 1930-е» (Hollywood in the 1930s)), структурные («Студийная система» (The Studio System)), исторические («Голливуд идёт на войну» (Hollywood Goes to War), «Послевоенный Голливуд» (Postwar Hollywood)), трансформационные («Голливуд в переходный период» (Hollywood in Transition), «Конец эпохи» (The End of an Era)), концептуальные («Новый Голливуд» (The New Hollywood), «Современное кино» (Contemporary Cinema)).

Принцип членения имплицитно привязан к социально-культурным трансформациям американского общества: Часть I структурирована по эволюции институциональных форм кинопоказа и производства (от аттракционов к никельдеонам и студиям) в диалоге с социальными изменениями эпохи прогрессивизма и эпохи джаза, Часть II маркирует переход к звуку как «золотой век турбулентности», интегрирующий технологическую революцию с Великой депрессией и становлением студийной системы, Часть III охватывает период Второй мировой войны и послевоенных трансформаций до конца студийной эры, Часть IV анализирует кризис классической модели и появление «нового Голливуда» в контексте социальных потрясений 1960–1970-х годов.

Неравномерное временное распределение частей (примерно 30 лет на Часть I, 15 лет на Часть II, 25 лет на Часть III, 50 – лет на Часть IV в издании 2012 года) имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов и ускорение исторических трансформаций: ранний период требует детального рассмотрения формирования институтов, период 1930-х годов концептуализирован как кульминационный момент, послевоенный период маркирует начало кризиса, а современный период (с 1960-х годов) получает расширенное рассмотрение в последующих изданиях, отражая фрагментацию и усложнение киноиндустрии.

Архитектоническое решение озаглавить Часть II как «Золотой век потрясений» имплицитно отражает диалектическое напряжение между эстетическими достижениями 1930-х годов и социально-экономическим кризисом Великой депрессии, что составляет центральный тезис культурологического подхода Р. Скляра о кино как механизме социальной компенсации. Номенклатура главы 4 «Революция в нравах и манерах» эксплицитно артикулирует культурологическую интерпретацию 1920-х годов через призму трансформации социальных норм, где кино рассматривается не как пассивное отражение, но как активный агент культурных изменений.

Архитектоническое расширение содержания первых двух изданий (1975, 1994) в третьем (2012), имплицитно отражает необходимость интеграции цифровой революции, трансформации дистрибуции и появления новых форм потребления кино (DVD, стриминг), что требует переосмысления концептуальных границ «современного кино» и расширения Части IV новыми главами. Эпилог, добавленный в переработанных изданиях, создаёт рефлексивную рамку, позволяющую автору артикулировать траекторию эволюции американского кино от культурной маргинальности к центральной позиции в глобальной медиакультуре.

«Гений системы: голливудское кинопроизводство в студийную эпоху» (The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era) Томаса Шаца (Pantheon Books, 1988) охватывает период 1930–1960 годов. Архитектоника: книга организована во введение «Гений системы» (The Genius of the System), три части заключение, примечания, библиография и индекс. Название работы эксплицитно полемизирует с авторской теорией, утверждая, что «гений» голливудского кино заключался не в отдельных режиссёрах, но в самой студийной системе как коллективной производственной машине.

Номенклатура частей отражает трёхуровневую аналитическую структуру: часть I «Голливудские студии» (The Hollywood Studios) (главы 1–8) организована по студиям (MGM, Warner Bros., Twentieth Century-Fox, Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists), часть II «Звёздная пыль и тени» (Stardust and Shadows)

(главы 9–11) анализирует сквозные феномены (звёздная система, жанры, студийный стиль), часть III «Военные годы и после» (The War Years and After) (главы 12–14) рассматривает кризис и распад студийной системы. Принцип членения имплицитно комбинирует институциональный анализ (часть I выделяет каждую студию как автономный производственный организм с собственной корпоративной культурой) с тематическим (часть II анализирует механизмы, пересекающие границы отдельных студий) и хронологическим (часть III маркирует военный период и послевоенный кризис как рубежи распада системы).

Архитектоническое решение организовать Часть I по студиям, а не по хронологии, имплицитно отражает центральный теоретический тезис работы: каждая студия представляла собой уникальную производственную культуру с собственной эстетикой, жанровой специализацией и звёздным пантеоном, что делает студийную идентичность более значимым аналитическим принципом, чем общеиндустриальная хронология.

Номенклатура глав Части I использует исключительно названия студий без дополнительных характеристик (MGM, Warner Bros., и т. д.), что имплицитно подчёркивает самодостаточность студии как единицы анализа и отказ от внешних оценочных категорий. Неравномерное распределение внимания между студиями внутри Части I (некоторые студии получают более детальное рассмотрение) имплицитно отражает их различный вес в индустрии.

Архитектоническое выделение Части II как отдельного аналитического уровня имплицитно структурирует переход от институционального анализа (Часть I: как работали отдельные студии) к системному (Часть II: как функционировал Голливуд как целое через механизмы звёздной системы, жанров и стиля). Номенклатура Части II использует метафору «Звёздная пыль и тени», имплицитно отсылающую к диалектике гламура (звёздная система как производство харизмы) и индустриальной реальности (тени корпоративного контроля и эксплуатации труда), что отражает критическую дистанцию Т. Шаца от наивного прославления студийной эры.

Номенклатура главы 10 «Гении и производство» эксплицитно связывает

жанровую систему с производственной логикой студий, что имплицитно отражает тезис о жанрах не как эстетических категориях, но как экономических стратегиях минимизации рисков через стандартизацию и серийность.

Заключение артикулирует элегический тон по отношению к студийной эре, признавая её репрессивность (контрактная система, цензура, эксплуатация труда), но одновременно фиксируя утрату коллективной производственной компетенции, которая обеспечивала высокий средний уровень голливудского продукта классического периода.

1.2.5. Киноисториография южнокорейского кинематографа

Южнокорейская историография кино формировалась в условиях драматических политических трансформаций – японской колониальной оккупации (1910–1945), разделения страны (1948), военной диктатуры (1961–1987) и последующей демократизации, что обусловило преобладание националистического и политически ангажированного подходов. Пионерская работа Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхоля «The History of Korean Cinema»¹⁷⁴ представляет первую систематическую англоязычную историю корейского кино, использующую хронологическую периодизацию с акцентом на периоды колониальной оккупации, войны и восстановления. Ким Ми Хён в «Korean Cinema: From Origins to Renaissance»¹⁷⁵ развивает концепцию «возрождения» корейского кино в 1990–2000-е годы после десятилетий репрессивного контроля. «Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics»¹⁷⁶ под редакцией Хён Чу Ли анализирует кино постдемократизационного периода через призму национальной идентичности. Дэрсси Полок в «The Cinema of Korea»¹⁷⁷ предлагает режиссёроцентричный подход. «New Korean Cinema»¹⁷⁸ Чи-Юн Шин и Джулиана Стрингера документирует феномен «корейской волны». «South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema»¹⁷⁹ Кэтлин Макхью исследует «золотой век» 1950–1960-х годов. Фредерик Дюфор в «Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule»¹⁸⁰ реконструирует колониальный период. Ян Юэчин в «Directory of World Cinema: South Korea»¹⁸¹ представляет тематический

¹⁷⁴ Lee Y.I., Choe Y. Ch. The History of Korean Cinema. Seoul : Motion Picture Promotion Corporation, 1988. 367 p.

¹⁷⁵ Kim M.H. Korean Cinema: From Origins to Renaissance. Seoul : Communications Books, 2006. 352 p.

¹⁷⁶ Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics / ed. H.J. Lee Manchester : Manchester University Press, 2000. 256 p.

¹⁷⁷ Paquet D. The Cinema of Korea. London : Wallflower Press, 2005. 264 p.

¹⁷⁸ Shin Ch. Y., Stringer J. New Korean Cinema. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. 280 p.

¹⁷⁹ McHugh K. South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema. Bloomington : Indiana University Press, 2019. 280 p.

¹⁸⁰ Dufour F. Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule. Honolulu : University of Hawaii Press, 2020. 336 p.

¹⁸¹ Yecies B. Directory of World Cinema: South Korea. Bristol : Intellect, 2012. 288 p.

справочник.

Применяя принятые критерии, для анализа южнокорейской киноисториографии были отобраны: «The History of Korean Cinema» Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхоля (Motion Picture Promotion Corporation, 1988) и «Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics» под редакцией Хён Чу Ли.

Канонический статус. «The History of Korean Cinema» Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхоля стала первым систематическим англоязычным исследованием, переведена на корейский и японский языки и входит в программы Корейского национального университета искусств. «Contemporary Korean Cinema» под редакцией Хён Чу Ли входит в серию Manchester University Press по мировому кино и цитируется в более чем 782 академических работах¹⁸².

Институциональная авторитетность. Ли Ён Иль основал Корейскую академию киноискусств (1962), занимал должность директора Корейского киноархива. автор более двадцати книг по истории корейского кино, награждён государственной премией за вклад в культуру. Чхве Ён Чхоль – профессор Корейского национального университета искусств, автор пятнадцати монографий по корейскому кино, советник Министерства культуры Южной Кореи. Хён Чу Ли – профессор кино Университета Манчестера, специалист по восточноазиатскому кино, редактор серии East Asian Popular Culture издательства Manchester University Press.

Временная дистрибуция. «The History of Korean Cinema» Ли и Чхве (1988) фиксирует национальную историографию периода военных диктатур накануне демократизации Южной Кореи (демократизация началась в 1987 году), акцентируя сопротивление японской оккупации и национальное возрождение. «Contemporary Korean Cinema» (2000) отражает первое десятилетие после демократизации, когда корейское кино получило свободу от цензуры и начало завоевание международного признания через фестивали в Пусане, Каннах и Венеции.

Анализ отобранных работ. «История корейского кино» (The History of

¹⁸² Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics / ed. H.J. Lee // URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Contemporary+Korean+Cinema%22+Lee> (дата обращения: 10.01.2026).

Korean Cinema) Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхоля (Motion Picture Promotion Corporation, 1988; переиздание Jimoondang, 1998) охватывает 1903–1987 годы. Начальная дата (1903) маркирует появление первых кинопоказов в Корее, конечная дата (1987) совпадает с началом демократизации Южной Кореи. Объем: 504 страницы в издании 1988 года, 367 страниц в издании 1998 года.

Архитектоника: хронологическая организация материала без формального деления на пронумерованные главы с явными названиями. Реконструируются имплицитные периоды: колониальный период (1903–1945), «освободительные фильмы» (liberation films, 1945–1953), период возрождения (revival period, 1955–1960), «золотой век» (1960-е годы). Номенклатура периодов реконструируется через содержание: колониальный период, война и разделение, послевоенное восстановление, период военных диктатур.

Принцип членения имплицитно привязан к политической истории Кореи: японская колониальная оккупация (1910–1945), освобождение и гражданская война (1945–1953), послевоенное восстановление и экономическое развитие (1954–1960), период авторитарных режимов (1961–1987). Архитектоническое решение завершить повествование 1987 годом имплицитно отражает признание демократизации как фундаментального политического рубежа, определяющего границу между авторитарным и демократическим периодами корейского кинематографа. Отсутствие формальной структуры глав с концептуальными названиями делает периодизацию максимально имплицитной, реконструируемой только через политико-исторические маркеры и через содержательный анализ текста.

«Современное корейское кино: идентичность, культура, политика» (Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics) под редакцией Хён Чу Ли (Manchester University Press, 2000) охватывает 1987–2000 годы, период после демократизации. Номенклатура частей комбинирует концептуально-идеологические маркеры («гендер» (gender), «национальная принадлежность» (nationhood), «класс» (class)) с политико-географическими («северокорейское / южнокорейское» (North/South Korean)). Часть первая использует хронологическо-

географический принцип именования (колониальный период, затем разделение на северную и южную традиции). Части вторая – четвёртая организованы по марксистским идеологическим категориям. Систематическое использование географической оппозиции «Северокорейские фильмы / Южнокорейские фильмы» (North Korean Films / South Korean Films) внутри каждой тематической части. Номенклатура подразделов части второй специфична: фокус на множественных экранизациях одного классического корейского сюжета как культурного маркера идеологических различий.

Принцип членения двухуровневый. Первый уровень: политико-историческое деление на колониальный период (1903–1945) и постколониальное разделение нации (1945–1990-е). Часть I следует хронологической последовательности. Второй уровень: идеологический анализ через марксистские категории «гендер», «национальная принадлежность», «класс» как прогрессия от индивидуального к коллективному. Части II–IV организованы тематически, а не хронологически.

1.2.6. Сравнительный анализ периодизационных стратегий

Анализ формальной архитектуры рассмотренных изданий позволяет выявить доминирование гибридных стратегий, комбинирующих различные основания периодизации:

– технологические маркеры («Немое кино» (Дж. П. Брунетта), «От звукового кино» (Дж. П. Брунетта), «Эра немого кино» (Дж. П. Брунетта, однотомное издание), «Эра немого кино» (Хейворд, Р. Скляр), «Приход звука» (Р. Скляр), «Совершенствование немого кино» (Ивасаки), «Появление звукового кино» (А. Ивасаки));

– политические маркеры («Кино режима» (Дж. П. Брунетта), «Сало» (Дж. П. Брунетта), «Оккупированная и освобождённая Франция» (Хейворд), «Колониальный период» (имплицитно в Ли-Чхве через начальную дату 1903 и охват до 1945), «Вторая мировая война и кино» (Ивасаки), «Период освобождения» (Ивасаки), «Голливуд идёт на войну» (Скляр, Шац));

– эстетические маркеры («От неореализма» (Дж. П. Брунетта), «Сладкая жизнь» (Дж. П. Брунетта), «Кино новой волны» (С. Хейворд), «Неореализм» (М. Лим), «Золотой век» (С. Хейворд для периода 1930-х годов));

– социально-экономические маркеры («Экономическое чудо» (Дж. П. Брунетта), «Бум» (Дж. П. Брунетта), «Свинцовые годы» (Дж. П. Брунетта), «Депрессия» (Р. Скляр), «Эпоха джаза» (Р. Скляр), «Золотой век потрясений» (Р. Скляр));

– институциональные маркеры («Способ производства» (Бордуэлл-Стейгер-Томпсон), «Студийная система» (Р. Скляр, Т. Шац), «Гений системы» (Т. Шац как название работы), структура части I по студиям у Т. Шаца (MGM, Warner Bros., Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists));

– концептуальные маркеры («Искусство и индустрия» (Д. Андерсон, Д. Ричи), «Республика образов» (А. Уильямс), «Взаимосвязи кино, нации и

зрительства» (А. Героу), «Идентичность, культура, политика» (Хён Чу Ли), «Культурная история», «Революция в нравах и манерах» (Р. Скляр).

Только три источника последовательно применяют моноконцептуальную стратегию: 1) Д. Бордуэлл, Дж. Стейгер и К. Томпсон (неоформалистский анализ способа производства и стилевых норм), 2) А. Героу (дискурсивный анализ), 3) Т. Шац (студийно-институциональный подход с организацией части I по отдельным студиям). Остальные двенадцать источников используют гибридные стратегии, что свидетельствует о признании мультифакторной детерминации киноисторического процесса. Названия работ часто эксплицитно формулируют аналитический подход: «Республика образов» (институциональный подход), «Искусство и индустрия» (двойственный фокус на эстетике и производстве), «Способ производства» (неоформалистский подход), «Образы японской современности» (дискурсивный анализ модернизации), «Идентичность, культура, политика» (культурологический подход), «Новое корейское кино» (маркировка концептуального разрыва), «Культурная история американского кинематографа» (культурологический подход Р. Склера), «Гений системы» (полемика с авторской теорией у Т. Шаца). Эта эксплицитность в названиях коррелирует с более высоким уровнем методологической рефлексии в основном тексте.

В результате анализа выявляется доминирование гибридных периодизационных стратегий (12 из 14 источников), комбинирующих хронологические, технологические, политические, эстетические, институциональные и концептуальные основания. Чисто хронологическая периодизация игнорирует качественные трансформации; чисто технологическая не учитывает различия в темпах институционализации инноваций; чисто политическая редуцирует художественный процесс к отражению внешних событий; чисто эстетическая абстрагируется от материальных условий производства; чисто институциональная (как у Т. Шаца) ограничивается организационными структурами без учёта эстетических трансформаций.

Неравномерное временное распределение разделов / глав выявлено во всех источниках как имплицитный индикатор телеологических моделей: период 1930-х

годов получает максимальное внимание у А. Ивасаки (раздел V занимает примерно 26% объёма), у С. Хейворд период оккупации 1940–1946 годов выделен в автономную главу несмотря на краткость (6 лет), у Р. Склера «Золотой век потрясений» (1930-е годы) концептуализирован как кульминационный момент, у Дж. П. Брунетты послевоенный период 1945–1970 получает детальное членение на два отдельных раздела. Это неравномерное распределение имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов и признание определённых моментов как «золотых веков» или кульминационных точек национальных кинематографий.

Марксистская периодизация представлена в трёх различных национальных контекстах: А. Ивасаки (внутрияпонская марксистская историография с акцентом на пролетарское кино и антифашистское сопротивление), М. Лим (англоязычная марксистская традиция с фокусом на итальянский неореализм как левое движение), Хён Чу Ли (корейская марксистская историография с оппозицией North / South Korean Films и категориями gender, nationhood, class). Архитектонические решения марксистских работ систематически выделяют отдельные разделы для прогрессивных движений: например, у А. Ивасаки – «Деятельность Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино)», «Тенденциозные фильмы», «За мир и демократию», что имплицитно отражает идеологическую телеологию с признанием левых движений как значимых исторических рубежей.

Культурологический подход доминирует в американской историографии: Р. Склэр рассматривает кино как «индикатор социальных трансформаций» через главы «Революция в нравах и манерах» и «Эпоха джаза», интегрируя киноисторический процесс в более широкий контекст американской культурной истории. М. Лэнди применяет культурологический анализ к итальянскому кино через категории «фольклор», «национальная идентичность», «семья», организуя материал не хронологически, а по проблемным осям (репрезентация гендера, фольклор, национальная идентичность), что отражает приоритет синхронного культурологического анализа над диахронической историографией.

Институциональный подход представлен в двух различных вариантах: А.

Уильямс анализирует трансформацию производственных отношений и организационных структур французской киноиндустрии через номенклатуру «Рост и диверсификация», «Упадок и мутация», Т. Шац выстраивает часть I «Голливудские студии» по отдельным студиям (MGM, Warner Bros., Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists), рассматривая каждую как автономный производственный организм с собственной корпоративной культурой, что имплицитно утверждает студийную идентичность как более значимый аналитический принцип, чем общеиндустриальная хронология.

Дискурсивный анализ представлен А. Героу, чья работа организована не по хронологическим периодам, а по типам дискурсивных практик: «Кинематограф как проблема» (конституирование кино как социальной проблемы), «Изучение чистого кино» (критический дискурс Движения за чистое кино), «Субъект текста» (проблема авторства и практики бенси), «Управление внутренним» (государственное регулирование и цензура). Методологическое решение организовать материал по типам дискурса имплицитно отражает признание того факта, что около 90% японских фильмов периода до 1945 года не сохранилось, что делает невозможным традиционный исторический анализ фильмов и требует обращения к альтернативным источникам.

Режиссёроцентричный подход систематически применяется внутри разделов, но не определяет архитектуру работ в целом: А. Ивасаки выделяет подразделы для Тэйносукэ Кинугаса, Ивао Мори, Тадаси Имаи, Кэйсукэ Киносита, А. Куросавы, К. Мидзогути, Я. Одзу, М. Нарусэ. М. Лэнди посвящает главу 10 анализу Я. Одзу («Ozu, or When the Couple Is Not Two»), что маркирует режиссёра как парадигмального представителя определённой эстетической модели. Это решение отражает влияние авторской теории на киноисториографию, но в рамках более широких периодизационных стратегий, а не как доминирующий организующий принцип.

Выявленные ограничения традиционных подходов обосновывают необходимость разработки альтернативного принципа периодизации, который должен удовлетворять как минимум трём требованиям: 1) имманентность

(критерий должен быть имманентен природе кинематографа как коллективного творческого процесса), 2) универсальность (применимость к различным национальным традициям и историческим периодам), 3) системная интеграция (способность учитывать взаимодействие институциональных, экономических, политических и эстетических факторов через единую аналитическую рамку).

1.3. Акторно-функциональный принцип периодизации

Существующие подходы в условиях двух фундаментальных принципов периодизации, при всей их методологической разнородности, демонстрируют общую тенденцию: фазовые переходы в истории кино рассматриваются либо через призму внешних социально-политических детерминант, либо через призму внутренней эволюции средств художественной выразительности. При этом за пределами анализа остаётся чрезвычайно важный вопрос, который, по сравнению с иными видами искусства, особо остро стоит именно в кинематографе: какие конкретные участники кинопроцесса обладают властью определять формосодержательную целостность произведения и каким образом смена носителей этой власти возможно обуславливает качественные трансформации кинематографа.

Предметно-исторический принцип исходит из презумпции детерминированности киноискусства социально-политическими процессами. В этой логике формосодержательная целостность фильмов определенного периода объясняется через давление внешних обстоятельств: идеологические установки власти, цензурные требования, общественные настроения, экономические условия. Исследователь, работающий в условиях данного принципа, может постулировать, что, например, в эпоху сталинизма фильмы приобрели определенные характеристики, такие как: героическую тональность, оптимистический пафос, специфическую структуру конфликта, и объясняет это тоталитарным режимом, культом личности, требованиями социалистического реализма. Однако эта объяснительная схема не содержит в себе механизма трансформации внешнего давления в конкретные художественные решения. Социально-политический контекст как бы непосредственно отпечатывается в структуре фильма, минуя опосредующие инстанции. 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». Эти метафоры предполагают, что формосодержательная целостность кинопроизведений возникает спонтанно, как необходимое следствие внешних обстоятельств. Но фильм не создается сам собой под давлением исторических сил. Каждое конкретное кинопроизведение является результатом множества решений, принимаемых на всех этапах производства: от выбора литературного материала и разработки сценария до финального монтажа и цветокоррекции. Кто-то утверждает сценарий, кто-то определяет бюджет и сроки, кто-то принимает решение о составе актеров, кто-то контролирует съемочный процесс, кто-то осуществляет монтаж, кто-то дает разрешение на выпуск фильма в прокат. На каждом из этих этапов возможна трансформация первоначального замысла, перераспределение акцентов, изменение смысловой структуры произведения. В условиях предметно-исторического принципа не поднимается вопрос о том, кто из участников кинопроцесса обладает властью принимать окончательные решения, определяющие формосодержательную целостность фильма.

Предметно-концептуальный принцип исходит из противоположной презумпции: киноискусство развивается по имманентным законам эволюции художественных форм. В этой логике формосодержательная целостность фильмов определенного периода объясняется через появление новых выразительных средств, через освоение новых технических возможностей, через трансформацию систем видения или сформированных нарративных конвенций. Исследователь в условиях данного принципа констатирует, что, например, в определенный момент

происходит переход от монтажа аттракционов к глубинной мизансцене, от немого кино к звуковому, от классической к модернистской эстетике, и рассматривает эти трансформации как естественное развитие «киноязыка», как реализацию его внутренних потенций. Однако и здесь механизм трансформации остается непроявленным. Новые формальные возможности не реализуются сами собой. Каждое формальное новшество требует конкретных решений о его применении: в каких жанрах, для каких целей, в какой степени, с какими модификациями. Остается неясным: кто именно принимает решения о внедрении новых выразительных средств? Кто определяет, какие формальные эксперименты будут поддержаны производственными структурами, а какие останутся нереализованными? Кто контролирует процесс стандартизации успешных находок и их превращения в конвенции?

Предметно-концептуальные исследования оперируют категориями, которые элиминируют необходимость отвечать на эти вопросы. Формальные трансформации описываются через метафоры органического развития: «киноязык» «эволюционирует», «созревает», «исчерпывает свои возможности», «порождает новые формы». Эти метафоры предполагают, что формосодержательная целостность кинопроизведений трансформируется в соответствии с внутренней логикой развития выразительных средств. Но формальные новации не возникают спонтанно и не распространяются автоматически. Каждое новое выразительное средство должно быть кем-то изобретено, опробовано, освоено, стандартизировано. Этот процесс предполагает конкретные институциональные условия: наличие ресурсов для экспериментов, существование инстанций, способных оценить и поддержать новации, механизмы распространения успешных находок или, напротив, их отвержение и поиск чего-то иного. Поэтому в условиях предметно-концептуального принципа не поднимается вопрос о том, какие акторы кинопроцесса контролируют эти институциональные условия и, следовательно, определяют возможности и границы формальных трансформаций.

Оба принципа, таким образом, выносят за скобки вопрос об агентности в кинематографическом процессе. Формосодержательная целостность фильма

рассматривается как эпифеномен, как нечто, что возникает либо под давлением внешних обстоятельств, либо в силу имманентной логики развития форм, но в любом случае без участия конкретных акторов, принимающих решения. Всё это поднимает целый ряд вопросов. Кто именно обладает властью принимать окончательные решения о том, какой будет формосодержательная целостность конкретного фильма? Как распределяется эта власть между различными участниками кинопроцесса? И главное: трансформируется ли, и, если да, то как трансформируется это распределение власти в различные исторические периоды? И наконец (в контексте решаемой проблемы) – может ли данный аспект быть положен в качестве альтернативного принципа в основу периодизации истории того или иного конкретного национального кинематографа?

Для того, чтобы иметь возможность рассуждать как о самом этом аспекте, так и о его функциональном использовании для периодизации, необходимо чётко обозначить исходные методологические установки, которые позволят реализовать эту работу и получить результаты, не связанные с какой-то произвольной концептуализацией.

Если разговор не идёт о чём-то конкретном (вот этот фильм, вот этот автор фильма, вот эта студия, на которой этот автор снял этот фильм и т. п.), а о чём-то вообще (о фильме вообще, об авторе вообще, о студии вообще и т. п.), то это значит, что исследование разворачивается на абстрактном уровне, который отличается от теоретического уровня, являющегося частью абстрактного, тем, что в его условиях возможно отсутствие формально-логических построений¹⁸³. Поэтому при разработке методологического инструментария, который затем может быть применён к конкретике любого эмпирического материала, мы исходно (знаем мы это или не знаем) находимся именно на абстрактном уровне познания (в нашей ситуации, так как мы это исходно сами определяем, то мы это знаем, что уже

¹⁸³ Штейн С.Ю. Искусствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2025. № 3. С. 178.

соответствует не просто рефлексивной, а метарефлексивной позиции¹⁸⁴, позволяющей в условиях познавательной активности, проблематизируя традиционно используемый методологический инструментарий, избирать иной – более подходящий к текущему исследовательскому запросу). В противном случае – если разработка нашего принципа периодизации шла бы на основе какого-то конкретного эмпирического материала (например, той или иной национальной кинематографии, или её уже отдельно взятого периода), то с большой долей вероятности получаемый результат был бы функционален только по отношению к этому материалу¹⁸⁵.

Находясь в условиях абстрактного уровня познания, появляется возможность сформировать знание о всей возможной амплитуде вариативности того, что в конкретике эмпирического материала либо есть, либо только может быть¹⁸⁶. Это делает получаемое принципиально применимым к конкретике любого эмпирического материала.

В качестве формализующего подхода, с использованием которого мы будем оперировать информацией на абстрактном уровне, может быть определён деятельностный подход, адаптированный к специфике познаваемого в условиях гуманитарного познания¹⁸⁷, в условиях которого реализуемое построение может разворачиваться на разных уровнях масштабирования реализуемого построения – на «блочном» уровне методического выражения деятельности (исходный материал, продукт, продуктивный «контейнер» и т. д.)¹⁸⁸, либо на предельном масштабе разъятия деятельности на онтологические процессы деятельностной активности человека (представляемые через материал, реализуемый в его

¹⁸⁴ Штейн С.Ю. Рефлексия как пропедевтика творческой и научно-исследовательской деятельности // Артикульт. 2025. №4(60). С. 103–104.

¹⁸⁵ Штейн С.Ю. Искусствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2025. № 3. С. 178.

¹⁸⁶ Там же, с. 197.

¹⁸⁷ Штейн С.Ю. Деятельностный подход в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 2. Часть 1. С.99–109.; Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. М. : РГГУ, 2020. С. 92–100.

¹⁸⁸ Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Избранные труды. М. : Шк.Культ.Полит., 1995. С. 243–244.; Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. М. : РГГУ, 2020. С. 92–100.

отношении процесс, и организованность материала после реализации к нему данного процесса)¹⁸⁹.

Итак, начнём с индуктивного ввода исходного элемента для нашего построения. Таким элементом будет фильм, как продукт одного из видов человеческой деятельности – фильмопроизводства. Продукт любой деятельности может быть разъят на два типа свойств – атрибутивные (субстанциональные, определяющие продуктивный «контейнер» рассматриваемого вида деятельности и задающие его уникальность по отношению к продуктам иных видов деятельности) и реляционные (вариативные в условиях задаваемых субстанциональными свойствами, которыми определяется амплитуда вариативности формосодержательной целостности продукта данного вида деятельности)¹⁹⁰. Если атрибутивные свойства фильма в условиях фильмопроизводства неизменны (в условиях настоящего исследования мы не ставим перед собой задачу определить их¹⁹¹), то характер реляционных свойств фильма принципиально вариативен и зависит от субъектов механизма фильмопроизводства, в условиях которого реализуется его создание. Именно на этих субъектах – акторах, остановим наше внимание.

Опираясь на имеющуюся схему предметной области киноведения¹⁹², сконструируем редуцированную схему кинематографа-деятельностной полисистемы, учитывая только те виды деятельности, субъекты механизмов которых предположительно могут действительно так или иначе влиять на формосодержательную целостность фильма.

Простейшая модель фильмопроизводства предполагает наличие единственного актора – режиссера, непосредственно создающего фильм (Рисунок

¹⁸⁹ Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Избранные труды. М. : Шк.Культ.Полит., 1995. С. С. 257–263.; Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. М. : РГГУ, 2020. С. 33–35.

¹⁹⁰ Штейн С.Ю. Искусствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине. С. 195–197.

¹⁹¹ Подробнее об этом см. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 17–21.

¹⁹² Там же, с. 15–37.

1). В этой идеализированной схеме режиссер обладает полной автономией в принятии каких-либо и в том числе художественных решений: он определяет интерпретацию литературного материала, выбирает актеров, контролирует съемочный процесс, осуществляет монтаж. Формосодержательная целостность фильма в этом случае является прямым выражением авторского замысла, воплощением индивидуального художественного видения.

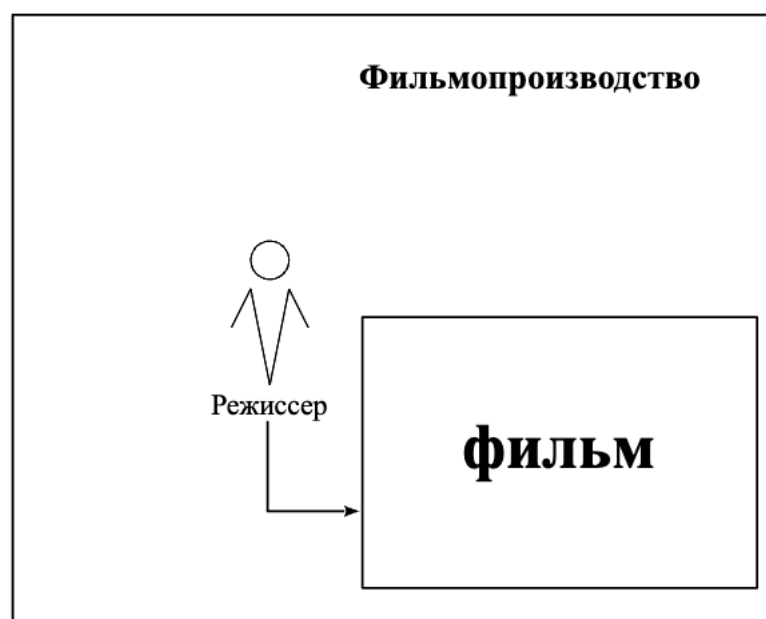


Рисунок 1 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (первое производное построение)

Оставаясь на абстрактном уровне познания, но имея в виду опыт столкновения с иным в конкретике эмпирического материала, можно зафиксировать, что такая модель, если и может реально существовать (гипотетически любой человек может самостоятельно снять фильм и на заре существования кинематографа зачастую так это и происходило), то не соответствует более распространённой актуальной практике фильмопроизводства, поскольку режиссер практически никогда не работает в институциональном вакууме. Его деятельность необходимо опосредована производственными структурами, которые обеспечивают материальные и организационные условия

создания фильма.

Усложнение модели требует введения второго актора – продюсера (как индивидуума, так и института) представляющего фильмопроизводство как институциональную структуру, косвенно – через влияние на режиссёра, или напрямую – через соответствующие действия, обуславливая формосодержательную целостность фильма (Рисунок 2). Продюсер контролирует финансовые, технические и организационные ресурсы, без которых создание фильма невозможно. Он утверждает бюджет, определяет сроки производства, решает вопросы материально-технического обеспечения съёмок, формирует состав съёмочной группы. Эти, казалось бы, чисто производственные решения имеют непосредственное влияние на формосодержательную целостность фильма. Ограничение бюджета определяет масштаб постановки, возможность использования тех или иных технических средств, привлечения определенных актеров. Сжатие сроков производства влияет на степень проработки материала, возможность экспериментирования с различными вариантами монтажа. Контроль над составом съёмочной группы позволяет продюсеру влиять на стилистику фильма через выбор оператора, художника, композитора. Более того, продюсер обладает правом вмешательства в творческий процесс на всех его этапах: он может потребовать изменения сценария, пересъёмки отдельных сцен, перемонтажа готового материала. В крайних случаях продюсер может отстранить режиссера от проекта и завершить фильм без его участия (апроприируя и самостоятельно реализуя его функции или делегируя их кому-то ещё). Таким образом, формосодержательная целостность фильма становится результатом взаимодействия двух акторов, обладающих различными, часто конфликтующими интересами. Режиссер ориентирован на реализацию художественного замысла, продюсер – на обеспечение коммерческой успешности проекта или выполнение производственного плана.

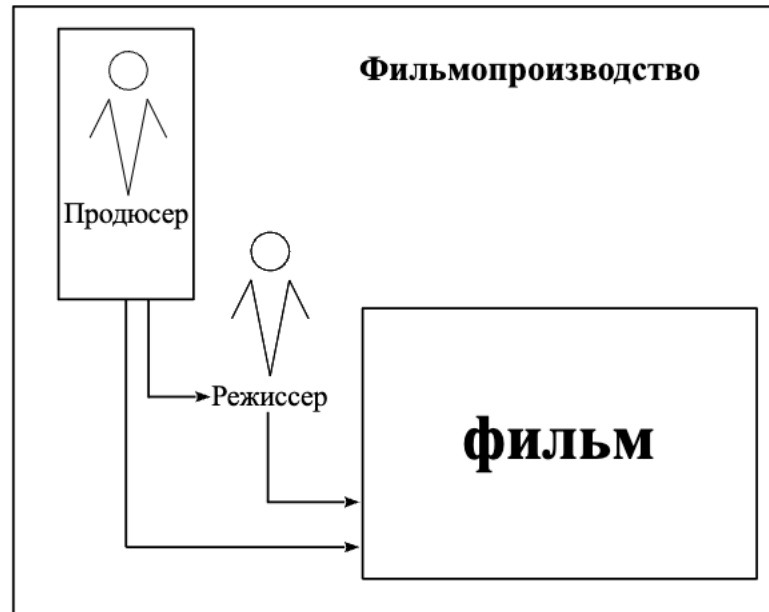


Рисунок 2 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (второе производное построение)

Однако и эта модель остается неполной, поскольку не учитывает возможную роль государства как актора, определяющего институциональные рамки функционирования самого фильмопроизводства, что в том числе может выражаться через прямое воздействие на продюсера и режиссёра (Рисунок 3). Напомним, что нас не интересует историческая конкретика, но то, что является возможным, поэтому фиксируя роль государства как актора, влияющего на формосодержательную целостность фильма, обозначим только какие-то аспекты, которые в ситуации наложения получаемого построения на конкретику эмпирического материала, могут как обнаруживаться, так и отсутствовать.

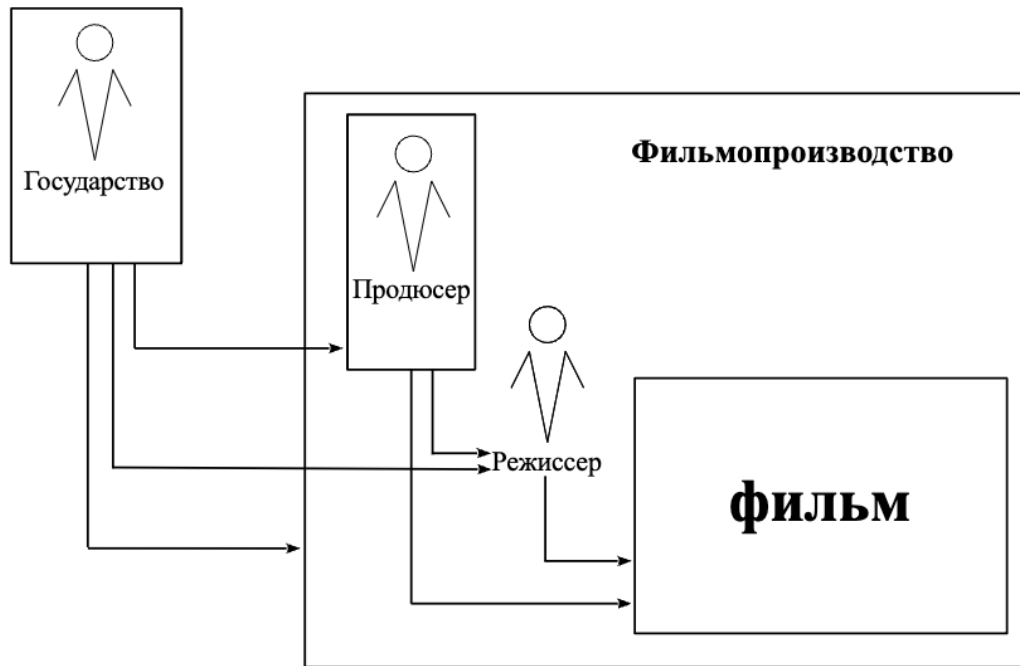


Рисунок 3 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (третье производное построение)

Государство не вмешивается непосредственно в создание конкретного фильма, но устанавливает правила, в соответствии с которыми осуществляется вся деятельность, связанная с фильмопроизводством. Это вмешательство может реализовываться через множественные каналы воздействия. Во-первых, государство может контролировать финансирование кинопроизводства, определяя объем субсидий, систему налогообложения, условия кредитования. Во-вторых, государство может осуществлять цензурные функции, устанавливая тематические, идеологические, моральные ограничения на содержание фильмов. В-третьих, государство может регулировать структуру киноиндустрии, определяя организационные формы производственных единиц, правила их функционирования, механизмы планирования и отчетности. В-четвертых, государство может контролировать систему кинопроката, определяя условия доступа фильмов к зрителю. Все эти формы воздействия могут оказывать опосредованное, но чрезвычайно существенное влияние на формосодержательную целостность кинопроизведений. Цензурные ограничения могут определять

границы возможного в тематическом и идейно-художественном плане. Система финансирования может создавать стимулы для производства определенных типов фильмов и делать невозможным или нерентабельным создание других. Государство, таким образом, может воздействовать на формосодержательную целостность фильмов не непосредственно, а через формирование институциональной среды, в которой функционируют продюсер и режиссер.

Дальнейшее усложнение модели требует введения четвертого актора, который до сих пор оставался за рамками рассмотрения – зритель. Зритель не участвует в производстве фильма, но его реакция на готовое произведение может оказывать непосредственное влияние на фильмопроизводство на последующих циклах его реализации. Это влияние реализуется через механизм проката, который трансформирует фильм в товар, обращающийся на рынке. Зритель, выбирая, какой фильм смотреть, голосует деньгами за определенный тип кинопродукции. Кассовые сборы становятся исходным материалом для продюсера, на основании которого он может принимать решения о целесообразности производства тех или иных фильмов. Успешные в прокате картины могут порождать подражания, формировать устойчивые жанровые конвенции, определять тематические приоритеты. Провалы в прокате могут приводить к отказу от определенных художественных стратегий, к пересмотру производственных планов, к изменению критериев отбора проектов. Таким образом, зрительские предпочтения, опосредованные механизмом проката и материализованные в форме кассовых сборов, могут оказывать систематическое воздействие на формосодержательную целостность производимых фильмов. Это воздействие не является прямым: зритель не указывает продюсеру или режиссеру, какие фильмы снимать. Но результаты проката создают систему экономических стимулов и ограничений, которая направляет производственную деятельность в определенное русло.

Если рассматривать прокат как самостоятельный вид коммерческой деятельности, то в его условиях зритель является исходным материалом (ИМ), а фильм – средством (Ср), с использованием которого получается продукт – прибыль

($\$$)¹⁹³ (Рисунок 4).

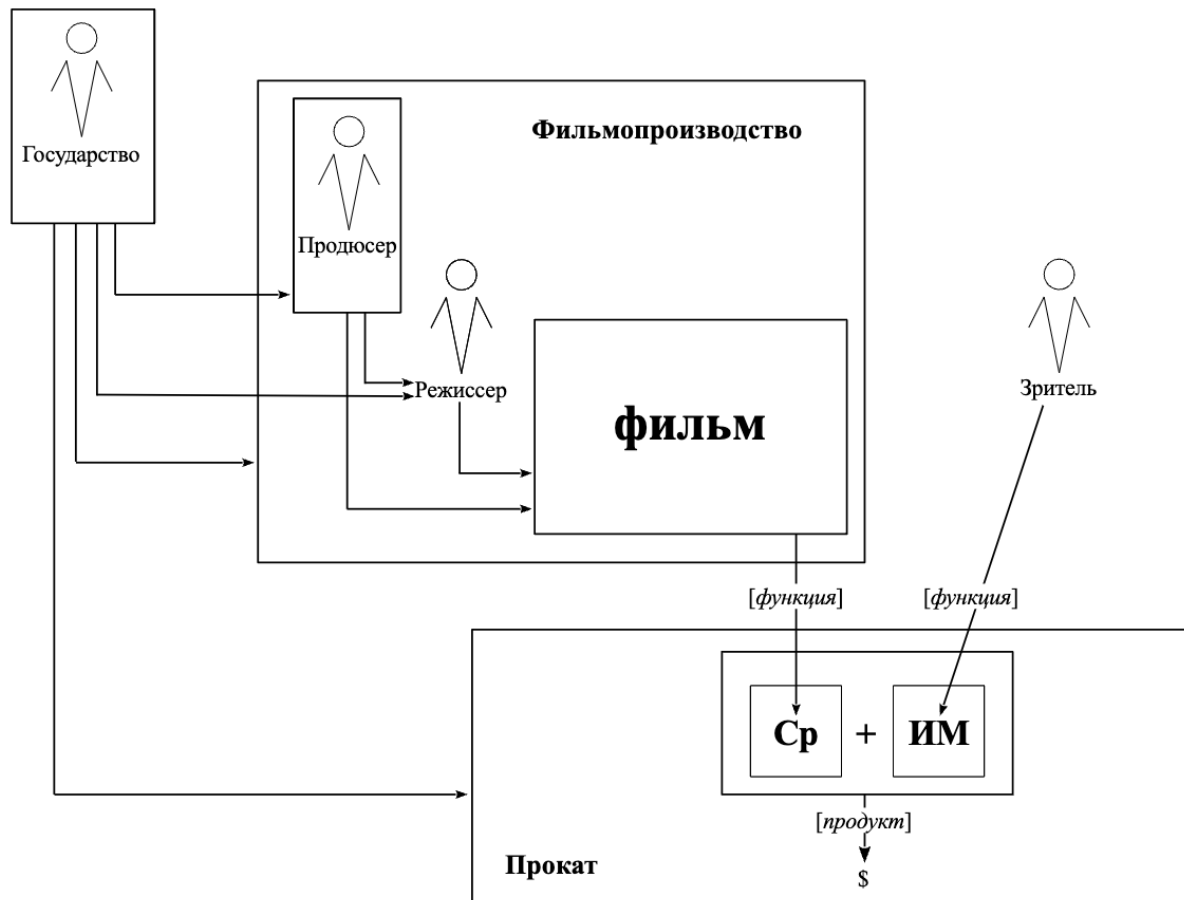


Рисунок 4 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (четвертое производное построение)

Если же рассматривать прокатную деятельность не через коммерческую, а через коммуникативную «связку», в условиях которой фильм и зритель являются исходным материалом для продукта – зрителя, обладающего определённой информацией¹⁹⁴ (Рисунок 5), то становится понятным возможное особое отношение государства к фильмопроизводству: информация получаемая зрителем через фильм может влиять как на его ситуативное психоэмоциональное состояние, так и на общую мировозренческую ориентацию человека¹⁹⁵. И в том, и в другом

¹⁹³ Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 25–26.

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Там же, с. 27–28.

государство может быть заинтересовано.

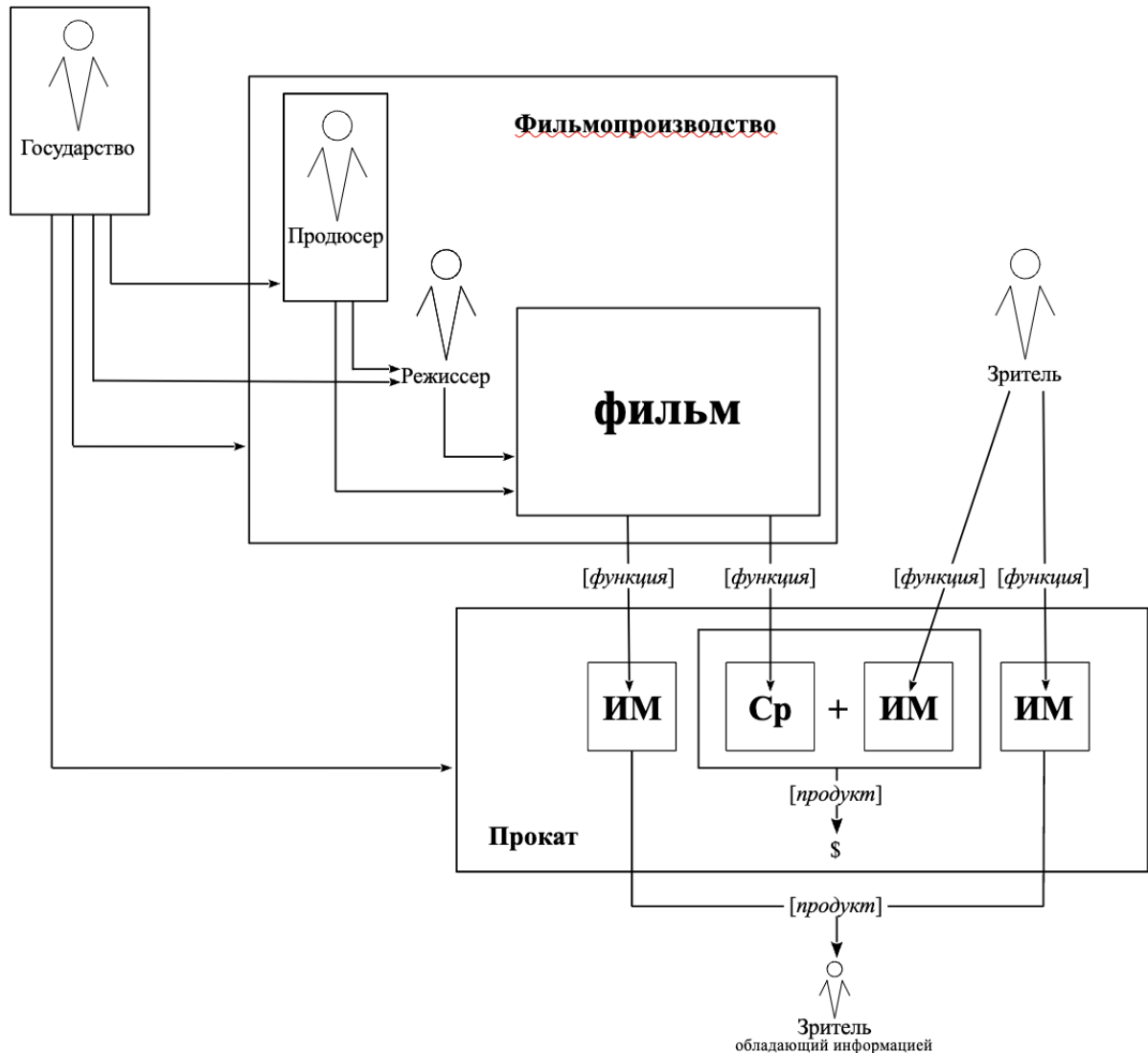


Рисунок 5 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (финальное построение)

Построенная модель, при всей её эвристической ценности, требует определённой теоретической формализации. Необходимо концептуально редуцировать представленную схему, агрегировав множественные роли участников кинопроцесса в устойчивые функциональные позиции, обладающие определенными системными свойствами. Режиссер как индивидуальный творец может быть осмыслен в контексте более широкой категории «Автора» – субъекта с личноориентированными побуждениями, воспринимающего

фильмопроизводство как средство творческой самореализации. Продюсер и вся производственно-организационная инфраструктура могут быть обобщены и концептуализированы как «Студия» – институциональная структура, включающая материально-техническую базу, нормы и стандарты трудовой деятельности, человеческий капитал для реализации производственных задач. «Государство» сохраняет свой статус самостоятельного актора, формирующего институциональные рамки и социальный заказ. «Зритель», как ситуативная общность субъектов восприятия, замыкает систему обратной связи.

Для осуществления такой редукции продуктивно обратиться к онтологической схеме предметной области киноведения, разработанной С.Ю. Штейном (его построение включает в себе представление кинематографа в виде набора блоков, каждый из которых отождествлён с тем или иным конкретным видом деятельности, входящим в общую систему кинематографа-деятельностной полисистемы, которые взаимообусловлены через функциональность получаемого продукта в иной деятельности, входящей в эту систему). Данная схема позволяет систематически выявить субстанциональные компоненты и связи, обуславливающие конструктивную целостность социально-кинематографического процесса¹⁹⁶. Используя данную теоретическую модель в качестве функционального дидактического инструмента, предпримем попытку решения указанной выше задачи.

В предметной области киноведения «Фильмопроизводство» представляется как механизм, состоящий из субъектов с различными функциями, на который воздействуют внутренние и внешние условия. На практике данный механизм находит свою реализацию в виде какой-то производственно-организационной структуры, которая включает в себя материально-техническую базу, нормы и стандарты трудовой деятельности, отражающие алгоритм кинопроизводства и кинопроката, а также человеческий капитал для реализации творческих,

¹⁹⁶ Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. №2(42). С. 6–23.; Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 6–39.

производственных и технических задач. В рамках теоретической модели данная структура, отражающая механизм «фильмопроизводства», представлена как самостоятельный актор («Студия») схемы социально-кинематографического процесса.

Особо важным условием для нашего исследования является то, что С.Ю. Штейн выделяет в отдельный функциональный компонент предметной области киноведения субъекта с авторскими функциями, «от которого главным образом зависит определение формосодержательной целостности создаваемого продукта»¹⁹⁷. При этом для субъекта с индивидуально-личностной мотивацией в художественной деятельности, кинопроизводство представляет собой исключительно средство, которое он предполагает использовать для творческой самореализации. В контексте же фильмопроизводства, любой участник, независимо от собственных индивидуальных стремлений, играет лишь функциональную роль в структуре обслуживающего этот процесс механизма. Эта дихотомия свойства субъекта с авторской функцией, отражающаяся в предметной области киноведения, является важной для понимания структуры социально-кинематографического процесса. В дальнейшем мы раскроем, какие закономерности отвечают за разделения свойств субъекта с авторской функцией, а пока следует зафиксировать, что актор социально-кинематографического процесса «Автор» в представленной теоретической модели является субъектом с личноориентированными побуждениями, воспринимающим фильмпроизводство, как средство для достижения своих творческих задач.

На «фильмопроизводство» как на механизм оказывают различные влияния как внешние, так и внутренние условия. Нас в рамках исследования интересуют внешние условия, выражающиеся в формировании запроса к содержанию фильма со стороны государства и иных социальных институтов. С.Ю. Штейн отражает их в предметной области киноведения как: «деятельность по формированию социального заказа на специфику формосодержательной целостности продукта

¹⁹⁷ Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 22.

определённых видов деятельности, которые могут оказывать влияние на внутренний строй человека и его индивидуальную картину мира»¹⁹⁸. Таким образом нам необходимо включить «Государство», как самостоятельного актора социально-кинематографической коммуникации, который оказывает критическое влияние на всю структуру процесса. В данном контексте критичность понимается как способность изменять смыслы в кинопроизведении, а также влиять на показатели эффективности.

Процесс актуализации фильма на экране напрямую связан с «фильмопроизводством» в рамках предметной области киноведения и играет роль структурообразующего компонента в деятельностной полисистеме «кинематограф». Прокатная деятельность существенно определяет функциональность кинопроизводства как системы, так как без нее финальный продукт лишается своего основного смысла. Для подкрепления данной идеи, можно сослаться на кажущуюся парадоксальной мысль Кристиана Метца¹⁹⁹, который поднимает вопрос о том, что, несмотря на возможную дезактивацию фильмопроизводства, продолжение активности в области дистрибуции может обеспечивать жизнеспособность всей системы, благодаря наличию достаточного числа уже созданных фильмов. Однако нам для онтологизации теоретической модели не обязательно включать в структуру социально-кинематографического процесса всю компоненту прокатной деятельности с ее многочисленными субстанциональными элементами и процессами. «Зритель» на уровне предельно широкого абстрагирования, как событийная общность субъектов восприятия, подходит в качестве самостоятельного актора социально-кинематографического процесса, который может оказывать критическое влияние на смыслообразование в условиях фильмопроизводства и на показатели эффективности при реализации данного вида деятельности.

Для целостного анализа схемы социально-кинематографического процесса важно выделить функциональные особенности данной структуры. Каждый из

¹⁹⁸ Там же, с. 29.

¹⁹⁹ Метц К. Будет ли у кино второе столетие? // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 30.

акторов структуры социально-кинематографического процесса обладает эвалюативной функцией, в рамках которой актер способен оценивать свое целевое состояние. В связи с этим, у каждого актора имеется своя целевая функция, определяющая его основную роль в процессе:

- «Государство» – макроэкономическая функция, связанная с формированием и поддержанием национального кинорынка и обеспечением условий для кинопроизводства необходимого объема национальных фильмов, соответствующих магистральной линии реализуемой властью культурной политики.

- «Студия» – микроэкономическая функция, выражающаяся в максимизации прибыли от реализации кинопродукции и эффективном управлении ресурсами.

- «Автор» – творческая функция, нацеленная на актуализацию ценностей субъекта через создание уникального фильма (при каких-то конкретизациях, интерпретируемого как «произведение искусства»).

- «Зритель» – потребительская функция, основанная на удовлетворении психо-эмоциональных, когнитивных, эстетических потребностей с использованием воспринимаемого фильма.

Субъекты социально-кинематографического процесса, представляющие различных акторов, могут рассматриваться как структура взаимообусловленных абстракций (за исключением актора «Государства», которое, обуславливая иных акторов, само не является ими обуславливаемым) (Рисунок 6), которые при их проецировании на конкретику эмпирического материала, будут объединять реально наличествующих единичных субъектов кинематографа, существующего в определённых исторических и региональных (национальных) условиях.

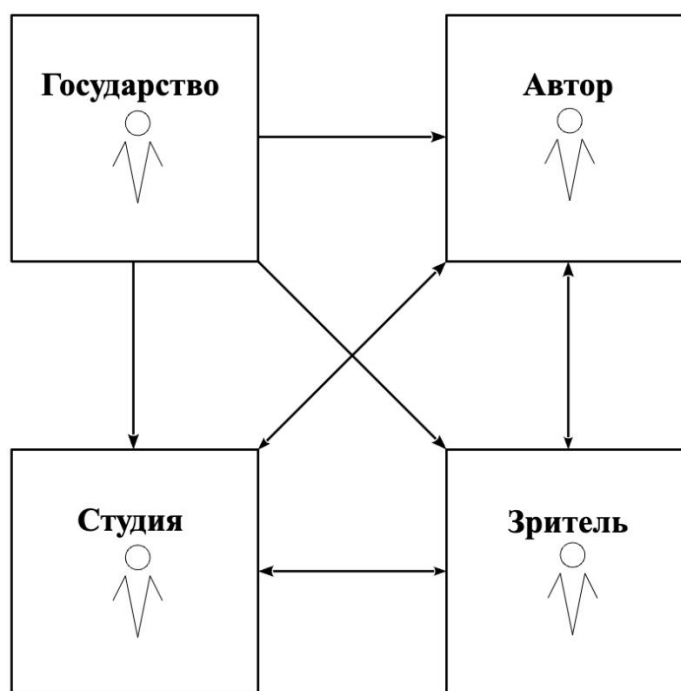


Рисунок 6 – Схема полной структуры социально-кинематографического процесса

Несмотря на то, что нас интересует максимально полная структура акторов, необходимо отметить, что на уровне абстракции, исходя из понимания характера акторов по отношению друг к другу и к фильму, как исходному компоненту построения, могут быть определены варианты и редуцированных структур, которые могут обнаруживаться в конкретике эмпирического материала (схематизируем и перечислим их):

1) структура, состоящая только из «Автора» (ситуация, в которой фильм может производиться «Автором» полностью самостоятельно и безотносительно его возможного просмотра «Зрителем») (Рисунок 7);

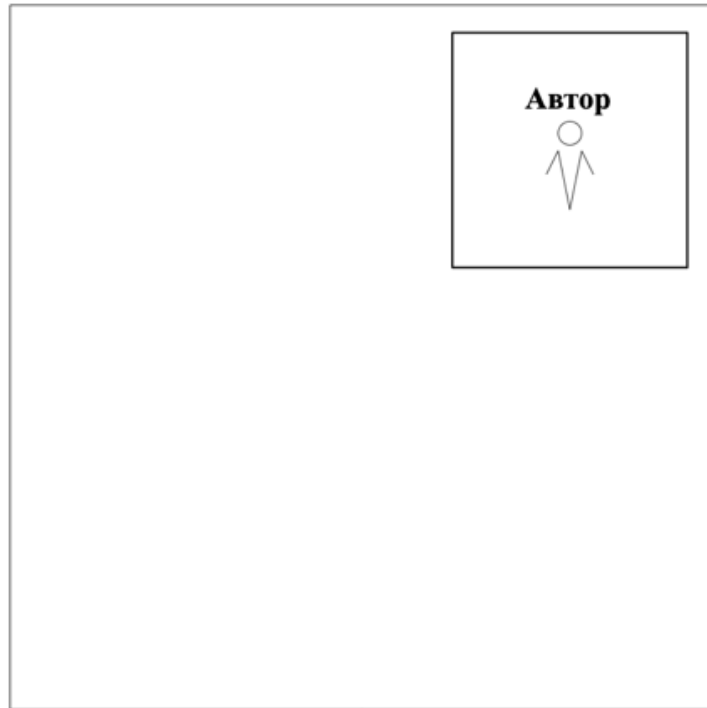


Рисунок 7 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Автора»

2) структура, состоящая из «Автора» и «Зрителя» (ситуация, в которой фильм может производится «Автором» полностью самостоятельно, подразумевая его просмотр «Зрителем», но в такой ситуации, когда вмешательство «Государства» и «Студии» ни в производство, ни в прокат оказывается невозможным – например, самостоятельное создание фильма человеком и его показ узкому кругу его родных и знакомых) (Рисунок 8);

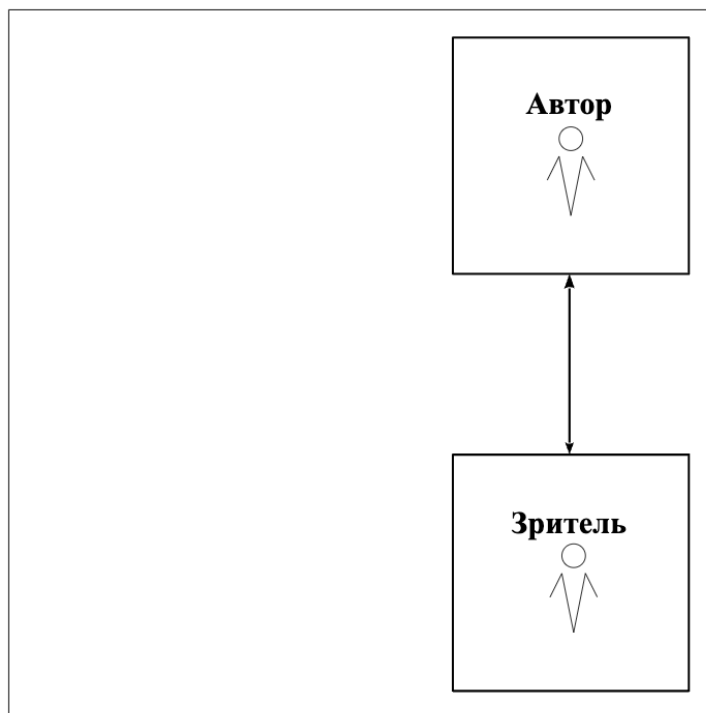


Рисунок 8 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Автора» и «Зрителя»

3) структура, состоящая из «Автора», «Студии» и «Зрителя» (ситуация, в которой «Государство» по тем или иным причинам отстранено от влияния на акторов кинематографа) (Рисунок 9);

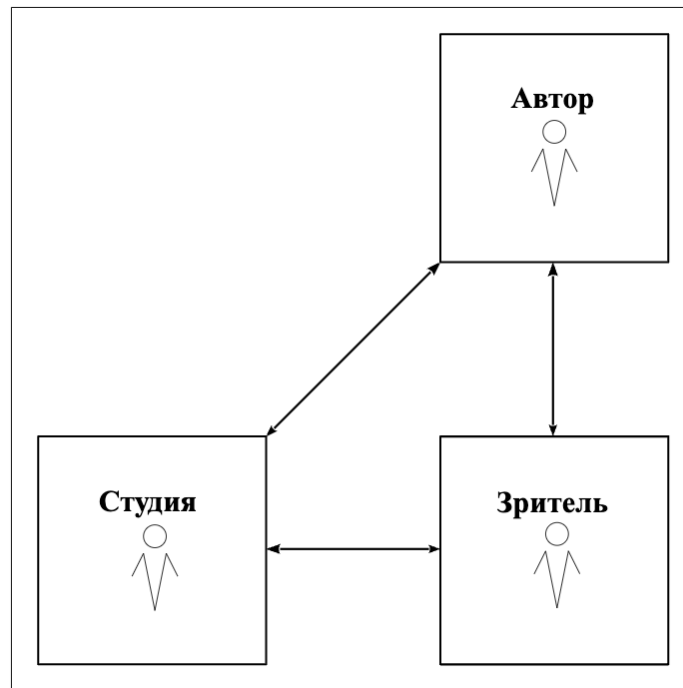


Рисунок 9 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Автора», «Зрителя» и «Студии»

4) структура, состоящая из «Студии» и «Зрителя» (ситуация, в которой фильм может производиться «Студией» таким образом, что «Автор», как субъект механизма фильмопроизводства, полностью уничтожается, и в тоже время «Государство» по тем или иным причинам отстранено от влияния на «Студию») (Рисунок 10);

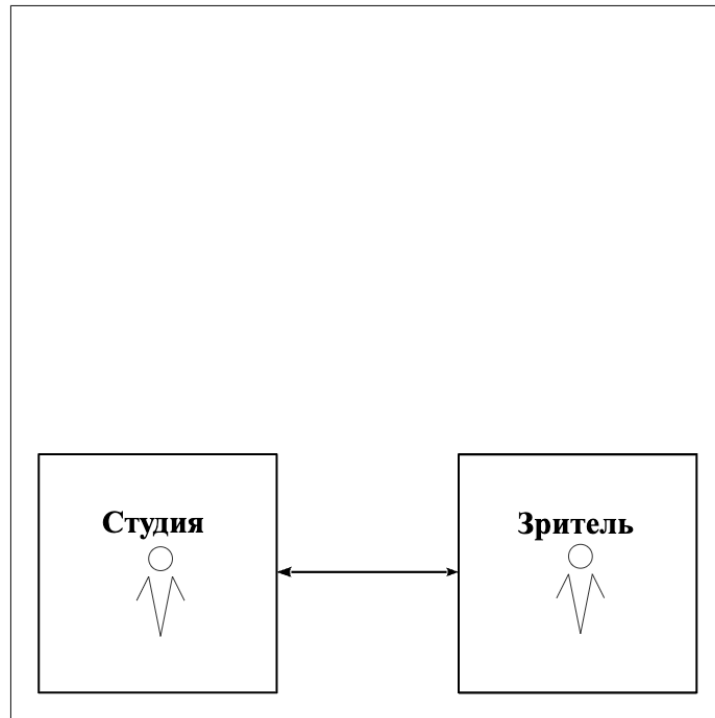


Рисунок 10 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Студии» и «Зрителя»

5) структура, состоящая из «Студии», «Зрителя» и «Государства» (ситуация, в которой фильм может производиться «Студией» таким образом, что «Автор», как субъект механизма фильмопроизводства, полностью уничижается, и «Государство» так или иначе влияет на производство «Студией» фильмов) (Рисунок 11).

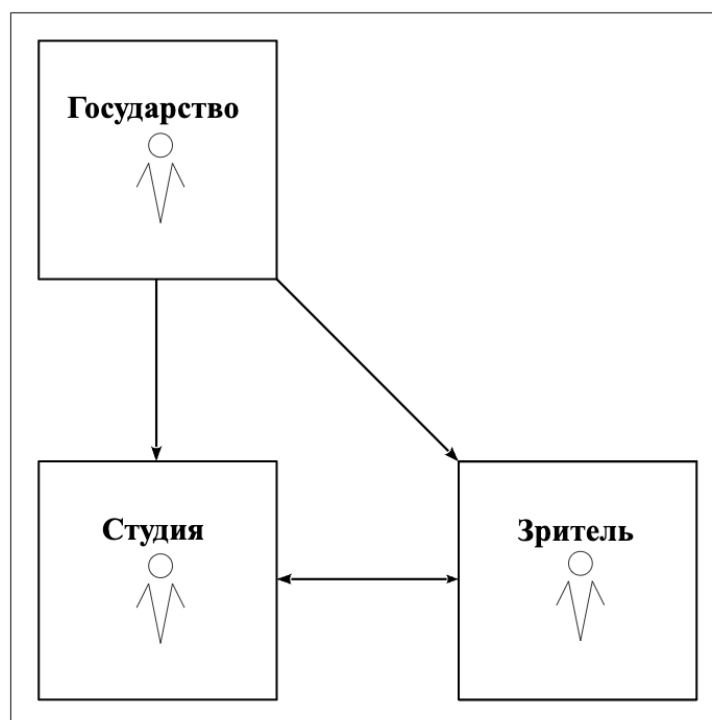


Рисунок 11 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Государства», «Студии» и «Зрителя»

В качестве неартикулируемой сверхцели по отношению к фильму для всех четырёх акторов может быть определен захват права реализации авторской функции (далее – ПРАФ) – права определять конечную формосодержательную целостность кинематографического произведения. ПРАФ здесь рассматривается не столько с юридической точки зрения, сколько с онтологической. ПРАФ – это фактическая возможность окончательного смыслообразования в кинопроизведении.

Стоит понимать, что ПРАФ не привязано к творческому исполнителю (режиссеру или сценаристу), хотя по смыслу определения авторской функции связь ПРАФ с автором произведения должна быть исключительной. ПРАФ функционирует как транзитивный элемент в системе социально-кинематографической коммуникации, и передача этого права от одного актора к другому приводит к трансформации системы (а, если проецировать абстрактную схему на конкретику эмпирического материала – к фиксации смены фаз

существования кинематографа-деятельностной полисистемы). Сам переход ПРАФ является результатом конкурентной борьбы между акторами социально-кинематографического процесса, так как в самой основе фильмопроизводства на уровне предметной области присутствует фундаментальное противоречие между субъектом с авторскими функциями и самим механизмом, где последний воспринимает автора исключительно как функцию в сложном алгоритме кинопроизводства, в котором ПРАФ является лишь инструментом. В свою очередь автор кинопроизведения, который в творчестве руководствуется личноориентированными мотивами, может обеспечить свою творческую самостоятельность, только сохранив за собой ПРАФ.

«Государство», как один из ключевых акторов социально-кинематографического процесса, использует цензуру в качестве основного инструмента по обеспечению права реализации авторской функции. Цензура представляет собой систему действий, направленных на контроль за кинопроизводством на уровне тематического и сценарного плана. Основная цель цензуры – обеспечение соответствия контента политическим требованиям, что может выражаться в виде запрета или ограничений, способствующих эффективной реализации исключительно политических целей. Эти цели включают укрепление идеологии, поддержание государственной пропаганды, формирование и закрепление нужных образов и идей в сознании граждан, а также предотвращение распространения нежелательных или опасных для режима взглядов. Этот механизм реализуется в двух основных формах: прямой и косвенной. Прямая форма цензуры включает законодательные и административные ограничения, запрещающие демонстрацию фильмов с «недопустимым» содержанием. Такие ограничения могут затрагивать политически чувствительные темы, откровенные сцены насилия или сексуальности, а также произведения, ставящие под сомнение устоявшиеся социальные и культурные нормы. Косвенная цензура реализуется через экономические и организационные рычаги, такие как предоставление или отказ в государственной поддержке, введение налоговых льгот для «идеологически правильных» фильмов, либо формирование культурных квот, стимулирующих

создание произведений определённого типа.

«Студия», выступая в качестве институционального актора социально-кинематографического процесса, реализует свою авторскую функцию через право финального монтажа, которое представляет собой ключевой инструмент контроля над творческим продуктом. Финальный монтаж – это заключительный этап производства фильма, на котором определяется окончательная структура, последовательность и визуальное решение произведения. Этот процесс охватывает не только технические аспекты, но и концептуальную интерпретацию сюжета, что делает его зоной столкновения корпоративных и творческих интересов.

Право финального монтажа – это юридическое и фактическое преимущество, предоставляющее актору «Студии» возможность принимать окончательные решения о том, в каком виде фильм будет представлен зрителю. Это право, как правило, закрепляется контрактами между продюсерами, режиссёрами и дистрибьюторами, где оговаривается степень участия «Автора» на этапе монтажно-тонировочного периода (постпродакшена). В большинстве случаев студии стремятся сохранить за собой это право, так как оно напрямую связано с финансовыми рисками и коммерческими целями проекта.

Основным аргументом в пользу закрепления права финального монтажа за студиями является их обязанность перед так называемыми стейкхолдерами (это любые физические или юридические лица, группы или организации, которые заинтересованы в деятельности компании или проекта, могут влиять на него или подвергаться его воздействию). Фильм рассматривается как коммерческий продукт, успех которого определяется его способностью привлечь максимальное количество зрителей и обеспечить высокую кассовую прибыль. В этой логике художественное видение автора может быть вторичным по отношению к маркетинговым исследованиям, если речь идет о картинах, созданных в рыночных условиях, или к требованиям органов пропаганды и агитации, формирующих ожидания целевой аудитории в обществе с доминированием государственного влияния на кинематограф. Например, студия может изменить финал фильма, добавить сцены, которые усиливают эмоциональное воздействие, или удалить

спорные моменты, чтобы избежать конфликтов с цензурными органами или с определёнными группами зрителей.

Право финального монтажа является источником постоянного напряжения между студиями и авторами. С одной стороны, студия стремится к максимальной стандартизации и коммерциализации продукта, что часто приводит к условиям формирования разного рода компромиссов с творческой интеллигенцией. С другой стороны, авторы рассматривают финальный монтаж как неотъемлемую часть своей творческой идентичности. В случаях, когда режиссёр добивается права на финальный монтаж, это становится маркером его статуса и влияния в индустрии. Такие исключения чаще всего характерны для признанных мастеров, чья репутация и успех фильмов дают им достаточный уровень автономии.

Удержание ПРАФ за «Студией» посредством юридического механизма реализации права финального монтажа имеет значительные последствия для социального и культурного содержания фильмов. Во-первых, оно способствует созданию унифицированных форматов, соответствующих глобальным стандартам, что усиливает процесс культурной гомогенизации. Во-вторых, корпоративный контроль приводит к снижению уровня экспериментальности в кино, так как рискованные или новаторские проекты чаще всего оказываются отвергнутыми на этапе монтажа. Однако в некоторых случаях это право становится фактором стабилизации индустрии, позволяя минимизировать коммерческие провалы и обеспечивать предсказуемость результата.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что право финального монтажа является не только техническим этапом кинопроизводства, но и мощным механизмом реализации авторской функции «Студией». Оно определяет амплитуду вариативности авторского творчества, адаптируя его к требованиям стейкхолдеров, и одновременно формирует рамки, в которых киноискусство функционирует как культурная и экономическая практика.

«Автор», традиционно воспринимаемый как главный создатель художественного произведения, в условиях социально-кинематографического процесса сталкивается с необходимостью отстаивать свою авторскую функцию в

борьбе с другими акторами, такими как «Студия» и «Государство». Одним из важнейших инструментов этой борьбы является также – право финального монтажа, которое для «Автора» символизирует возможность сохранить целостность своего творческого замысла и выразить его в той форме, которая наилучшим образом соответствует его ценностям.

Для «Автора» право финального монтажа имеет принципиальное значение, поскольку именно на этом этапе определяется окончательная структура и аудиовизуальный ряд произведения. Оно включает в себя возможность принимать решения о порядке сцен, музыкальном сопровождении, ритме повествования и даже о специфике цветовой палитры, что позволяет сохранить уникальность художественного видения. При отсутствии этого права «Автор» часто оказывается лишённым контроля над ключевыми аспектами своего произведения, что может привести к искажению оригинального замысла. Таким образом, финальный монтаж становится не только техническим, но и идеологическим пространством реализации авторской функции. Однако в реальных условиях киноиндустрии право финального монтажа «Автору» предоставляется крайне редко, особенно в массовом кинопроизводстве. Для его завоевания авторы прибегают к различным механизмам. Одним из ключевых является открытое признание со стороны зрительской аудитории. Фильмы, которые получают высокий уровень общественного одобрения или становятся культурными феноменами, значительно укрепляют позиции автора в переговорах со студиями.

Другим важным механизмом обеспечения ПРАФ в рыночной экономике для актора «Автора» является участие автора в финансировании проекта, что снижает зависимость от продюсеров и дистрибьюторов. В случаях, когда автор берёт на себя часть финансовых рисков, он получает возможность для формирования условий, в том числе касающихся финального монтажа. В этом отношении немаловажную роль играют платформы для краудфандинга, которые позволяют авторам напрямую привлекать средства от зрителей, минуя крупных продюсеров, что в конечном счете способствует увеличению степени творческой свободы.

«Зритель» гипотетически может быть полноценным обладателем ПРАФ при

условии развития механизмов актуализации этого права. Это станет возможным благодаря развитию технологий, демократизации медиапроизводства и изменению характера взаимодействия между зрителем и культурной продукцией.

Развитие современных технологий гипотетически может обеспечить «Зрителя» доступом к мощным инструментам создания и редактирования видео. Такие технологии, как нейросети, дипфейки, специализированное программное обеспечение для монтажа и редактирования, а также доступные онлайн-платформы для распространения контента, позволят зрителям напрямую участвовать в создании альтернативных версий фильмов. Этот процесс может привести к преодолению традиционных границ между производителем и потребителем, превращая зрителя в своего рода соавтора. Такая децентрализация авторской функции может поставить под сомнение концепцию единоличного авторства, что в конечном итоге потребует переосмысления её значения в современном кино. Либо вообще может возникнуть принципиальный вопрос: о кинематографе ли в таком случае идёт речь и о фильме как продукте фильмопроизводства, и не возникла ли тут ситуация формирования какой-то иной – специфической деятельности, в условиях которой все средства, которыми может оперировать зритель, включая сам аудиовизуальный материал, уже не средства создания фильма, а игровой инструмент, используемый, например, для трансформации собственного психоэмоционального состояния в процессе манипулирования им.

Возвращаясь на абстрактный уровень познания, можно установить, что перечисленные взаимосвязанные акторы-абстракции с учётом гипотетической борьбы за ПРАФ могут существовать в определённой ограниченной комбинаторике вариантов (Рисунок 12):

- 1) ПРАФ у «Автора»;
- 2) ПРАФ у «Студии»;
- 3) ПРАФ у «Государства»;
- 4) ПРАФ у «Зрителя».

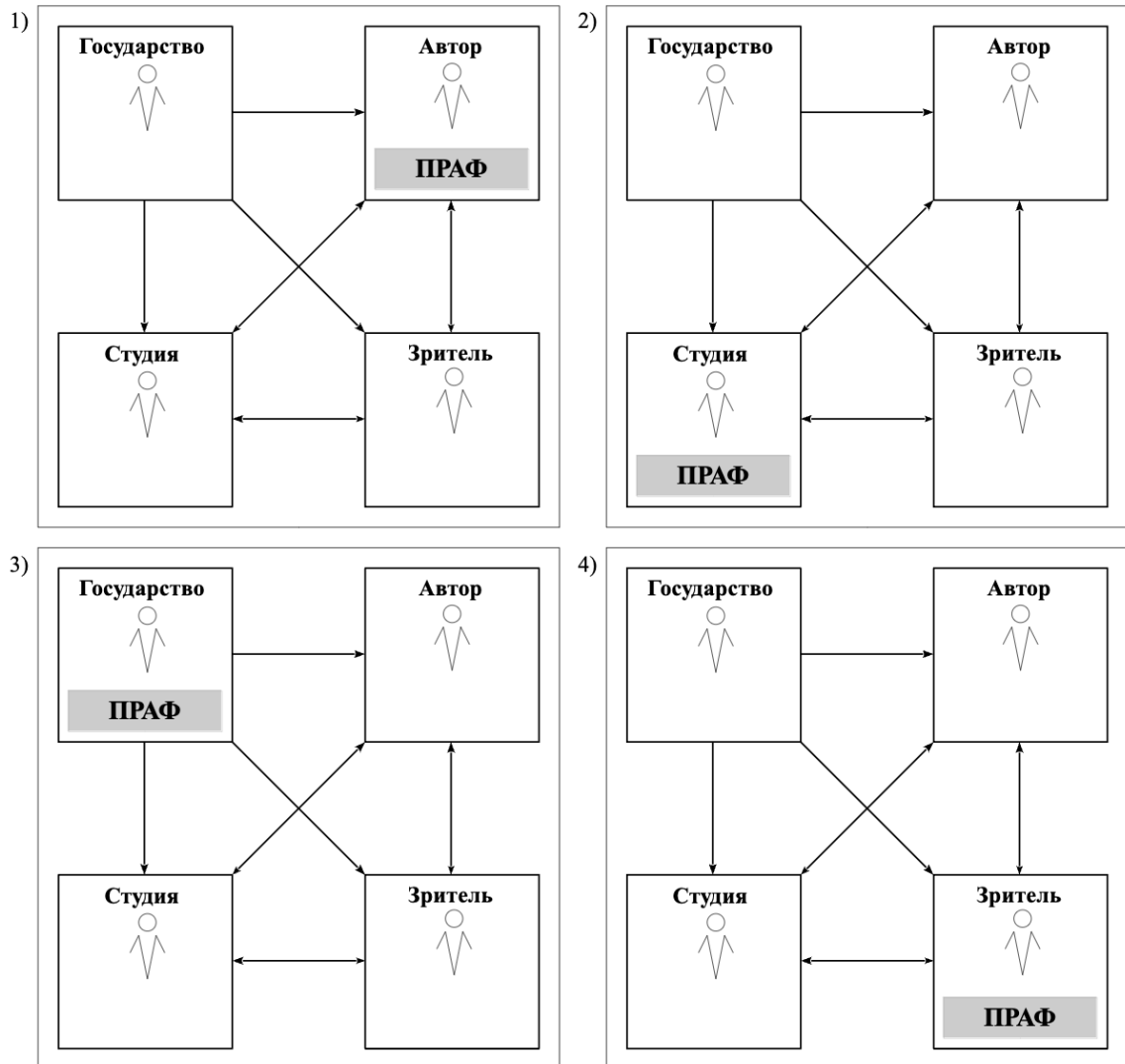


Рисунок 12 – Комбинаторика вариантов принадлежности ПРАФ

Причём при проецировании на конкретику эмпирического материала, в условиях одной и той же локализации (исторической, территориальной) могут одновременно обнаруживаться несколько из перечисленных вариантов. Поэтому применение данной амплитуды вариативности к эмпирическому материалу в попытке обнаружения доминирующего варианта всегда будет результатом определённого допущения, связанного с редуцированием иных возможно наличествующих вариантов.

Таким образом, акторно-функциональный принцип периодизации национальной кинематографии может быть определён как соотнесение

обнаруживаемого (избранного, имеющегося) эмпирического материала, связанного с тем или иным конкретным национальным кинематографом, с полученной амплитудой вариативности ситуаций, в которой акторы-абстракции («Автор», «Студия», «Государство», «Зритель») существуют в борьбе за ПРАФ, и установление одного из вариантов, в качестве соответствующего доминирующей массе рассматриваемого материала, что и будет определять ту фазу развития кинематографа, в которой находится в данный период конкретная национальная кинематография. Смена фаз, а, следовательно, и смена периодов в истории национального кинематографа, будет определяться 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.

Необходимость определения доминирующей массы материала, по которому определяется, какой из акторов обладает ПРАФ, является одним из вынужденных предельных допущений акторно-функционального принципа. С учётом того, что критерий такого выбора вариативен и любая его конкретизация тут же существенно ограничит применимость всего принципа, то он намеренно выводится за границы самого принципа и делегируется исследователю, который будет использовать данный принцип.

Разработанный акторно-функциональный принцип периодизации может быть реализован в исследовательской практике посредством двух альтернативных стратегий, основанных на индуктивном и дедуктивном подходах, которые при необходимости могут быть определены как частные методы применения данного принципа. Выбор конкретной стратегии определяется характером доступного эмпирического материала и степенью верифицируемости исходных теоретических посылок.

Независимо от характера производственной деятельности (системный, проектный), создание конкретного фильма является результатом реализации

одного цикла фильмопроизводства²⁰⁰, который при исследовании любой национальной кинематографии на масштабе обращения не только к фильмам, но и к иным аспектам кинематографа-деятельностной полисистемы может быть определён в качестве исходной единицы эмпирического исследования. Возможность функционального применения разработанного принципа периодизации в той или иной стратегии как раз и обусловлена доступностью или недоступностью информации о всех таких циклах в условиях конкретной рассматриваемой страны и временного периода.

Индуктивная стратегия может быть применена в случаях, когда конкретная национальная кинематография представлена ограниченным числом циклов реализации фильмопроизводства, потому что такое – малое количество циклов – и было реализовано в этой стране в рассматриваемый временной период. В таком случае (если, например, в год в конкретной стране было произведено десять фильмов) возникает реальная возможность отследить характер развёртывания каждого из этих циклов: институциональные условия их производства, механизмы принятия художественных решений, распределение контрольных функций между участниками кинопроцесса и т. п. Процедура реализации метода включает: фиксацию эмпирических данных о паттернах распределения власти в производственном процессе; идентификацию типологических характеристик, объединяющих значительную часть рассматриваемого корпуса; экстраполяцию выявленных закономерностей на уровень общетеоретической модели с формулированием гипотезы о контурах и результатах борьбы акторов за ПРАФ. Продуктом индуктивной стратегии становится обобщение о доминирующем варианте распределения ПРАФ в исследуемый период, сделанное на основе анализа всего (в качестве допущения – основного) объема кинопродукции исследуемого исторического периода.

Дедуктивная стратегия применяется в ситуациях, когда количество циклов реализации фильмопроизводства в конкретной стране в год является избыточно

²⁰⁰ Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. №3(43). С. 22. (b).

большой, что делает невозможным определение характера реализации ПРАФ в условиях каждого отдельного цикла, либо когда непосредственный доступ к эмпирическому материалу представленному даже в малом объёме затруднен или вообще невозможен, однако при этом существуют достоверные исторические свидетельства о наличии в конкретной рассматриваемой национальной кинематографии в конкретный исторический период определённых доминирующих для всех участников кинопроцесса условий. В таком случае исходным материалом для реализации периодизации служит верифицированное общее знание о системных условиях функционирования кинематографа: законодательных нормах, регламентирующих производство и прокат; институциональных структурах, контролирующих финансирование и дистрибуцию; механизмах цензуры и идеологического надзора; экономических моделях кинопроизводства. Процедура реализации метода включает: критический анализ исторических источников для установления доминирующего носителя ПРАФ; реконструкцию механизмов борьбы акторов за контроль над формосодержательной целостностью фильмов; выведение следствий о характеристиках доминирующей массы циклов фильмопроизводства в данных институциональных условиях. Продуктом дедуктивной стратегии становится частное знание о типологических характеристиках фильмопроизводства исследуемого периода, полученное через приложение общего знания о распределении ПРАФ к конкретному историческому контексту.

Критерием выбора между стратегиями служит эпистемологическая оценка исходного материала исследования. При наличии возможности непосредственного анализа характера реализации конкретных циклов фильмопроизводства во всём объёме, реализованном в рассматриваемый исторический период, предпочтительна индуктивная стратегия, обеспечивающая эмпирическую верификацию делаемых обобщений. При невозможности или нецелесообразности этого, но при наличии достоверного исторического знания об общих институциональных условиях, тотально довлеющих на кинематограф-деятельностную полисистему, методологически корректной является дедуктивная стратегия, позволяющая

устанавливать периодизацию через анализ системных детерминант кинопроцесса.

Таким образом, акторно-функциональный принцип периодизации демонстрирует методологическую гибкость, обеспечивая реальный инструментарий для членения национальных кинематографий на определённые исторические периоды, обусловленные сменой распределения ПРАФ между ключевыми акторами кинопроцесса.

Исходно проблематизируя традиционно используемые магистральные принципы к периодизации национальных кинематографий – предметно-исторический и предметно-концептуальный – настоящее исследование выявило их фундаментальное ограничение: элиминацию вопроса о конкретных субъектах, принимающих решения о формосодержательной целостности фильма. Разработанный акторно-функциональный принцип преодолевает это ограничение, помещая в центр анализа распределение ПРАФ между четырьмя ключевыми акторами: «Автором», «Студией», «Государством» и «Зрителем».

Методологическая работа, выполненная на абстрактном уровне познания с использованием деятельностного подхода, обеспечивает универсальную применимость принципа к эмпирическому материалу любой национальной кинематографии. Построенная теоретическая модель позволяет операционализировать анализ власти в кинопроизводстве, трансформируя абстрактные представления о «влиянии контекста» или «эволюции форм» в конкретные механизмы борьбы акторов за контроль над формосодержательной целостностью кинопроизведений.

Разработанный принцип предлагает две альтернативные стратегии периодизации – индуктивную (при непосредственном анализе циклов фильмопроизводства) и дедуктивную (через анализ системных институциональных условий). Эта методологическая гибкость расширяет возможности применения принципа к различным исследовательским ситуациям. Перспективы включают переосмысление устоявшихся периодизаций, сравнительный анализ национальных кинематографий и изучение трансформаций современного кинематографа в условиях цифровизации, когда традиционное распределение власти между

актерами подвергается радикальному пересмотру.

ГЛАВА 2. АПРОБАЦИЯ АКТОРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПРИНЦИПА ПЕРИОДИЗАЦИИ НА МАТЕРИАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО В ПЕРИОД С 1921 ПО 1945 ГГ.

Для обоснования функциональности разработанного принципа периодизации необходимым условием является его апробация на конкретике того или иного национального кинематографа в определённых временных рамках. Учитывая возможный масштаб такой работы и её исследовательскую самостоятельность по отношению к основному предмету настоящего исследования, в качестве материала для апробации определяется история советского кинематографа 1921–1945 годов. Данный период на самом общем масштабе исходно может быть охарактеризован как неоднородный по происходящему в кинематографе-деятельностной полисистеме (за счёт трансформации технических аспектов фильмопроизводства и кинопроката, изменения социально-политических и экономических условий). В тоже время в отношении избранного периода истории советского кинематографа существует развёрнутая исследовательская рефлексия, результаты которой носят вполне консенсусный характер в отношении системных условий функционирования кинематографа, что позволяет использовать для периодизации данного периода дедуктивную стратегию.

Для удобства обоснования реализации периодизации истории советского кинематографа 1921–1945 годов с использованием акторно-функционального принципа исходно будет предложено деление данного периода на ряд фаз, обусловленных выдвигаемой исходной гипотезой о их соответствии определённому характеру реализации ПРАФ.

2.1. История советского кинематографа 1921–1945 гг.: источники, историография, периоды

Выбор стратегии применения акторно-функционального принципа к советскому кинематографу избранного периода обусловлен специфическими характеристиками доступного эмпирического материала и историко-институциональными особенностями функционирования советской кинематографии. Советский кинопроцесс 1921–1945 годов характеризуется значительным объёмом производства: только в период 1930–1945 годов было выпущено более 500 игровых фильмов²⁰¹, что делает невозможным детальный анализ характера реализации каждого отдельного цикла фильмопроизводства в рамках индуктивной стратегии. Одновременно для советского кинематографа рассматриваемого периода характерно наличие тотальных институциональных условий, довлеющих над всей кинематограф-деятельностной полисистемой: централизованная система управления киноиндустрией, законодательное регулирование производства и проката, механизмы государственной цензуры и идеологического контроля, единая модель экономической организации кинопроизводства.

Эти характеристики советского кинематографа однозначно определяют функциональность применения в данном случае дедуктивной стратегии реализации акторно-функционального принципа периодизации.

Логика дедуктивной стратегии определяет структуру апробации принципа для каждой выделенной согласно выдвигаемой гипотезе фазы развития советского кинематографа. Исследование каждой фазы организуется в два последовательных этапа анализа. Первый этап – анализ причин закрепления права реализации

²⁰¹ Советские художественные фильмы : аннотированный каталог. М. : Искусство, 1961. Т. 2.: Звуковые фильмы (1930–1957). 784 с. (Подсчёт по каталогу.)

авторской функции за конкретным актором социально-кинематографического процесса предполагает реконструкцию системных условий, обеспечивших доминирование определённого носителя ПРАФ через критический анализ законодательных актов, институциональных структур, экономических механизмов и идеологических императивов. Второй этап – анализ взаимоотношений акторов социально-кинематографического процесса, который нацелен на выявление конкретных форм борьбы за ПРАФ, механизмов взаимодействия между «Автором», «Студией», «Государством» и «Зрителем», а также способов сопротивления или адаптации к доминирующей конфигурации распределения авторской функции.

Такая структура апробации, в отличие от индуктивной стратегии, не предполагает систематического анализа киноязыка произведений как исходного материала для обобщений о распределении ПРАФ. Вместо этого дедуктивная стратегия исходит из приоритета установления институциональных детерминант кинопроцесса, которые тотально определяют условия реализации авторской функции во всём объёме фильмопроизводства данного периода. Анализ конкретных кинопроизведений в рамках дедуктивной стратегии выполняет вспомогательную иллюстративную функцию, демонстрируя следствия обосновываемого распределения ПРАФ на уровне формосодержательных характеристик фильмов, но не служит основанием для определения доминирующего носителя авторской функции.

Вместе с тем, разработанный акторно-функциональный принцип обладает значительным эвристическим потенциалом для объяснения трансформации формосодержательных характеристик кинопроизведений при фазовых переходах. Вопрос о том, каким образом установленные переходы ПРАФ между акторами детерминируют изменения использования выразительных средств кинематографа и типологии героев представляет самостоятельный исследовательский интерес. Однако полноценный анализ этой детерминации требует применения специализированных методов исследования кинематографической образности и выходит за рамки непосредственной задачи апробации принципа периодизации

посредством дедуктивной стратегии. Поэтому демонстрация того, как фазовые переходы ПРАФ проявляются на уровне трансформации использования выразительных средств кинематографа, будет представлена в заключении диссертации в качестве иллюстрации перспективных направлений применения разработанной методологии.

Применение разработанного акторно-функционального принципа периодизации к конкретному историческому материалу требует формирования репрезентативной источниковой базы, позволяющей реконструировать механизмы перехода права реализации авторской функции между акторами социально-кинематографического процесса. Выявление причин и условий таких переходов, анализ трансформации институциональных структур и властных отношений, а также исследование эволюции использования выразительных средств кинематографа и типологии персонажей невозможны без систематической работы с архивными документами, нормативными актами, мемуарными свидетельствами и самими кинопроизведениями как артефактами выделяемых фаз.

Источниковая база исследования основана на привлечении широкого круга опубликованных и архивных источников.

Опубликованные источники, использованные при написании диссертации, в свою очередь, для удобства исследования, можно разделить на шесть основных подгрупп:

- 1) законодательные акты;
- 2) материалы официального делопроизводства;
- 3) периодическая печать;
- 4) справочные и статистические издания;
- 5) индивидуализированные источники (воспоминания, публицистика);
- 6) публикации документов.

Основными по значению для диссертации являются первая, вторая и шестая группы источников.

Важной группой источников по рассматриваемой проблематике являются нормативно-правовые акты, постановления и декреты Совета народных

комиссаров (СНК), а также стенографические отчеты и материалы съездов коммунистической партии. Особый интерес в рамках исследования принципов государственного регулирования советской киноотраслью представляют документальные сборники: трехтомное издание «Советское кино (1917–1978)»²⁰², где собраны в хронологическом порядке ключевые законотворческие решения; сборник «История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма», созданный под редакционным руководством В.С. Листова и Е.С. Хохловой²⁰³, где впервые были опубликованы указы Советского правительства в период Гражданской войны и НЭПа. Заслуживает быть отмеченным издание «Кремлевский кинотеатр»²⁰⁴ которое было подготовлено сотрудниками РГАСПИ. Данный сборник содержит записи комментариев И.В. Сталина, сделанные Б.З. Шумяцким во время кремлевских показов кинолент вождем. Несмотря на субъективность данных материалов, их содержание представляет большую ценность, поскольку на их основании можно предположить, каким было представление Сталина о киноискусстве с зрительской точки зрения и проследить, как оно отражалось на формировании государственной политики по регулированию кинопроизводства и кинопроката в 1930-е годы.

Автором диссертационного исследования были изучены аналитические статьи, критические обзоры, материалы творческих дискуссий, краткое содержание фильмов с последующими критическими замечаниями и многие другие материалы периодических изданий, выпущенных с конца 1921 до начала 1946 гг., обобщающие как общекультурные тенденции, формировавшиеся в СССР в указанный исследован период, так и профессиональные аспекты развития кинопромышленности и кинопроката²⁰⁵. Все издания находились в жестких агитационно-идеологических рамках, что является своего рода препятствием в

²⁰² Советское кино (1917–1978): Решения партии и правительства о кино : в 3 т. / НИИ теории и истории кино Госкино СССР, Центр. гос. архив лит. и искусства СССР. М. : [б. и.], 1979.

²⁰³ История отечественного кино: Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. / Науч.-исслед. ин-т киноискусства, Рос. гос. арх. лит. и искусства. М. : Материк, 1996. 178 с.

²⁰⁴ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы. М. : РОССПЭН, 2005. 1120 с.

²⁰⁵ Среди изученных периодических изданий: «Кино-газета» (1921–1933), «Советское кино» (1925–1935), «Кино» (1935–1941), «Искусство кино» (1931–1941), а также отдельные номера газет «Правда» и «Литературная газета» за период 1921–1946 гг.

изучении подлинной атмосферы, которая наличествовала в кинематографическом сообществе, и проблем, которыми жили кинорежиссеры, сценаристы и операторы, но одновременно с этим дает нам возможность проанализировать партийно-государственное влияние на формирование феномена роли кино в общественной жизни населения.

Самостоятельным видом опубликованных источников являются индивидуализированные источники. В данном исследовании использовались работы партийных функционеров, кинематографистов и писателей того времени: «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино»²⁰⁶; «Луначарский о кино. Статьи. Воспоминания. Сценарии. Документы»²⁰⁷; работы С. М. Эйзенштейна, в частности «Монтаж»²⁰⁸ и его мемуары²⁰⁹; воспоминания И.Г. Эренбурга «Люди, годы, жизнь»²¹⁰; устные рассказы М.И. Ромма «Как в кино»²¹¹.

Значительный корпус источников составляют теоретические и историко-киноведческие работы. Фундаментальное значение для исследования имеют труды классиков советского киноведения: Н.А. Лебедева «Очерки истории кино СССР. Немое кино», четырехтомная «История советского кино» под редакцией К.Э. Разлогова, работы Н.М. Зоркой, в частности «История отечественного кино. XX век». Важное методологическое значение имеют работы Л.К. Козлова, особенно сборник «Произведение во времени»²¹².

Важными источниками по истории советской кинопромышленности стали исследования В.С. Листова «Россия, революция, кинематограф»²¹³, В.Е. Вишневского «25 лет советского кино»²¹⁴, Э.Г. Лемберга «Экономика советской кинематографии»²¹⁵. Существенный вклад в изучение экономических и

²⁰⁶ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино : сборник документов и материалов. 2-е изд., доп. М. : Искусство, 1973. 368 с.

²⁰⁷ Луначарский о кино. Статьи. Воспоминания. Сценарии. Документы. М. : Искусство, 1965. 467 с.

²⁰⁸ Эйзенштейн С.М. Монтаж. М. : Музей кино, 2002. 92 с.

²⁰⁹ Эйзенштейн С.М. Мемуары : в 2 т. М. : Музей кино, 1997.

²¹⁰ Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь : воспоминания : в 3 т. М. : Советский писатель, 1990.

²¹¹ Ромм М.И. Как в кино : устные рассказы. М. : Искусство, 1974. 294 с.

²¹² Козлов Л.К. Произведение во времени. СПб. : Сеанс, 2005. 240 с.

²¹³ Листов В.С. Россия, революция, кинематограф. М. : Материк, 1995. 224 с.

²¹⁴ Вишневский В.Е. 25 лет советского кино в хронологических датах. М. : Искусство, 1945. 142 с.

²¹⁵ Лемберг Э.Г. Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. М. : Кинопечать, 1930. 240 с.

организационных аспектов функционирования советской киноиндустрии внесла монография М.И. Косиновой «Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность»²¹⁶, в которой систематически реконструированы механизмы кинопроката и кинопоказа на различных этапах развития отечественного кинематографа, включая период НЭПа и годы Великой Отечественной войны. Материалы данного исследования были привлечены для анализа институциональных условий функционирования акторов социально-кинематографического процесса в авторскую и военную фазы советского кино.

Для понимания культурно-идеологического контекста использовались работы по истории советской культуры: исследования Г.В. Александрова «Эпоха и кино»²¹⁷ и Е. Добренко «Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив»²¹⁸. Принципиальное значение для понимания культурно-философского контекста авторской фазы имели исследования В. Паперного «Культура Два»²¹⁹, концепция которого была использована Н.А. Хреновым для анализа систем видения в советском кино.

Некоторая часть делопроизводственных документов цензурных и контролирующих органов была извлечена из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) и проанализирована в диссертационной работе впервые. Использовались материалы следующих фондов: Государственного фотокинопредприятия Госкино²²⁰, Союзкино²²¹, акционерного общества «Совкино»²²², Союзкинохроники / Главкинохроники²²³, Министерства кинематографии СССР²²⁴, а также личный фонд С.М. Эйзенштейна²²⁵.

Значительный массив документов был изучен в Российском государственном

²¹⁶ Косинова М.И. Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность. Рязань : Изд-во Ряз. обл. тип., 2008. 682 с.

²¹⁷ Александров Г.В. Эпоха и кино. М. : Политиздат, 1983. 383 с.

²¹⁸ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 424 с.

²¹⁹ Паперный В. Культура Два. М. : Новое литературное обозрение, 2020. 416 с.

²²⁰ РГАЛИ. Ф. 989.

²²¹ РГАЛИ. Ф. 2497.

²²² РГАЛИ. Ф. 2496.

²²³ РГАЛИ. Ф. 2451.

²²⁴ РГАЛИ. Ф. 2456.

²²⁵ РГАЛИ. Ф. 1923.

архиве социально-политической истории (РГАСПИ), включая материалы фондов ЦК ВКП(б)²²⁶, личного фонда И. В. Сталина²²⁷, фонда Общества Друзей Советской Кинематографии²²⁸.

Важные материалы по функционированию кинопромышленности в период эвакуации были получены из Центрального государственного архива Республики Казахстан (ЦГА РК), фондов Центральной объединенной киностудии²²⁹, Совета Народных Комиссаров КазССР²³⁰, а также из Архива Президента Республики Казахстан (АП РК), фонда ЦК Компартии Казахстана²³¹.

Помимо письменных групп источников немаловажную роль в исследовании и анализе темы диссертационной работы сыграли визуальные материалы, а именно кинокартины, как игрового жанра, так и документальные полотна, созданные в период с начала 1920-х до конца 1940-х гг. Был проведен анализ порядка 70 картин²³². Однако стоит отметить проблему жанровой и временной диспропорции, с которой столкнулся автор при изучении визуального материала ввиду того, что ленты 1930-х гг. являются более доступными для организации просмотра, чем картины, снятые в 1920-х гг. Схожая проблема проявляется в количественной составляющей игровых и документальных кинокартин, с явным перевесом в сторону игровых фильмов.

Анализируя объем историографических и источниковых материалов, можно прийти к выводу, что для решения поставленной апробационной задачи в диссертационном исследовании источников более чем достаточно. Комплексное использование архивных документов, опубликованных материалов, теоретических работ и визуальных источников позволило выдвинуть исходную *гипотезу* о делении советского кинематографа 1921–1945 гг. на фазы, обусловленные их соответствием определённому характеру реализации ПРАФ.

²²⁶ РГАСПИ. Ф. 17.

²²⁷ РГАСПИ. Ф. 558.

²²⁸ РГАСПИ. Ф. 2495.

²²⁹ ЦГА РК. Ф. 1708.

²³⁰ ЦГА РК. Ф. 1137.

²³¹ АП РК. Ф. 708., Ф. 1302.

²³² Полный список проанализированных фильмов представлен в фильмографии диссертации.

Итак, предлагается выделить три фазовых перехода, с помощью которых можно проанализировать исторический процесс развития кинематографа в СССР с периода 1921–1945 гг.:

1) Авторская фаза развития (1920-е гг.) – период экспериментов с новыми формами кинематографического искусства. В этот период ПРАФ было за «Автором», и в киноискусстве доминировали попытки создания нового «языка», новой эстетики.

2) Сталинская фаза (1930-е гг.) – период официального утверждения доктрины социалистического реализма в кинематографе. ПРАФ переходит в руки «Государства» в лице И.В. Сталина. В фильмах появляются ярко выраженные герои-труженики, которые борются за лучшую жизнь.

3) Военная фаза развития (1940-е гг.) – период Великой Отечественной войны, когда киноискусство стало важной частью пропаганды, где ПРАФ перешло на время в руки «Студии». В фильмах были изображены герои-воины, борцы с фашизмом.

Для удобства фиксации отношений между актёрами социально-кинематографического процесса будем использовать систему обозначений направленных связей. Запись (Актор А => Актор Б) фиксирует воздействие первого актёра на второго. Поскольку модель включает четырёх актёров – «Государство», «Студию», «Автора» и «Зрителя» – и отношения между ними, как правило, асимметричны, в работе рассматриваются все двенадцать возможных связей: (Государство => Студия), (Государство => Автор), (Государство => Зритель), (Студия => Государство), (Студия => Автор), (Студия => Зритель), (Автор => Государство), (Автор => Студия), (Автор => Зритель), (Зритель => Государство), (Зритель => Студия), (Зритель => Автор). Данная нотация позволяет эксплицировать конфигурацию актёрных отношений в каждой фазе и проследить её трансформацию.

2.2. Авторская фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений

Авторская фаза развития советского кинематографа приходится на период 20-х годов XX века с его событиями, связанными с государственными, социальными и экономическими преобразованиями молодого социалистического государства. Советское правительство пыталось найти оптимальные методы администрирования кинопроизводства и эффективные способы цензурирования кинопроката. Одновременно с этим в период авторской фазы развития советского кинематографа был дан старт «новой экономической политике», что поспособствовало бурному развитию киносети и частному прокату. Единовременность этих событий создает сложную структуру взаимосвязей акторов социально-кинематографического процесса, основанных в большей степени на поиске решений системных противоречий, вызванных сочетанием принципов свободного рынка в сфере частных кинотеатров и стремлением государства к жесткому контролю на кинорынке. Так, за весь период существования авторской фазы советское правительство три раза реорганизовывало институты государственного регулирования кинематографа. В данном параграфе будет предпринята попытка структурировать исторический ход взаимоотношений между акторами социально-кинематографического процесса с целью выявления условий, формирующих авторскую фазу развития советского кинематографа.

Формирование государственной системы кинопроизводства в России началось с создания Всероссийского фотокинематографического комитета (ВФКО) в сентябре 1919 года²³³. ВФКО взяло на себя функции по планированию и координации кинопроизводства, а также по созданию пропагандистских фильмов. Национализация кинофабрик, завершившаяся к началу 1920 года, стала важным

²³³ СУ. 1919. № 46. Ст. 448.

этапом в процессе централизации киноиндустрии. Несмотря на это, финансовые ограничения существенно повлияли на темпы развития советского кино в первые годы его существования.

Ввиду того что на начальных этапах существования ВФКО по объективным управленческим причинам не могло претендовать на должное финансирование для создания полноценных картин, отвечающих всем агитационным требованиям партии, было принято решение сформировать прокатный фонд на основе уже существующих, реквизированных, кинолент²³⁴. Это позволило уже к середине 1920 г. наладить производство кинолент, используемых для нужд пропаганды, и сформировать фильмофонд, способный охватить демонстрацию в значительной части кинозалов. В годы Гражданской войны в условиях как экономической, так и социальной нестабильности руководство ВФКО смогло показать свою результативность. Так, в московских и петроградских кинотеатрах и передвижках со стабильной периодичностью выходили киножурналы «Хроника» и «Кинонеделя» и агитационные документальные фильмы²³⁵ (Государство => Зритель).

Необходимо отметить тот факт, что владельцы кинозалов с большой неохотой брали в прокат агитационные фильмы ВФКО²³⁶, ввиду того, что любой прокат несет на себе значительные расходы. Положение дел не спасало даже то, что эти киноленты отдавались на безвозмездной основе (Государство => Студия). Анализ архивных материалов фонда ВФКО в РГАЛИ позволяет сделать вывод, что прокат через кинотеатры в этот период практически не был организован²³⁷, в результате чего руководству государственным сектором кинематографии пришлось применять иные способы донесения киноматериала до зрителя, которые значительно уступали возможностям кинозалов. В частности, были использованы передвижные киноустановки, которые позволяли обеспечить разовые показы в школах, клубах, на заводах и фабриках, а также на рейсах агитпоездов ВЦИК,

²³⁴ РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 136. Л. 22.

²³⁵ История отечественного кино: учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. С. 46.

²³⁶ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М. : Искусство, 1966. С. 85.

²³⁷ РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 184. Л. 8.

являвшихся крупнейшим, и что немаловажно, весьма успешным способом пропаганды на фронтах Гражданской войны (Государство => Зритель). Однако эти способы проката оказались малоэффективными в вопросах охвата зрительской аудитории и носили весьма фрагментарный характер, учитывая то, что за два года Гражданской войны в агитпоездах и агитпароходах было проведено такое количество сеансов, которое соответствует неполному году одного кинозала²³⁸.

С приходом НЭПа были легализованы частные прокатные предприятия, что создавало высококонкурентную среду для губернских киносекций, национализированных ВФКО. Все вышесказанное требовало от государственного руководства киноотраслью планомерного усиления административного контроля и финансовой регламентации функционирования губернских предприятий проката. Однако местная пресса того периода указывает на многочисленные злоупотребления, нездоровую обстановку, царившую вокруг предприятий госпроката²³⁹, что также фиксируется в жалобе кинопредпринимателей, которая была рассмотрена СНК РСФСР в ноябре 1919 г. (Студия => Государство). В ней отмечалось, что «с имуществом происходит полная вакханалия: прибывающие из провинции на имя прокатных контор картины за отсутствием какого-либо надзора поступают в Кинокомитет без всякой регистрации, в разбитых ящиках, без всякого учета. Следствием этого является усиленное хищение картин»²⁴⁰. В свете сказанного можно сделать вывод, что хозяйственно-административные преобразования, предпринятые руководством ВФКО, не помогли выстроить самокупаемую систему Госпроката, так как главный ее механизм, а именно бесперебойное движение кинолент от региона к региону, не был выстроен в должном качестве. ВФКО организовал систему реализации кинолент губернским киносекциям и предприятиям регионального проката, построенную на принципах взимания процента со сборов. Этот принцип в основе своей противоречил

²³⁸ Вишневский В.Е. 25 лет советского кино в хронологических датах. М. : Госкиноиздат, 1945. 142 с.; Листов В.С. Россия, революция, кинематограф. М. : Материк, 1995. С. 64, 99.

²³⁹ Листов В.С. Россия, революция, кинематограф. М. : Материк, 1995. С. 131.

²⁴⁰ Цит. по: История отечественного кино: учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. С. 47.

условиям, сложившимся на кинорынке в период НЭПа, когда только открывшиеся кинопредприятия по прокату нуждались в наращивании первоначального капитала для обеспечения функционирования киносекции в высококонкурентной среде. Ввиду этого у губернских прокатных контор не было мотивации соблюдать прописанные регламенты и хоть как-то сокращать доли теневого сбыта²⁴¹.

В 1922 г. декретом СНК СССР от 26 декабря ВФКО было реорганизовано в государственное хозрасчетное предприятие «Госкино», находившееся в ведении Наркомпроса²⁴². В рамках этого декрета была провозглашена государственная монополия проката кинолент на всей территории РСФСР. Легально функционировать кинопредприятия могли только при заключении договора с «Госкино» (Государство => Студия), что позволяло решать ряд фундаментальных проблем, унаследованных от ВФКО. Во-первых, был установлен фиксированный 15% сбор с оборота проката, который позволял сформировать начальную экономическую базу для самостоятельного функционирования кинопроизводства²⁴³. Этот фискальный регламент был разработан Наркомпросом и НКВД и введен повсеместно уже в начале 1923 года. Во-вторых, декрет СНК РСФСР «О Комитете по контролю за репертуаром (Главреперткоме) при Главном управлении по делам литературы и издательств (Главлите)» от 9 февраля 1923 года закреплял и жестко регламентировал протокол идеологического цензурирования, что позволяло централизованно контролировать репертуар кинокартин²⁴⁴ (Государство => Автор).

Необходимо отметить, что строгой централизации в кинопромышленности в этот период еще не было. Кроме «Госкино» существовали «Севзапкино» (в Ленинграде), «КиноМосква», акционерное общество «Пролеткино», «Госвоенкино» и др. При этом, как отмечает М.И. Косинова, основной капитал в акционерных обществах кино принадлежал государственным организациям: в

²⁴¹ Вишневский В.Е. 25 лет советского кино в хронологических датах. М. : Госкиноиздат, 1945. С. 16.

²⁴² Декрет СНК РСФСР «О преобразовании фотокиноотдела Народного комиссариата просвещения в Центральное государственное фотокинопредприятие» // СУ РСФСР. 1922. Ст. 4.

²⁴³ Пиливер И.С., Дорогокупец В.Г. Система действующего кинозаконодательства РСФСР : С приведением текста законов, распоряжений, циркуляров и инструкций по киноделу. М. : Теа-кино-печать, 1929. С. 20.

²⁴⁴ СУ. 1923. № 14. Ст. 177. Отд. I.

уставах всех акционерных обществ строго соблюдалось требование, согласно которому не менее 51% основного капитала должно было принадлежать государственным органам и учреждениям, что давало государству возможность сохранять своё влияние на деятельность акционерных обществ даже в условиях рыночной конкуренции периода НЭПа²⁴⁵. Спустя полгода после принятия декрета сотрудники Наркомпроса, НКВД и Наркомвнешторга смогли разработать протоколы и инструкции, которые начали активно применяться с середины 1923 года, когда была введена система лицензирования кинопредприятий.

Наряду с этим необходимо отметить, что «Госкино» не удалось в полной мере реализовать монопольный потенциал в области кинопроката, так как теневой сектор кинорынка не был ликвидирован. Лишь в европейской части России функционировали киносекции, получившие официальные лицензии от «Госкино»; многие из них были созданы государственными структурами: местными исполнительными органами («Севзапкино», «КиноМосква», «Киносевер»), профсоюзами («Пролеткино»), организациями армии («Красная звезда»). В ответ на политику легализации отечественного кинопроката произошла значительная территориальная трансформация теневого сектора кинорынка. Усилилась контрабанда кинолент через восточную границу, что послужило причиной бурного развития частного кинопроката на территории Урала и Сибири, прибыль от проката шла в обход «Госкино»²⁴⁶ (Студия => Зритель). Усугублял ситуацию введенный фиксированный 15% сбор с оборота проката, который создавал непреодолимые условия для повышения цен на билеты, что, в свою очередь, делало легальный прокат заведомо убыточным²⁴⁷. Взрывной рост цен на прокат привел к тому, что к концу 1924 года произошло массовое закрытие киносекций по всему РСФСР²⁴⁸.

Сложившаяся ситуация в кинопроизводстве и кинопрокате не могла остаться

²⁴⁵ Косинова М.И. Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность. Рязань : Изд-во Ряз. обл. тип., 2008. С.93.

²⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 989. Оп.1. Д. 510. Л. 19.

²⁴⁷ История отечественного кино: Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. М. : Материк, 1996. С. 143.; Львов А. Кинематографическая язва излечима. М. : [б. и.], 1924. С. 9.; Лебедев Н.А. Кино: его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве. М. : Красная новь, 1924. С.11.

²⁴⁸ История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. М. : Материк. 1996. С. 65.

без должного внимания со стороны советского правительства, и в сентябре 1923 г. при СНК была создана Комиссия по реорганизации кинематографии под руководством наркома РКИ В.Н. Манцева, которая предложила два варианта преобразования киноотрасли²⁴⁹. Руководство «Госкино» настаивало на объединении капиталов киноорганизаций и киносекций в единое акционерное общество, аргументируя это тем, что проводить централизованную закупку кинолент и осуществление цензурирования кинофильмов значительно легче при подобной форме организации.

Ключевую роль в этом вопросе сыграл XIII Съезд РКП(б), который проходил с 23 по 31 мая 1924 года. На съезде были рассмотрены результаты работы Комиссии по реорганизации кинематографии и выдвинут ряд предложений по объединению кинопредприятий. В вопросах советского кинопроизводства делегаты пришли к единогласному мнению о том, что необходимо усиливать массовую пропаганду коммунистической идеологии среди рабоче-крестьянского населения через доступное распространение собственных агитационных кинолент и повсеместное выстраивание прокатной инфраструктуры в деревнях, селах и в рабочих районах²⁵⁰. Для достижения поставленных задач Съездом было принято решение объединить киносекции с сохранением монополии проката в рамках отдельных республик. Такая централизация кинопрокатной отрасли позволяла устранить конкуренцию в этой сфере, что в результате способствовало уменьшению издержек и увеличению прибыли, которая была крайне необходима для формирования собственной финансово-материальной базы советской кинематографии. Также был решен вопрос о налоге на прокат, который значительно тормозил развитие советской кинематографии, в пользу снижения тарифной ставки на местах.

Все решения по вопросу реорганизации советской кинематографии, изложенные XIII Съездом РКП(б) в декларативной форме, получили свое официальное оформление в виде постановления СНК РСФСР от 13 июня 1924 г.

²⁴⁹ Советское кино. 1926. № 2. С. 15.

²⁵⁰ Резолюция XIII Съезда РКП(б) «Об агитпропабате» // Советское кино (1917–1978) : Решения партии и правительства о кино : Сб. документов / НИИ теории и истории кино Госкино СССР, Центр. гос. архив лит. и искусства СССР. М. : [б. и.], 1979. Т. 1. С. 33–34.

«Об организации кинодела в РСФСР», в рамках которого было создано Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Советское кино» (в сокращении «Совкино»)²⁵¹. Меньше чем через месяц, 9 июля 1924 г. состоялось первое заседание оргбюро новой организации, где был утвержден учредительный договор, открывающий для «Совкино» широкие возможности для реализации поставленных партией задач²⁵². В частности, за «Совкино» закреплялись функции кинопроката и права по эксплуатации всех кинотеатров и кинопредприятий на территории РСФСР, что в совокупности дало возможность на официальном уровне выстроить систему регулирования кинопроизводства и кинопроката, т. к. специальным постановлением СНК РСФСР от 10 октября 1924 г. «Совкино» было наделено статусом руководящего центра российской кинематографии.

В рамках нашего исследования статус «Совкино» требует особого разъяснения. Несмотря на организационную форму в виде акционерного общества, в структуре социально-кинематографической коммуникации «Совкино» имеет отношение к актору «Государство», ввиду наличия особых целей по монополизации кинопроизводства и кинопроката и ресурсов для их исполнения. Акционирование с принятием в состав учредителей (Наркомвнешторга, Внешторгбанка, ВСНХ, Госбанка и Наркомпроса) с внесением Наркомпросом средств на сумму в 45% от общего капитала позволило «Совкино» в кратчайшие сроки сформировать стартовый денежно-материальный фонд, необходимый для централизованного объединения кинопроизводства и кинопроката. Учитывая негативный опыт «Госкино» в лицензировании кинопроката, когда предпринималась попытка бюрократического управления собственностью, по факту принадлежащей другим субъектам кинорынка и частным лицам, учредительная форма объединения капитала киноорганизаций в рамках «Совкино» позволила ликвидировать условия для конкуренции между кинопредприятиями, таким образом обеспечивая консолидацию не только материальных фондов, но и

²⁵¹ Постановление СНК РСФСР «Об организации кинодела в РСФСР» // СУ РСФСР. 1925. № 57. Ст. 555.

²⁵² РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 331. Л. 23 и об.; Л. 33–36.

управленческих ресурсов для проведения агитационной политики. Так, на первых этапах в список киноорганизаций РСФСР, подлежащих акционированию, вошли: «Госкино» в полном составе, включающая все объединенные на тот момент кинопредприятия и киносекции, «Севзапкино», осуществлявшая кинопроизводство и кинопрокат на территории Северо-Западного района, а также «КиноМосква», «Киносевер», «Межрабпом», «Пролеткино», кинопредприятия ТАТНКИ, ТУРКНКИ, КРЫМНКИ, КИРНКИ²⁵³.

Акционерное общество «Совкино» начало свою работу 1 марта 1925 года и уже с первых месяцев своего существования показало высокую эффективность в достижении поставленных задач. Была значительно увеличена плотность кинорынка за счет планомерного строительства и развития сетей кинотеатров по всей территории РСФСР. Результативность этой деятельности была очень высокой в сравнении с работой «Госкино», так как к 1930 году удалось построить в два раза больше киносекций (106 кинотеатров), чем их было на начало 1925 года (46 пунктов проката)²⁵⁴. Значительная часть доходов от кинопроката направлялась на кинопроизводство, что дало возможность в кратчайшие сроки наладить рентабельность киноотрасли и начать формирование ее как целостной, экономически замкнутой на себе структуры. Стоит сразу отметить, что «Совкино» не стремилось в своей деятельности увеличить абсолютные показатели выпуска кинолент, которые в сравнении с показателями Госкино были значительно выше и составляли 45 картин в год²⁵⁵. Вместо этого руководство было сфокусировано на поиске эффективных форм администрирования в сфере кинопроизводства, позволяющих обеспечить высокую окупаемость картин. Для решения этих задач была проведена централизация управления кинофабриками, что позволило значительно рационализировать и в какой-то степени систематизировать производственную деятельность. В частности, была проделана жанровая специализация производства, включающая в себя художественные фильмы,

²⁵³ РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 331. Л. 40–41.

²⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 4. Л. 65.

²⁵⁵ Советские художественные фильмы : Аннотированный каталог. М. : Искусство, 1961–1979. Т.1: Немые фильмы (1918–1935). 527 с.

документальную хронику и учебные киноленты. Все вышеперечисленные меры уже спустя короткий промежуток времени (к 1929 году) дали систематические результаты в виде снижения издержек и сокращения сроков производства кинокартин, что позволило уменьшить периоды оборота вложенного государством и частными кинокомпаниями капитала и, таким образом, повысить коммерческие показатели кинолент. В этом контексте уместно привести сравнительную статистику по процентным показателям издержек по производству: у «Госкино» они составляли 33%, у «Севзапкино» – 45%, а у «Совкино» уже в 1926 году этот показатель опустился до 22,8%²⁵⁶.

В связи с обязанностью репертуарной комиссии «Совкино» по заполнению образовавшихся в 1926–1927 гг. пробелов в системе проката, произошел пересмотр и адаптация обширного дореволюционного кинофонда. Различные маршруты поступления этих кинокартин в советский прокат включали, в большинстве случаев, взаимодействие через частных посредников, предоставлявших прокатчикам собственные старые копии. Несмотря на то, что в 1927 году на экран вышли такие фильмы, как: «Конец Санкт-Петербурга» (1927, реж. В.И. Пудовкин), «Октябрь» (1927, реж. С.М. Эйзенштейн), «Девушка с коробкой» (1927, реж. Б.В. Барнет), самыми кассовыми фильмами становятся две ранние кинокартины: «Отец Сергей» (1918, реж. Я.А. Протазанов) и «Пиковая дама» (1916, реж. Я.А. Протазанов) (Зритель => Студия).

Проанализировав результаты опроса²⁵⁷, проведенного организацией ОДСК среди зрителей киноленты «Октябрь» (1927, реж. С.М. Эйзенштейн), можно сделать выводы о том, что советского кинозрителя волновали не столько «революционные темы», сколько социально-бытовые, простые истории с захватывающим сюжетом, такие как, например, в фильмах «Ухабы» (1927, реж. А. Роом), «Парижанка» (1923, реж. Ч. Чаплин), «Девушка из провинции» (1929, реж. Дж. Бауэр). Результаты опроса подтверждаются статистикой кассовых сборов. Так, кинолента «Октябрь» (1927) С.М. Эйзенштейна в производстве стоила 655 899

²⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 25. Л. 11.

²⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Ед. хр. 11, 12, 13.

рублей, а собрала за все время проката 168 888 рублей, в то время как фильм «Ухабы» А. Роома стоимостью 98 655 рублей не только окупился в прокате, но и принес «Совкино» прибыль в размере 2890 рублей²⁵⁸.

Вместе с тем, институциональная децентрализация кинопроизводства в период НЭПа создавала условия для реализации авторской функции непосредственно режиссёром-автором. Свидетельства самих кинематографистов позволяют зафиксировать специфику творческого процесса в авторской фазе, когда право реализации авторской функции принадлежало не государственным инстанциям, а непосредственно создателям кинолент.

Практика производства фильмов 1920-х годов свидетельствует о значительной свободе режиссёров в реализации авторской функции. 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 сценарий²⁵⁹. В своих мемуарах С.М. Эйзенштейн прямо связывал возможность подобных творческих решений с условиями постреволюционного периода: «Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое – это она сделала меня художником. Задатки, желания были, но только революционный вихрь дал мне основное – свободу самоопределения»²⁶⁰.

Аналогичная ситуация складывалась и в работе В.И. Пудовкина над фильмом «Мать» (1926) (экранизацией романа М. Горького «Мать»²⁶¹). Сценарист Н. Зархи осуществил радикальную переработку литературного первоисточника, создав, по существу, «вольную импровизацию на тему романа»²⁶². При этом режиссёр

²⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 369.

²⁵⁹ Клейман Н.И. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2022. С.103.

²⁶⁰ Эйзенштейн С.М. Мемуары : в 2 т. М. : Музей кино, 1997. Т. 1. С. 247.

²⁶¹ Горький М. Мать. М. : Дет. лит., 1985. 288 с.

²⁶² Пудовкин В.И. Собрание сочинений : в 3-х т. М. : Искусство, 1975. Т. 2. С. 49.

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). Подобная свобода в выборе актёра и интерпретации первоисточника была бы невозможна в условиях жёсткой централизации кинопроизводства последующего периода.

Особенно показателен случай Д. Вертова, которому Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ) выделило ресурсы на создание «Человека с киноаппаратом» (1929) при отсутствии традиционного сценария. В заявке, поданной в правление ВУФКУ, режиссёр прямо указывал: «“Человек с киноаппаратом” – это кинопроизведение необычного типа. Оно отнюдь не является переложением на экран какой-либо пьесы, драмы, романа, киносценария или другого литературного произведения»²⁶³. Съёмки осуществлялись без сценария, исключительно на основе внутреннего понимания режиссёром структуры фильма²⁶⁴, что свидетельствует о высокой степени автономии в принятии художественных решений (Автор => Студия).

Л.В. Кулешов при работе над фильмом «По закону» (1926) самостоятельно выбрал для экранизации рассказ Дж. Лондона «Неожиданное»²⁶⁵ и совместно с В.Б. Шкловским определил идейную концепцию картины. Режиссёр и сценарист сознательно поставили перед собой задачу создать «дешёвую ленту». Для этого требовалось найти сюжет, при экранизации которого можно было бы обойтись одной декорацией и минимумом актёров. Студийное руководство первоначально отнеслось к замыслу скептически. «Нам не верили, что можно поставить фильм в одной декорации и с тремя актёрами, – вспоминал Л.В. Кулешов, – такого в кинематографической практике ещё не было. Это противоречило всем установленным “законам” кинематографа»²⁶⁶. Тем не менее фильм был запущен в

²⁶³ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М. : Искусство, 1966. С. 109.

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Лондон Дж. Неожиданное // Собрание сочинений : в 14 т. М. : Правда, 1961. Т. 5. С 89–112.

²⁶⁶ Кулешов Л.В. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Искусство, 1988. Т. 2.: Воспоминания. Режиссура. Драматургия. С. 84.

производство. На все роли Кулешов взял учеников своей мастерской при Госкиношколе, проигнорировав возможность привлечения известных актёров.

А.П. Довженко при создании фильма «Звенигора» (1928) переработал первоначальный сценарий М. Йогансена и Ю. Тютюнника настолько радикально, что авторы демонстративно сняли свои имена с титров. «В сценарии было много чертовщины и явно националистических тенденций. Поэтому я его и переработал процентов на девяносто, в результате чего авторы демонстративно “сняли свои имена”, и это стало началом моего расхождения с харьковскими писателями»²⁶⁷, — писал режиссёр в автобиографии. Во время обсуждения сценария на студии ВУФКУ многие называли замысел «чепухой», однако А.П. Довженко настоял на своём. «Фильм был снят «на одном дыхании» за сто дней и сделал молодого режиссёра знаменитым, несмотря на то что представитель ВУФКУ в Москве первоначально заявил: “Никто ничего понять не может”»²⁶⁸.

Вместе с тем необходимо зафиксировать момент, обозначающий начало трансформации авторской фазы. 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. Троцким²⁶⁹. Это свидетельство фиксирует качественно новый тип вмешательства в творческий процесс: до этого момента режиссёр беспрепятственно включал в фильм исторических персонажей по собственному усмотрению, и лишь после завершения съёмок государственная инстанция в лице высшего партийного руководства могла потребовать изменений. Таким образом, право реализации авторской функции в период 1924–1927 гг. принадлежало режиссёру, тогда как к концу десятилетия начинается процесс его перераспределения в пользу государственных структур.

В авторской фазе развития советской кинематографии право реализации авторской функции закреплено за «Автором», что в свою очередь предполагает

²⁶⁷ Марьямов А.М. Довженко. М. : Молодая гвардия, 1968. С. 121.

²⁶⁸ Довженко в воспоминаниях современников. М. : Искусство, 1982. С. 74.

²⁶⁹ Александров Г.В. Эпоха и кино. М. : Политиздат, 1976. С. 104–105.

высокую степень свободы для творческих экспериментов в создании художественных произведений. Однако стоит заострить внимание на том факте, что авторские кинополотна, созданные в авторской фазе, в большей степени не имели популярности среди советского зрителя. Этот факт подтверждается вышеупомянутой статистикой, а также находит отражение в воспоминаниях самого А.В. Луначарского: «Обыкновенно замалчивается тот факт, что “Броненосец” у нас ни какого успеха не имел. Я помню, какое странное впечатление получилось у меня, когда я пришел в Первый театр “Совкино” на Арбате, обклеенный мягкими рекламами, превращенный внутри в нечто вроде корабля, со служителями, переодетыми в матросов, и когда я нашел зал на большую половину пустым. Только после того, как немецкая публика восторженно приветствовала эту вещь, “Потемкина” снова стали давать и у нас. Колоссальная реклама, даром данная нам за границей, привлекла внимание к “Потемкину”. Всякому захотелось посмотреть картину, которая дала нам первую победу на заграничном кино-рынке <...> Предыдущая, и очень хорошая картина Эйзенштейна “Стакка” – провалилась повсюду, в том числе и в рабочих кварталах. Изумительная “Мать” Пудовкина, настоящий шедевр русской кинематографии, прошла в Москве очень тускло»²⁷⁰ (Зритель => Студия).

Описанная конфигурация акторных отношений представляет собой структурное условие, в рамках которого происходит распределение авторской функции. Однако структура сама по себе не объясняет, почему право реализации авторской функции закрепляется именно за автором. Для ответа на этот вопрос необходимо выявить причины, обусловившие подобное закрепление в авторской фазе развития советского киноискусства.

Право реализации авторской функции оказалось закреплено в авторской фазе за «Автором» в результате ослабления влияния остальных акторов («Государства» и «Студии») из-за сложных экономических и социальных условий, вызванных, в первую очередь, Гражданской войной. Многие экспертные

²⁷⁰ Луначарский А.В. Советское кино на подъеме // Советское кино перед лицом общественности : сборник дискуссионных статей. М. : Теа-кино-печать, 1928. С.15.

сообщества связывают низкую эффективность работы государственных органов по регулированию киноотрасли с гиперинфляцией 1920-х гг. (к 1921 г. вышли расчетные знаки номиналом в 100 тысяч рублей²⁷¹), которую долгое время не удавалось стабилизировать из-за Гражданской войны, сопровождавшейся хозяйственной разрухой, экономической блокадой Советской России на мировом кинорынке и др.²⁷²

В действительности, существенной проблемой «Государства» в вопросах владения ПРАФ было отсутствие необходимых материально-финансовых средств для централизации управления киноотраслью. После окончания Гражданской войны отечественная кинематография представляла слаборазвитую систему с прокатной сетью, которая уменьшилась в несколько раз, снабжаемую старыми, преимущественно, дореволюционными фильмами, давно потерявшими свою актуальность и новизну. Если в 1914 г. число киноустановок на территории центральной России составляло 1100 ед., то в 1922 г. их осталось всего 700²⁷³.

Помимо коммерческих вопросов, назревших в кинематографе, сказывалось и то обстоятельство, что Народный комиссариат просвещения РСФСР был перегружен множеством дел. Помимо управления искусством (театр, кино, музыка, изобразительное искусство) в нем было сосредоточено руководство всем школьным и дошкольным делом, научными учреждениями (в том числе Академией наук), издательствами, политико-просветительной работой и др. В 1920-е гг. перед Наркомпросом стояли две главные задачи: организация школьного дела по всей стране и завоевание на сторону революции учительства²⁷⁴.

Нельзя не упомянуть еще одну проблему, стоявшую перед «Государством» в борьбе за ПРАФ – дефицит кадров, который образовался из-за того, что большая часть творческой интеллигенции, обладающая профессиональными компетенциями в области кинематографии, эмигрировала. Весьма тонко эту

²⁷¹ Геокчакян А.Г., Жукова Л.А. История денежного обращения в России (IX–XX вв). М. : Гос. ун-т упр., 2016. С. 31.

²⁷² История отечественного кино : учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. С.46, 49.; Листов В.С. Россия, революция, кинематограф. С. 127.

²⁷³ История отечественного кино : учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. С.48.

²⁷⁴ Коржихина Т.П. История государственных учреждений СССР. М. : Высш. шк., 1986. С.113.

негативную ситуацию описал руководитель Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса (ВФКО) П.И. Воеводин в своей докладной записке в бюджетное совещание Наркомпроса, датированной 1921 годом: «Новизна киноискусства, отсутствие в нем установленных приемов мастерства заставляют автора сценария проделывать тройную работу: творить, искать и изучать. Это обстоятельство отпугивает от кинематографа литературные силы, принуждает его пользоваться, по большей части, случайными людьми»²⁷⁵. Это высказывание лишний раз обращает внимание на тот факт, что руководство советским кинематографом этого периода было вовлечено в решение не только организационных проблем, вызванных сложными внешними обстоятельствами, но и более общими вопросами, связанными с необходимостью осознания самого кинематографа, как специфической отрасли промышленности, продукты которой оказываются социально и культурно значимыми.

«Студия», как актер социально-кинематографического процесса в авторской фазе, представляет куда более серьезную силу в борьбе за ПРАФ, чем «Государство», ввиду особых условий формирования рынка в результате реализации политики НЭПа. Так, 13 июня 1924 г. СНК РСФСР выпускает постановление «Об организации кинодела в РСФСР», в рамках которого было создано Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Советское кино». Организационная форма в виде акционерного общества дала множество преимуществ для осуществления планов, поставленных XIII Съездом РКП(б), которые, в сущности, можно свести к двум. Во-первых, данный способ хозяйственного объединения открыл возможность «Совкино» для централизованного объединения материальных ресурсов кинопроизводства и кинопроката. Учитывая негативный опыт «Государства» в лицензировании кинопроката (когда предпринималась попытка бюрократического управления собственностью, по факту принадлежащей другим субъектам кинорынка и частным лицам), учредительная форма объединения капитала киноорганизаций в

²⁷⁵ ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. № 3. Д. 822. Л. 20.

рамках «Совкино» позволила ликвидировать условия для конкуренции между кинопредприятиями. Таким образом обеспечивалась консолидация не только материальных фондов, но и управленческих ресурсов для проведения агитационной политики. Так, на первых этапах в список киноорганизаций РСФСР, подлежащих акционированию, вошли: «Госкино» в полном составе, включающая все объединенные на тот момент кинопредприятия и киносекции, «Севзапкино», осуществлявшая кинопроизводство и кинопрокат на территории Северо-Западного района, а также «КиноМосква», «Киносевер», «Межрабпом», «Пролеткино», кинопредприятия ТАТН КП, ТУРКН КП, КРЫМН КП, КИРН КП²⁷⁶. Во-вторых, акционирование с принятием в состав учредителей Наркомвнешторга, Внешторгбанка, ВСНХ, Госбанка и Наркомпроса с внесением последним упомянутым акционером средств на сумму в 45% от общего капитала позволило в кратчайшие сроки сформировать стартовый денежно-материальный фонд, необходимый для самостоятельного функционирования киноотрасли. Но, несмотря на значительные успехи в вопросах развития кинопроизводства и кинопроката, достигнутые в кратчайшие сроки, «Совкино» все еще сталкивалось с серьезными затруднениями в своей деятельности, особенно это касалось идеологического уровня фильмов производства «Совкино»²⁷⁷.

Перед системой управления государственным кинематографом 1920-х гг. стояла важная задача по формированию прокатной сетки с разумным соотношением идеологических картин, цель которых заключалась в формировании марксистского классового сознания, и коммерческих лент с простыми сюжетами, призванных помочь рабочим отдохнуть после напряженного трудового дня. Для решений этой задачи предпринимались попытки ужесточения цензурных процедур, что в рамках нашего исследования можно рассматривать как конкурентную борьбу между «Автором» и «Государством» через «Студию» за право реализации авторской функции. В русле этих решений в 1924 г. была создана

²⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 331. Л. 40–41.

²⁷⁷ Вокруг «Совкино». Стенограмма диспута, организованного ЦК ВЛКСМ, ЦС ОДСК и редакцией газеты «Комсомольская правда» 8–15 октября 1927 г. М.: Теа-кино-печать, 1928. 89 с.

кинокомиссия при Агитпроме ЦК РКП(б), а при Главлите – Кино-секция Главреперткома (ГРК). С этого момента любое кинопроизведение требовало одобрения от Главреперткома перед тем, как его можно было отправить в прокатную сетку.

Двойная подотчетность создавала большую бюрократическую нагрузку на кинофабрики, сводя все усилия, проводимые по сокращению времени оборота капитала за счет оптимизации прокатной деятельности, к нулю. Ввиду того что у кинофабрик увеличивалось количество согласований, требующихся на разных стадиях производства кинофильма, процесс цензурирования усложнился и стал отнимать свыше 40% производственного времени²⁷⁸. Однако в этот же год в Москве была организована Ассоциация работников революционной кинематографии (АРРК), членами которой стали такие видные деятели новой советской культуры как С.М. Эйзенштейн, Л.В. Кулешов, В.И. Пудовкин, А.П. Довженко, Я.А. Протазанов и многие другие «Авторы». По сути, данная ассоциация гипотетически вставала на пути попыток «Студии» и «Государства» претендовать на право реализации авторской функции путем бюрократизации цензурных функций.

Стоит заметить, что объединение видных деятелей киноискусства в АРРК не смогло бы стать условием закрепления ПРАФ за «Автором» без важного идеологического фактора, который заключался в особом отношении руководителя Наркомпроса А.В. Луначарского к революционной кинематографической интеллигенции, основанном на совпадении важных культурных ценностей. Небезызвестный факт, что А.В. Луначарский вместе с В. Базаровым, А. Богдановым и М. Горьким был одним из создателей философского течения под названием «богостроительство», основанного на идеях русского космизма. На заре Революции А.В. Луначарский активно ассоциировал себя с марксистской доктриной, интерпретируя ее не только как социально-экономическую и политическую концепцию, но также как живое и эмоциональное гуманистическое

²⁷⁸ Лемберг Э.Г. Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. М. : Кинопечать, 1930. С. 59.

учение. В его взгляде на марксизм просматривалась не просто холодная логика развития общества, а скорее теплый акцент на эмоциональном и чувственном аспекте, обращенном к внутреннему миру человека. Проект «богостроительства» с его идеями, базирующимися на концепция русского космизма, лежал в основе масштабного эксперимента А.В. Луначарского по строительству общества и формированию нового типа личности, не имеющего аналогов в истории, средствами культуры. В этом начинании его активно поддерживала молодая кинематографическая интеллигенция, в большей степени разделявшая идеи русского космизма²⁷⁹. Будущие выдающиеся представители и пионеры кинематографии появились на пороге нового века, а их юность совпала с эпохой революции. Влияние этих событий несомненно определило их идентичность как творцов нового мира и передовых технологов будущего. Они, ощущая свободу и неограниченные творческие возможности, с энтузиазмом нарушали устои старых традиций.

Эксперименты и заявления этих творцов были направлены не столько на создание нового искусства, сколько на созидание жизнотворчества – формирование «новых миров» и «нового человека». Эту интенцию можно проследить даже на уровне терминов монтажных исследований Л.В. Кулешова («новая земная поверхность», «новый человек»)²⁸⁰. Интерес новой кинематографической интеллигенции к таким наукам как психология, психиатрия и физиология мозга, был так же напрямую связан с пониманием кино как особого вида социального творчества²⁸¹. Благодаря этой общности культурно-идеологической установки нарком просвещения очень любил кинематограф и был хорошо знаком со многими режиссерами и операторами. Из воспоминаний его жены Н.А. Луначарской-Розенель мы узнаем, что «он уважал и ценил старых мастеров – Я.А. Протазанова, В.Р. Гардина, И.Н. Перестиани, П.И. Чардынина, А.В. Ивановского, А.И. Бек-Назарова, Ю.В. Тарича, Ю.А. Желябужского; он и познакомил меня с этими

²⁷⁹ Булавка Л.А. Феномен советской культуры. М. : Издательская группа USSR, 2008. С.10–11.

²⁸⁰ Кулешов Л.В. Искусство кино: Мой опыт. М. : Теа-кино-печать, 1929. С. 24.

²⁸¹ Эйзенштейн С.М. Мемуары : в 2 т. М. : Музей кино, 1997. Т. 1. С. 63, 387.

корифеями советского кино. От души радовался Анатолий Васильевич выдвижению новых талантливых режиссеров: Пудовкина, Кулешова, Барнета, Эйзенштейна, Эггерта, Александрова и многих других. Он придавал большое значение работе операторов и никогда не забывал упоминать о заслугах Левицкого, Форестье, Желябужского, Гибера, Тисса, Ермолова, Головни, Москвина.

Анатолий Васильевич бесконечно радовался успехам нашего кино, сразу вышедшего на мировые экраны. Огромное значение придавал Луначарский документальным, научно-популярным фильмам и кинохронике <...> Я отлично помню, как одобрительно отзывался он о первом самостоятельном фильме Всеволода Илларионовича Пудовкина “Механика головного мозга”, популяризовавшем теорию Павлова»²⁸².

Неспособность «Государства» и «Студии» как акторов социально-кинематографического процесса консолидировать ресурсы для кинопроизводства, чтобы построить на этой основе административную систему по регулированию киноотраслью, стало базовым условием становления авторской фазы развития в советском кинематографе, где право реализации авторской функции перешло «Автору». Личная же симпатия руководителя Наркомпроса А.В. Луначарского к кинематографической интеллигенции на фоне общих ценностей, основанных на русском космизме, и схожих взглядов на тему киноискусства как инструмента для построения «нового человека» и «нового общества», закрепила ПРАФ за «Автором», сформировав авторскую фазу развития киноискусства, которая просуществовала до 1930-х годов.

²⁸² Луначарская-Розенель Н.А. Память сердца. Воспоминания // Пудовкин в воспоминаниях современников. М. : Искусство, 1989. С. 173–174.

2.3. Сталинская фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений

История развития советской государственности в 30-х годах XX века с ее политическими, социальными, экономическими и культурными институтами представляет собой сложное переплетение процессов единения и противопоставления тоталитарных тенденций с рыночно-конкурентными принципами, выработанными во многих отраслях жизнедеятельности советского общества во времена НЭПа. Период, начавшийся с года «Великого перелома» (1929) и закончившийся «Большим террором» (1937–1938), был одним из самых тяжелых для всей творческой интеллигенции страны. Тяготы коллективизации и индустриализации, голодомор, трудовые лагеря и массовые репрессии не могли не отразиться на работе творческих коллективов, художников и деятелей культуры, которые были вынуждены трудиться в условиях усилившегося агитационного контроля и полного подчинения киноотрасли государственным интересам. Но, несмотря на вышеизложенные негативные аспекты, сопровождавшие 1930-е годы, советским кинематографистам удалось создать в этот непростой период такие кинематографические произведения, которые не теряют своей художественной значимости по сей день и по праву причисляются к классике мирового кино. Этот культурный и социальный парадокс, родившийся в тесном историческом соседстве тоталитарной государственной машины с творческим духом советской интеллигенции, будет рассмотрен нами в качестве анализа отношений акторов социально-кинематографического процесса.

Начало 1930-х гг. ознаменовалось распространением звука в кино. «Родилось во многом новое искусство со своей эстетикой, языком, своими выразительными возможностями»²⁸³. Появление звукового кино в советском

²⁸³ История отечественного кино : учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. С. 210.

кинематографе как технологической инновации совпадает по времени с началом активной борьбы «Государства» за ПРАФ, что привело к первому фазовому переходу в рассматриваемом периоде. Это совпадение не является случайным, так как внедрение звука в кино требовало не только нового оборудования, но и специалистов, способных с ним работать. В условиях того времени лишь государственные организации обладали необходимыми ресурсами и организационными возможностями для создания столь сложной системы кинопроизводства и проката. Под предлогом необходимости создания технологической и организационной базы для внедрения звукового кино, «Государство» одновременно начало формировать нормативную правовую базу, направленную на изъятие ПРАФ у «Автора», которую мы опишем позднее.

Для оперативной реализации намеченных планов по организации строительства заводов и фабрик по производству киноплёнки и съёмочной аппаратуры был создан общесоюзный орган руководства кинематографией СССР – Государственное всесоюзное кинофотообъединение «Союзкино», находившееся из-за специфики поставленных перед организацией промышленных задач в ведомственном подчинении ВСНХ СССР²⁸⁴. Такая аппаратная конфигурация открывала возможность для участия «Союзкино» в планировании распределения необходимых материалов и ресурсов для строительства фабрик и создавала благоприятные предпосылки для формирования межведомственных и межотраслевых коммуникационных связей с субъектами легкой, тяжелой и химической промышленности.

На момент своего создания структура «Союзкино» представляла из себя следующее: за промышленные операции отвечали два треста: Фото-химический трест (ФОХТ) и трест по производству киноплёнки и киноаппаратуры (ВООМП). Производственные и прокатные функции возлагались на уже существующие тресты союзного назначения, входившие в состав бывшего АО «Совкино» совместно с подчиненными в 1930 году республиканскими акционерными

²⁸⁴ СЗ РСФСР. 1930. № 15. Ст. 165. Отд. 1.

обществами. Решением внешнеторговых задач занималась автономная экспортно-импортная контора «Инторгкино», независимая от Наркомвнешторга²⁸⁵. Отдельным примечанием к уставу «Союзкино» объяснялась идеологическая и цензурная работа кинофотообъединения, осуществляющаяся народными комиссариатами просвещения соответствующих союзных республик по месту нахождения производства и правлением объединения²⁸⁶.

К началу первой пятилетки в советской киноиндустрии обозначился ряд системообразующих проблем, лежащий, в первую очередь, в технологической и производственной сфере киноискусства. Кризис импорта, настигнувший СССР в 1929 году, показал, что отрасль не готова к колебаниям в поставках оборудования и комплектующих, необходимых для кинопроизводства. Основываясь на содержании письма председателя «Союзкино» М.Н. Рютина Председателю СНК СССР В.М. Молотову (Студия => Государство), можно сделать вывод о том, что в кинематографическом профессиональном сообществе существовало мнение, что кризис импорта киноплёнки и кинооборудования случился в результате необдуманных ограничений со стороны ВСНХ, таких как сокращение объёмов контингентирования на закупку зарубежного сырья²⁸⁷ (Государство => Студия). В частности, в документе указано, что в 1930 году были урезаны импортные контингенты в размере 3 млн рублей для ввоза плёнки, необходимой на тот момент в размере 70 млн метров, и закупки оборудования для трестов и кинофабрик. Эти средства на фоне общих затрат на импорт, где на закупку новой техники для нужд тяжёлой промышленности было потрачено 881,8 млн руб.²⁸⁸ с 1928 по 1929 годы, являлись незначительными, но от их наличия в структуре бюджета на закупку импортного сырья зависело не только освоение и развитие звукового кино, но планомерное функционирование киноотрасли в целом, так как урезание грозило закрытием 13 кинофабрик, имеющих в Советском Союзе.

²⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 9. Л. 4.

²⁸⁶ СЗ СССР. 1930. № 34. Ст. 193. Отд. II.

²⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 2. Д. 3. Л. 5–7.

²⁸⁸ Архипов В.А., Морозов Л.Ф. Борьба против капиталистических элементов в промышленности и торговле: 20-е – начало 30-х гг. М. : Мысль, 1978. С. 182.

Для организации производственных мощностей, позволяющих создавать сырье и ресурсы для кинематографии в необходимых объемах, требовался пересмотр принципов управления киноотраслью с вектором на формирование дополнительных финансовых фондов силами самой киноиндустрии. Для этих целей была продолжена политика централизации административно-финансовых функций субъектов кинематографии СССР. Как было описано ранее, в советских республиках существовали свои акционерные общества по кинопроизводству и прокату кинолент с правом распределения средств, полученных от кинопроката, в развитие республиканской киноотрасли. Вхождение в состав АО «Совкино» республиканских кинопредприятий позволяло увеличить общую рентабельность киноотрасли за счет единого административно-планового контроля, который положительно сказывался на оптимизации технологий производства кинолент и выработке оптимальных принципов функционирования печати кинокартин с последующим их распределением по кинотеатрам и киносекциям СССР. Руководство кинематографией рассчитывало на то, что этот способ централизации, основанный на глубокой интеграции республиканских киномощностей в общесоюзную систему управления кинопроизводством, позволит создать ту положительную разницу между доходами и расходами, так необходимую для эффективного решения производственных задач киноотрасли, сформулированных в амбициозном пятилетнем плане индустриализации страны.

Однако при всем этом рост прибылей от проката по СССР в 1930 г. также имел слабую динамику, он вырос с 28,7 млн руб. на 1 октября 1929 г. до 34,6 млн руб. на 1 октября 1930 г. (в ценах 1930 г.)²⁸⁹ (Зритель => Студия). Отсутствие четкой системы финансового контроля в первые годы существования «Союзкино» привело к серьезным дисбалансам в распределении прибыли от проката по республикам, выраженных в том, что в кинофотообъединении на протяжении всего 1930 года наблюдались недопоступления прибылей с проката (Студия =>

²⁸⁹ Грановская О.В. Социокультурные проблемы управления и организации отечественной кинематографии. Советский период : дис. ... канд. ист. наук : 24.00.01. М., 2003. 368 с.

Государство). Несмотря на единую ставку налогообложения²⁹⁰, анализ данных за 1930 год выявил существенные различия. В то время как в РСФСР прибыль кинопредприятий, подчиненных «Союзкино», демонстрировала рост на 42%, полностью соответствующий расширению киносети (также на 42%), в других республиках наблюдалась обратная тенденция: при увеличении киносети на 60% прибыль сократилась на 35%²⁹¹. Это свидетельствует о серьезных проблемах в механизмах сбора и распределения средств в кинопрокате союзных республик. Вышеописанное вызвано тем, что в республиках предприятия, осуществляющие производственную и прокатную деятельность, представляли из себя единый трест, в результате чего многие республиканские тресты покрывали расходы на производство собственных кинофильмов за счет прибылей с проката. «Союзкино» на протяжении всего 1930 года пыталось наладить эффективную коммуникацию с республиканскими кинопредприятиями и киносекциями с целью установления контроля и прозрачности прокатной и производственной деятельности. В течение этого периода они всячески отстаивали свою автономность и, по сути, входили в состав «Союзкино» номинально²⁹² (Студия => Государство).

Для решения этой существенной проблемы были ликвидированы акционерные общества в союзных республиках и, вместе с этим, все киноорганизации, работающие на территории СССР, получили статус трестов (Государство => Студия). С этого момента производство кинолент в стране могли осуществлять только те кинотресты, которые входили в состав «Союзкино»²⁹³, что предзнаменует собой полный контроль советского руководства над фильмопроизводством. Эпоха «киноНЭПа» с его свободной конкуренцией, ставшей одной из причин успеха раннего советского кинематографа, окончательно ушла в прошлое.

11 февраля 1933 года произошел следующий важный шаг в укреплении

²⁹⁰ СЗ СССР. 1931. № 23. Ст. 188. Отд. I.

²⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 6. Л. 2.

²⁹² Почему задерживается создание объединения // Кино. 1930. №7. С. 1.

²⁹³ Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом // Кино: политика и люди (30-е годы). М. : Материк, 1995. С. 14.

государственной централизации кинопроизводством и кинопрокатом, а именно реорганизация «Союзкино» в Главное управление кинофотопромышленности, подчиненное непосредственно СНК СССР. Постановлением № 74 СНК СССР «Об организации Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) при СНК СССР» была описана структура нового управления, которая претерпела ряд изменений в сравнении с устройством «Союзкино». В его основные задачи входило «наблюдение за содержанием кинокартин, рассмотрение и утверждение основных планов по производству важнейших кинофильмов»²⁹⁴.

Постановление Совета Народных Комиссаров СССР от 27 мая 1933 года, утверждающее положение о Главном управлении кинофотопромышленности (ГУКФ), стало значимым этапом в централизации советской киноиндустрии. Этот документ не только закрепил создание ГУКФ, но и детально определил его функции и полномочия.

ГУКФ было наделено широкими полномочиями по управлению всей киноиндустрией. В его задачи входило:

- Централизованное планирование и управление: ГУКФ осуществляло контроль над производством художественных, учебных фильмов и кинохроники на всей территории СССР, координируя деятельность подведомственных трестов.
- Обеспечение материально-технической базы: Управление отвечало за организацию и финансирование производства киноплёнки, аппаратуры, а также за строительство киностудий и кинотеатров.
- Разработка и реализация государственной кинематографической политики: ГУКФ определяло основные направления развития советского кино, устанавливая жесткий контроль над содержанием фильмов.

Таким образом, постановление СНК СССР от 27 мая 1933 года превратило ГУКФ в мощный государственный орган, обладающий монопольным правом на управление кинопроизводством в Советском Союзе. Это решение отражало стремление советского руководства использовать кино как мощный инструмент

²⁹⁴ СЗ СССР. 1933. № 11. Ст. 59. Отд. I.

идеологической пропаганды и контроля над общественным сознанием. Сюда же, согласно постановлению, входили задачи по подготовке высококлассных специалистов на всех уровнях кинопроизводства. Осуществление экспортной и импортной деятельности происходило совместно с Народным комиссариатом внешней торговли²⁹⁵.

Анализируя эти два законодательных документа, можно прийти к выводу, что оба постановления являются частью одного процесса построения тоталитарной системы кинематографии, где ГУКФ получал беспрецедентные полномочия в области государственного управления и регулирования кинопроцесса в стране, что, по сути, окончательно определило статус кинопроизводства как дела государственной важности, где ПРАФ всецело принадлежит «Государству». Постановление, выпущенное в феврале, несло в себе институциональное значение и позволяло выделить кинематографию в самостоятельный кластер, подчиненный напрямую советскому правительству, в то время как майское положение выполняло разъяснительную функцию для руководства самого ГУКФ, уточняя список полномочий и требований к новому управлению. Политико-идеологический контроль за кинорепертуаром, согласно Положению СНК РСФСР от 26 февраля 1934 года, осуществлялся Главным управлением по контролю за зрелищами и репертуаром при НКП РСФСР. Инструкции, подробно описывающие механизм осуществления цензурных функций управления, были подготовлены совместно с НКП РСФСР, НКВД СССР и НКЮ РСФСР. В первом параграфе документа была прописана следующая директива: «ни одно драматическое, хореографическое, цирковое, эстрадное, музыкальное произведение, а равно кинофильмы и граммофонные пластинки не могут быть допущены к публичному исполнению, демонстрированию, производству и распространению без предварительного разрешения Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром при Наркомпросе РСФСР и его местных органов при соответствующих отделах народного образования и наркомпросах АССР»²⁹⁶.

²⁹⁵ СЗ СССР. 1933. № 34. Ст. 203. Ф. 203 б. Отд. I.

²⁹⁶ СУ. 1934. № 10. Ст. 66.

При всех бюрократических изменениях следует констатировать факт, что к середине 1930-х годов значительно снизился темп производства новых кинокартин (Студия => Зритель). Времени для съемок и монтажа киноленты советским кинофабрикам требовалось больше, чем зарубежным студиям (13–20 месяцев вместо 5–6 месяцев, принятых на западных студиях)²⁹⁷. Себестоимость картин при этом возросла в разы ввиду постоянного увеличения зарплатного фонда кинематографистов, входившего в смету киноленты²⁹⁸. Такая малоэффективная среда для производства кинофильмов складывалась за счет недофинансирования работы кинофабрик, основными причинами которой стали расчетные принципы, сложившиеся в середине 1930-х годов, где кинофабрикам отчислялась вся сумма, оставшаяся за вычетом эксплуатационных расходов кинотеатров (около 75%), имевших свойство их завышать, ориентируясь на себестоимость картин предыдущего года.

Из сказанного становится очевидным, что руководство ГУКФ, провозгласив применение принципов управления, основанных на хозяйственной самостоятельности кинопредприятий, в реальности обеспечивало их соблюдение минимальным образом, что тормозило выстраивание эффективной киноотрасли как отдельного производственного кластера.

Степень непонимания руководством истинных причин неудовлетворительной работы советской киноотрасли иллюстрирует план председателя ГУКФ Б.З. Шумяцкого по созданию киногорода в Крыму по аналогии с Голливудом в Калифорнии (Государство => Студия). Вероятнее всего, эта идея возникла у руководителя ГУКФ после посещения в составе специальной комиссии крупнейших западных кинофабрик. Эта деловая поездка советской делегации состоялась в 1935 году с целью изучения опыта зарубежных коллег по кинопроизводству из Германии, Франции, Англии и США, в ходе которой комиссии удалось исследовать принципы работы европейских и американских киностудий и заводов по производству киноплёнки и кинематографического

²⁹⁷ Новая система в действии // Кино. 1936. № 61. С. 3.

²⁹⁸ Там же.

оборудования. Также члены советской делегации получили возможность встретиться с выдающимися западными кинодеятелями, такими как Ф. Капра, Л. Майлстоун, Р. Мамулян, К. Видор, Ф. Ланг и Ч. Чаплин. Ч. Чаплин продемонстрировал комиссии отснятый материал еще не вышедшего на экраны фильма «Новые времена» (1936). Увиденное в Голливуде произвело сильное впечатление на членов комиссии, в особенности на его руководителя Б.З. Шумяцкого, в официальном отчете которого можно прочитать следующее: «Высокая техника на больших предприятиях, дифференциация труда, рациональная организация производственного процесса, высококвалифицированные кадры, непрерывность производства, отсутствие экспедиций, прекрасное климатическое расположение Холливуда и отсутствие простоев из-за плохой погоды и организационных неполадок – все это вместе обеспечивает большую рентабельность американской кинематографии и огромную производственную ее мощь»²⁹⁹. На основе этого отрывка можно предположить, что Б.З. Шумяцкий видел решение основных проблем советской кинематографии в постройке киногорода наподобие Голливуда в местности с погодными условиями, подходящими для организации непрерывного кинопроизводства. Идея по масштабам была в духе «Сталинского монументализма» и отличалась своей грандиозностью в сравнении со всеми предыдущими предложениями главы ГУКФ. Предполагалось возвести киногород в Крыму и перевезти туда 22 киностудии, предварительно построив для них 40 огромных съемочных павильонов под разные задачи с открытыми локациями на природе. План проекта был предварительно одобрен высшим руководством страны, однако вскоре И.В. Сталину написали письмо И. Ильф и Е. Петров, в котором они жестко раскритиковали идею Б.З. Шумяцкого, призвав тем самым профессиональное сообщество к дискуссии на эту тему³⁰⁰. Этим идеям не суждено было воплотиться в жизнь, так как 18 января 1938 года Б.З. Шумяцкий был

²⁹⁹ Доклад комиссии Б.З. Шумяцкого по изучению техники и организации американской и европейской кинематографии. М. : Кинофотоиздат, 1935. С. 5–6.

³⁰⁰ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы. М. : РОССПЭН, 2005. С. 302–305.

арестован по обвинению в участии в контрреволюционной деятельности, а уже 29 июля того же года расстрелян.

Вся история, связанная с нереализованным проектом «Советского Голливуда», является наглядным примером, показывающим исследователям советской системы кинопроизводства степень непонимания фундаментальных принципов управления кинопредприятием руководством ГУКФ и серьезную оторванность от реального положения вещей среди представителей высшего руководства. Живая конкуренция киностудий, свободный рынок, оказывающий влияние на ценообразование, маркетинговая борьба за зрителя – все эти подлинные атрибуты американской системы кинопроизводства были вынесены за скобки при копировании концепции киногорода в Крыму.

К середине 1930-х гг. в связи с усилением централизации и контроля за финансами, а также идеологизацией управления вопросы руководства искусством и культурой были выделены из компетенции наркоматов просвещения союзных республик. Для руководства искусством в союзном масштабе в январе 1936 г. при СНК СССР был создан Всесоюзный комитет по делам искусств под руководством журналиста П. Керженцева³⁰¹. В его ведение перешли все управления культуры, имеющие общесоюзное значение. Здесь же было сосредоточено и все кинодело. Но уже в 1938 г. оно выделяется в самостоятельную отрасль с образованием 23 марта 1938 г. Комитета по делам кинематографии СНК СССР. В его ведение, по постановлению СНК СССР от 23 марта 1938 г., перешли все киностудии, кинотеатры и предприятия кинофотопромышленности, а также под его контролем сосредоточилось руководство производством фильмов, киноаппаратуры, организации кинопроката, строительство кинопредприятий и подготовка кадров для кинематографии³⁰² (Государство => Студия). Все предприятия, работающие в кинематографии, все киностудии, фабрики по производству пленки и кинооборудования, организации по печати кинолент были переданы в управление Комитету по делам кинематографии СССР. Вопросами управления и организации

³⁰¹ СЗ СССР. 1936. № 5. Ст. 40. Отд. 1.

³⁰² СЗ СССР. 1938. № 13. Ст. 81. Отд. 1.

проката в новом Комитете должна была заниматься контора «Союзкинопрокат», имеющая монопольное право на прокат кинолент на территории всего СССР.

Нельзя не упомянуть о постановлении СНК СССР «Об улучшении организации производства кинокартин», которое вносило жесткую регламентацию в работу по утверждению кинолент³⁰³ (Государство => Студия). Этим документом Правительство пыталось решить ряд важных проблем, а именно: бесхозяйственность, нецелевое расходование государственных средств, производство большого количества брака, затягивание сроков производства с дальнейшим удорожанием кинокартин. Одним из главных недостатков, который упрощал способы финансового злоупотребления со стороны киностудий, являлась система планирования по случайным заявкам на сценарии с использованием маркировки «условная единица», где допускалась возможность указывать лишь тему будущей картины без названия и даже самого сценария. Это приводило к тому, что киностудия могла получить государственное финансирование на производство несуществующего фильма. Именно для искоренения подобных ситуаций, имеющих широкую практику на тот момент, в постановлении СНК СССР «Об улучшении организации производства кинокартин» были закреплены правила, по которым утверждались киноленты к производству. Так, к съемкам допускались лишь те картины, которые прошли утверждение Комитетом на уровне режиссерского сценария, сметы киноленты, монтажного листа и плана проведения кинопроб со списком предполагаемых для участия в съемках актеров³⁰⁴.

Анализ отношений акторов социально-кинематографического процесса нельзя считать полным без изучения роли И.В. Сталина, как главного обладателя ПРАФ. Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным, сделанные после ночных кинопросмотров в Кремле, представляют собой уникальный исторический документ³⁰⁵. Обладая феноменальной памятью, Б.З. Шумяцкий детально фиксировал все обсуждения, предоставляя нам бесценный взгляд на то, как

³⁰³ СЗ СССР. 1938. № 13. Ст. 82. Отд. I.

³⁰⁴ СЗ СССР. 1938. № 13. Ст. 82. Отд. I.

³⁰⁵ Сегень А.Ю. Кремлёвское кино: Б.З. Шумяцкий, И.Г. Большаков и другие действующие лица в сталинском круговороте важнейшего из искусств: исторический роман. М. : РОССПЭН, 2024. 662 с.

формировалась советская кинематографическая политика. Эти просмотры были не просто развлечением, а важнейшим инструментом идеологического контроля. Высшее партийное руководство анализировало каждый фильм, определяя его соответствие советской идеологии. Записи Б.З. Шумяцкого позволяют нам проследить, как фундаментальные принципы этой идеологии отражались в кинематографе.

Благодаря этим записям мы знаем, что многие шедевры советского кино, такие как «Окраина» (1933) Бориса Барнета, были спасены от идеологической цензуры благодаря личному вмешательству И.В. Сталина и Б.З. Шумяцкого. Этот случай ярко демонстрирует сложное взаимодействие между «Государством» (представленным И.В. Сталиным) и «Автором», где личное мнение вождя могло перевесить групповое давление идеологов.

Так же комиссия Агитпропа ЦК ВКП(б) обрушила шквал критики на фильм «Веселые ребята» (1934) Григория Александрова, назвав картину «контрреволюционной» и «хулиганской». Сценаристы фильма, Владимир Масс и Николай Эрдман, ранее подверглись репрессиям за свои «политически острые» произведения. Несмотря на это, Б.З. Шумяцкий, будучи убежденным в том, что фильм несет в себе большую ценность, решительно встал на его защиту. В своем письме И.В. Сталину он отмечает картину «как первую веселую комедию, на просмотре которой можно развлечься и отдохнуть, что в кино, и даже в театре, редко имеет место»³⁰⁶. Вождь, ознакомившись с фильмом, высоко оценил его и разрешил прокат. Как писал сам Б.З. Шумяцкий в своем дневнике: «Смотрели “Веселые ребята”. Все гомерически смеялись. Особая реакция была на сцены с рыбой, пляжем и переключкой с фразой: “Вы такой молодой, и уже гений. Как можно?” – “Привычка”. По окончании сеанса все смолкли и ждали, что скажет Сталин. Сталин: “Хорошо. Я как будто месяц пробыл в отпуске”. Все стали возбужденно вспоминать понравившиеся детали картины. Лазарь Моисеевич: “Вот некоторые сильно критикуют «Веселых ребят». Говорят, в фильме много

³⁰⁶ РГАСПИ. Ф. 74. Оп. 1. Д. 293. Л. 18–20.

хулиганских черт и требуют запретить фильм”. Иосиф Виссарионович: “Неправильно. Эта лента неплохая и, действительно, веселая. Ее здорово будут смотреть”»³⁰⁷ (Государство (И.В. Сталин) => Автор). Так была спасена от «лежания на полке» и стала классикой советской кинокомедии кинокартина Г.В. Александрова.

Подобно фильму «Веселые ребята», судьба ленты «Юность Максима», созданной в 1934 году режиссерами Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом, также была тесно связана с мнением высшего руководства страны. Из записей Б.З. Шумяцкого мы знаем, что И.В. Сталину картина «нравится, тема взята интересная, нужная, ход действия сильно волнует, но местами мешает неестественность»³⁰⁸. Вышедшая на экраны в 1935 году картина «Юность Максима» мгновенно завоевала сердца советских зрителей, собрав за первые две недели проката более полумиллиона человек. Триумфальное шествие ленты по стране сопровождалось шквалом восторженных отзывов критиков. Однако международная судьба фильма оказалась куда более противоречивой. В то время как в США «Юность Максима» была удостоена престижной награды Национального совета кинокритиков, во Франции картина была запрещена, став жертвой идеологической борьбы.

Особо стоит отметить, что создание легендарного фильма «Чапаев» (1934, реж. Г.Н и С.Д. Васильевы) так же сопровождалось серьезными трудностями. В момент выхода картины на «Ленфильме» всерьез обсуждался вопрос о ее звуковом сопровождении. Влиятельные круги, связанные с Агитпропом, считали сюжет фильма недостаточно значимым для озвучивания и предлагали выпустить его как немое кино. Однако, благодаря решительной позиции художественного руководителя студии А. Пиотровского, который, используя свое влияние (Студия => Государство), отстоял право фильма на полноценное звуковое оформление.

В стенах Кремля 4 ноября 1934 г. состоялся легендарный показ кинокартины «Чапаев», о котором Б.З. Шумяцкий в своих дневниках пишет так: «В начале

³⁰⁷ РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 828. Л. 53–54.

³⁰⁸ РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 828. Л. 77–80.

просмотра было настороженное отношение. Сцена отступления одной из чапаевских частей вызвала ряд недоуменных вопросов: “Что за толпа бежит? Что за суетливый бег?” Я волновался отчаянно за оценку всей картины в целом, но, начиная со второй сцены, начала складываться положительная оценка. Картину, и особенно Бабочкина, начали хвалить. Сталин, обращаясь ко мне, заявил: “Вас можно поздравить с удачей. Здорово, умно и тактично сделано. Хорош и Чапаев, и Фурманов, и Петька. Фильм – хороший подарок к празднику”»³⁰⁹ (Государство (И.В. Сталин) => Автор). В Кремль в эту же ночь были приглашены создатели фильма братья Васильевы. Едва режиссеры вошли и поздоровались с присутствующими, на них тут же посыпались похвалы.

Кинематографисты и другие деятели искусства, как и созвучные эпохе киноленты, выполнявшие социальный заказ власти, были щедро обласканы ею. Так, в частности, Г. В. Александров за свои музыкальные комедии в 1935 г. получил звание заслуженного деятеля искусств, Сталинскую премию I степени (1941), первый из трех орденов Ленина (1939).

Не прошли незамеченными и три музыкальных комедии Ивана Пырьева – «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) и «Свинарка и пастух» (1941). История любви и верности свинарки из вологодской деревни Глаши Новиковой (М. Ладынина) и дагестанского чабана Мусайба Гатуева (В. Зельдин), полная романтической взволнованности, стала одним из лучших кинематографических произведений в жанре музыкальной комедии.

В рамках нашего исследования мы не можем не раскрыть некоторые аспекты репрессивной политики в отношении творческой киноинтеллигенции, проводимой в 30-е годы. В отечественной и зарубежной историографии накоплено значительное количество материалов по данной теме, что исключает необходимость повторного изложения. Однако, рассмотрим ключевые исторические факты, которые способствовали укреплению позиции «Государства» как основного актора в кинематографическом процессе, обладающего

³⁰⁹ РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 828. Л. 55–56.

исключительным правом на реализацию авторской функции. Следует подчеркнуть, что репрессии не являлись основным инструментом в борьбе за ПРАФ. После принятия Постановления № 74 СНК СССР «Об организации Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) при СНК СССР», это право, по сути, даже чисто юридически было передано «Государству». Репрессии, в свою очередь, способствовали дальнейшему закреплению этого права, устраняя любые попытки сопротивления и прекращая борьбу за его возвращение «Автором» или «Студией».

Особую роль в этом деле сыграл бывший начальник Управления НКВД по Воронежской области, майор госбезопасности Семен Семенович Дукельский, который занял пост Председателя Комитета по делам кинематографии в 1938 году. Заняв руководящий пост, С.С. Дукельский поставил своих бывших сослуживцев по НКВД на ключевые посты в киноотрасли, определив таким образом вектор в управлении кинематографией. С.С. Дукельский был жестким руководителем, при этом обладающим слабыми знаниями в области киноискусства. Но, несмотря на это, во время его руководства укрепились производственная дисциплина и практически сошли на нет финансовые злоупотребления.

Кинорежиссер Михаил Ромм в своих воспоминаниях о С.С. Дукельском оставил нам довольно зловещий образ первого председателя Комитета по делам кинематографии: «Что дальше, то хуже. Велел прошнуровать режиссерские сценарии, припечатать их сургучной печатью, чтобы текст не смели режиссеры менять. И на каждом сценарии писать: “В сем сценарии прошнурованных и пронумерованных 138 страниц...”. Картин решил делать мало, зато каждую картину по многу раз повторять, чтобы было мало, но очень хороших картин. Очевидно, это свидетельствовало установкам Сталина.

Запретил целый ряд картин. “Голубое и розовое” Юренева – осталось два дня озвучания – запретил. Он спутал ее с “Красным и черным” Стендаля. А картина была о революции девятьсот пятого года. Зускин играл. Юренев с горя запил, и так как-то, с горя, сошел со сцены»³¹⁰.

³¹⁰ Ромм М.И. Как в кино. М. : Искусство, 1974. С. 111.

Необходимо отметить, что само назначение чекиста С.С. Дукельского на пост руководителя кинематографической промышленности было «знаменем времени», так как в результате репрессий 1936–1939 гг. была обвинена во вредительстве и шантаже по 58 статье УК РСФСР большая группа кинематографистов. Кроме Б.З. Шумяцкого были арестованы и погибли почти все руководители кинематографии того времени. Директора «Мосфильма» Е. Соколовскую обвинили в намеренном срыве производственно-художественного плана киностудии и судили как «врага народа», такая же участь постигла ее приемника на посту директора «Мосфильма» Б. Бабицкого, оператора В. Нильсена; на «Ленфильме» – художественного руководителя А. Пиотровского. Репрессиям подверглись артисты И. Коваль-Самборский, Г. Жженов, режиссеры М. Дубсон и И. Кавалеридзе и др.³¹¹ Чудом избежал ареста А.П. Довженко, фильм которого «Иван» (1932) о молодом крестьянине, участвующем в строительстве ДнепроГЭСа был объявлен партийным руководством Украинской ССР «фашистским». Только заступничество Б.З. Шумяцкого, тогда еще руководившего ГУКФом и устроившего А.П. Довженко аудиенцию у И.В. Сталина и переезд в Москву, спасло ему жизнь³¹².

Участие государственных структур в развитии промышленного кинематографического кластера, способного создавать звуковое кино, в совокупности с законотворческой деятельностью партии и репрессивным аппаратом, закрепили окончательное право реализации авторской функции за «Государством» в лице И.В. Сталина, сформировав фазу социалистического реализма в киноискусстве, которая просуществовала до 1940-х годов.

³¹¹ История отечественного кино: учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. С.254.

³¹² Там же, с. 179.

2.4. Военная фаза советского кино: условия формирования и конфигурация акторных отношений

Военная фаза советского кинематографа (1941–1945) представляет собой особый период в динамике акторных отношений, в рамках которого фиксируется временное смещение осуществления ПРАФ от актора «Государство» к актору «Студия». Основанием для подобной фиксации служат два взаимосвязанных процесса: 1) структурный – эвакуация производственных субъектов киноотрасли в 1941 году объективно ослабила прямой административный контроль «Государства» над процессом фильмопроизводства, делегировав студиям возможность функционировать в условиях значительной организационной автономии; 2) институциональный – развернувшийся в военные годы конфликт между председателем Комитета по делам кинематографии И.Г. Большаковым и Управлением пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в лице Г.Ф. Александрова свидетельствует о том, что борьба за ПРАФ в этот период не прекращалась. Формально являясь представителем актора «Государство», И.Г. Большаков в данном противостоянии функционально отстаивал производственную автономию киноотрасли, что фактически совпадало с интересами актора «Студия». Экономическая автономия киноотрасли в военные годы обеспечивалась в том числе конкретными управленческими решениями И.Г. Большакова в области кинопроката. По инициативе председателя Кинокомитета был отменён минимум по прокатной плате за кинокартины и осуществлён перевод на отчисления от общего сбора за кинопоказ по процентам. Кроме того, была введена единая цена на билеты в кинотеатрах: 1 рубль или 1 рубль 50 копеек в зависимости от условий работы киноустановок; кинотеатры были переведены на непрерывный выпуск зрителей в зал в течение киносеанса, поскольку военные условия и воздушные тревоги в крупных городах СССР не позволяли прерывать выпуск зрителей по

сеансам и сохранять дифференцированные поясные цены на билеты³¹³. Эти меры существенно упрощали прокатную деятельность и повышали экономическую самостоятельность студий, что в терминах настоящего исследования означало укрепление позиций актора «Студия». Все вышесказанное показывает, что борьба за ПРАФ может разворачиваться внутри одного актора, фактически между его структурными подразделениями, преследующими различные институциональные цели.

Решение об эвакуации на территорию Средней Азии ключевых студий («Киевская киностудия», «Одесская киностудия», «Союзмультфильм», «Союздетфильм», «Ленфильм», «Мосфильм») было принято в июле 1941 года. Две самые крупные студии в СССР («Ленфильм» и «Мосфильм») перебазировались в город Алма-Аты Казахской ССР, и уже 15 ноября 1941 г. были объединены в одно предприятие – Центральная объединенная киностудия (ЦОКС)³¹⁴. Руководителем нового предприятия был назначен М.В. Тихонов, который прошел внушительный трудовой путь в киноотрасли длиною в 18 лет, начав с должности уполномоченного по финансовым операциям на «Межрабпом-Русь», затем он занимал пост заместителя начальника Кинокомитета. Художественным руководителем ЦОКС стал режиссер Ф.М. Эрмлер.

Эвакуация материально-производственной базы кинопредприятий происходила с серьезными нарушениями, и большая часть оборудования при транспортировке получила повреждения, что не могло не отразиться на эффективности кинопроизводства в первые годы работы ЦОКС. По материалам стенограммы заседания творческого актива, которое прошло 17 июня 1942 года в присутствии Председателя Комитета по кинематографии И.Г. Большакова, мы можем составить довольно точное представление о масштабах деградации материальной базы. Так, А. Роом указывает на то, что при эвакуации студия не смогла вывезти большую часть монтажного оборудования, а те монтажные столы,

³¹³ Косинова М.И. Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность. Рязань : Изд-во Ряз. обл. тип., 2008. С.144.

³¹⁴ ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 5.

что были привезены, в дороге побились и прибыли без моталок и запасных частей для восстановления. Также были утеряны мовиолы, без которых невозможно было произвести качественную звукозапись для кинолент³¹⁵.

Главной проблемой, затрагивающей всю киноиндустрию, стал вопрос обеспечения эвакуированных киностудий необходимым объемом качественных сортов пленки. Как уже неоднократно было сказано ранее, и в довоенный период советские кинопредприятия находились в прямой зависимости от импорта зарубежных пленочных материалов, однако в военный период эта проблема приобрела иные масштабы. Заводы по производству пленки имеют сложную техническую организацию, включающую в себя внушительный объем высокотехнологичного оборудования, что значительно усложняет процесс организации эвакуации. После длительного восстановления производства приоритет работы предприятий по изготовлению пленки был отдан государственно-оборонным заказам, большая часть которых заключалась в выпуске аэрофотопленки для нужд воздушной разведки. Химикалии, требуемые для обработки пленки, производились на заводах, большая часть которых была эвакуирована в разные части СССР, что значительно усложнило логистику необходимого сырья. До весны 1942 года ЦОКС не располагал необходимым оборудованием и химикалиями для организации собственной кинолаборатории, из-за чего отснятый материал обрабатывался в лабораториях, находившихся на территории Ташкента, что, в свою очередь, значительно замедляло съемочный процесс и накладывало на объединенную киностудию дополнительные расходы на пересъемки, так как в силу особенностей кинопроизводства брак на проявленной в ташкентской лаборатории пленке обнаруживался уже после того, как декорации были разобраны. Однако стоит отметить, что введение в эксплуатацию лаборатории в Алма-Ате не дало должного результата из-за низкого качества произведенной продукции. Так, в протоколе совещания при главном инженере ЦОКС отмечалось, что пленка «недостаточно чувствительна, неровна, с

³¹⁵ ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 16. Л. 98 об., 115 об.

механическими дефектами»³¹⁶. Темпы работы также были не удовлетворительны. Из-за нехватки пленки до конца 1942 года были отменены 80 съемочных смен³¹⁷. Совокупность этих факторов оказала серьезное влияние на выполнение госплана по производству кинокартин.

Эти и другие проблемы, связанные с низким качеством материально-производственной базы, решались в основном за счет расходования импортной продукции, остатки которой находилась на складах «родных» студий. Для того, чтобы найти и привезти все оставшиеся материалы, которые включали в себя не только бобины пленки, но и детали, необходимые для починки сломавшейся после эвакуации аппаратуры, были организованы дорогостоящие поездки в Москву³¹⁸. Однако ощутимо улучшить сложившуюся ситуацию удалось только осенью 1942 года, когда ЦОКС стал получать по ленд-лизу первоклассное оборудование стоимостью в 500 000 золотых рублей, в состав которого входили кинокамеры «Митчел», осветительные приборы, монтажные столы, генераторы электроэнергии, фото- и кинопленка³¹⁹.

Под организацию производственных цехов ЦОКС Совет Народных Комиссаров КазССР выделил два самых больших здания в Алма-Ате – Дворец культуры и кинотеатр «Ала-тау»³²⁰. Однако на протяжении всего периода функционирования объединенная студия в лице работников киноотрасли сталкивалась с жилищно-коммунальными проблемами и жесткой конкуренцией за помещения из-за потока эвакуированных предприятий. Казахский государственный университет, а также эвакуированный Московский авиационный институт проводили семинарские занятия и лекции, которые ежедневно посещали 150 студентов, в актовом зале Дворца культуры, что создавало стесненные условия для работы киностудии. Объединенная киностудия получила в свое распоряжение два павильона во Дворце культуры на 600 м² и 210 м² и еще два помещения

³¹⁶ ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 91.

³¹⁷ ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 17. Л. 13–14.

³¹⁸ АП РК. Ф. 1302. Оп. 1. Д. 1. Л. 17–18 об.

³¹⁹ АП РК. Ф. 708. Оп. 6–1. Д. 568. Л. 22.

³²⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 845.

размером по 350 м² каждое в здании кинотеатра «Ала-Тау»³²¹. Суммарная площадь производственных цехов составила 1500 м², что в буквальном смысле в два раза меньше, чем площадь всех съемочных павильонов «Мосфильма». Нехватка помещений приводила к удлинению производственных сроков, что в конечном итоге сказывалось на качестве выпускаемой кинопродукции, так как работа на площадке проходила в четыре смены.

Остро стоял вопрос обеспечения необходимой жилплощадью работников студии. Согласно постановлению СНК КССР от 12 сентября 1941 года «Об организации Казахской Киностудии» кинорobotникам были предоставлены номера для жилья в 4-х гостиницах Алма-Аты. Однако в ноябре Народный комиссариат обороны принимает решение об организации на территории гостиницы № 4 военного госпиталя, где до этого, согласно сентябрьскому постановлению, работники «Ленфильма» получили 105 номеров для проживания. Городская администрация, организовав оперативное выселение кинематографистов из гостиницы № 4, смогла также оперативно обеспечить жильем лишь 50 семей. Остальные 350 человек несколько недель жили со своими семьями в павильонах и коридорах строящейся ЦОКС на территории Дворца культуры³²². На основании письма директора ЦОКСа председателю Совнаркома КССР Н. Ундасырову от 15 декабря 1941 года можно сделать выводы о недоброжелательном отношении местных властей к работникам кинематографической отрасли, выражавшемся в нерасторопности Горсовета в принятии мер, призванных решить сложившуюся проблему. Например, номинально принятое решение руководства выделить 120 номеров в гостинице «Дом Советов» не было исполнено. Из содержания письма следует, что фактически кинематографисты смогли получить только 97 номеров. Этот факт находит свое подтверждение также в воспоминаниях кинооператора Б.А. Соколова: «В отношении жилья в Алма-Ата было очень плохо. Приехал туда еще ассистентом и жил на студии. Даже был момент, когда я ночевал в кабинете. Алма-атинская студия не могла предоставить всем возможность там жить, а снимать

³²¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 211.

³²² ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 1. Л. 5.

квартиру у меня не было средств: зарплата небольшая была. Поэтому я очень долгое время жил на студии»³²³.

Крайне тяжелыми были материально-бытовые условия проживания работников киноотрасли. В вышеупомянутом «Доме Советов» по итогу организованной Горсоветом эвакуации стала проживать большая часть всех эвакуированных киноработников (520 семей), и главной темой всех партийных собраний киностудии стали проблемы быта в нем. Чаще всего звучали жалобы на перебои с электричеством, на отсутствие должного водоснабжения, а также на скудное обеспечение работников необходимым набором продуктов питания. Ярким подтверждением вышесказанному служит коллективное письмо председателю Кинокомитета СССР И.Г. Большакову от 14 января 1944 года, подписанное 63 работниками киноотрасли. В нем описываются поистине жуткие бытовые условия, причиной которых являлось ежемесячное отключение электричества в «Доме Советов» сроком от 5 до 15 дней. Из-за отсутствия электроэнергии на такой продолжительный срок киноработники лишались возможности кипятить воду, что стало причиной антисанитарных условий проживания и распространения эпидемии брюшного тифа, скарлатины и гриппа. Если электричество включали, то, как правило, в период с 9 по 18 часов, когда большая часть работников трудилась в ЦОКС³²⁴. Помимо перебоев в электроснабжении, проживавшие в «Доме Советов» работники не могли получить необходимое количество воды для бытовых нужд. Так, душ в гостинице работал всего 12 дней в месяц, что повлекло за собой вспышку эпидемии сыпного тифа³²⁵. Перебои в электроснабжении и отсутствие необходимых материалов наблюдались и на съемочных площадках. Кинорежиссер М.И. Ромм прямо указывал на проблему в своем письме директору киностудии М. Тихонову, говоря о том, что у студии «нет леса, транспорта, гвоздей, фанеры, павильонной площади, бензина, мануфактуры, кожи, не хватает рабочей силы, – словом, нет всего того, к чему мы

³²³ Пережить войну. Киноиндустрия в СССР, 1939–1949 годы. М. : Политическая энциклопедия, 2018. 648 с.

³²⁴ ЦГА РК. Ф. 1137. Оп. 10. Д. 541. Л. 10.

³²⁵ АП РК. Ф. 1302. Оп. 1. Д. 46. Л. 53–54.

привыкли, что мы считаем абсолютно необходимым для постановки картины»³²⁶. На основании данного письма можно получить количественное представление о том, насколько не хватало электроэнергии для организации съемочного процесса. Электроэнергии у ЦОКС было в два раза меньше, чем количество энергии, которым располагала Киевская студия³²⁷. Масштаб проблемы был настолько велик, что потребовалось постановление СНК СССР, в котором запрещалось отключение и какие бы то ни было ограничения поставок электроэнергии ЦОКС, Ташкентской и Свердловской киностудиям³²⁸.

Решение данной проблемы предложил М.И. Ромм все в том же письме директору киностудии М. Тихонову, которое получило название «творческий режим экономии» (Автор => Студия). Впоследствии этот «режим» был оформлен в производственный норматив и представлен всем работникам киностудии в официальном обращении руководящего состава ЦОКС. В частности, были введены ограничения на полезный метраж выработанной пленки в размере 1800 метров на одну полнометражную картину и на площади декораций, строящихся в павильонах, в пределах 2000–2400 квадратных метров. Также в документе устанавливался предельный срок производства полнометражной картины в 6 месяцев и давались рекомендации по организации съемочного процесса, включающие в себя минимизацию сцен, требующих панорамных съемок, подсветок, больших массовок и ночных смен³²⁹. Безусловно, эти меры оказали положительное влияние на выполнение госплана по производству кинокартин. За весь период эвакуации с осени 1941 года по 1943 год было создано 20 короткометражных киноновелл, а также больше 40 полнометражных кинолент. Однако из архивных документов (жалоб от финансового отдела киностудии) можно сделать вывод, что не все придерживались указанных нормативов. Итоговый средний метраж фильмов, выпускаемых ЦОКС, оставался на уровне 2500–2800 метров³³⁰.

³²⁶ ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 16. Л. 2–6.

³²⁷ Там же.

³²⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 828. Л. 57.

³²⁹ ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 16. Л. 9–18.

³³⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 769. Л. 55.

Проблемы с материально-производственной базой можно объяснить изначальной слабостью технического оснащения советской кинопромышленности. Однако трудности, связанные с обеспечением необходимым сырьем для съемок в виде электроэнергии, леса и топлива, а также с организацией помещений для рабочих цехов, съемочных павильонов и жилищной площади, являются следствием совершенно иных причин. Для того чтобы их понять, необходимо исследовать специфику институционального взаимодействия акторов социально кинематографического процесса.

Эвакуированные киностудии, как часть актора «Студия», фактически подчинялись трем различным инстанциям, а именно: Всесоюзному комитету по делам кинематографии (актор – «Студия»), эвакуированному в Новосибирск, уполномоченному Кинокомитета по Средней Азии и Казахстану (актор – «Студия»), который находился в Ташкенте, и местным властям (актор – «Государство»). Если комитет по делам кинематографии занимался разработкой генерального плана по производству кинокартин, а уполномоченный Кинокомитета по Средней Азии, согласно Положению от 6 октября 1941 года, осуществлял руководство по административным и финансовым вопросам³³¹, то в ведении местных властей были хозяйственные задачи, такие как: поставка электроэнергии и топлива для транспорта, обеспечение помещениями для съемочных павильонов и жилищной площадью работников и их семей, снабжение студий необходимыми стройматериалами для декораций, а также организация поставок продуктов питания.

СНК и ЦК КП(б) КССР увидели для себя в сложившейся ситуации возможность построить национальную кинопромышленность на базе эвакуированных студий. Стоит отметить, что глава Кинокомитета И. Большаков своим письмом председателю СНК Н. Ундасынову от 28 июля 1941 года пообещал предоставить «значительную часть ведущих творческих работников и необходимую технику; полностью обеспечивающую организацию производства

³³¹ ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 5. Л. 113–113 об.

художественных фильмов»³³², тем самым дал весомые основания местным властям рассматривать планы по развертыванию национального кинопроизводства на самом высоком уровне (Студия => Государство). Уже в первом постановлении от 12 сентября 1941 года, касающемся вопросов обеспечения производственными помещениями ЦОКС и жильем работников новой студии, казахские власти обозначили свои интересы, заключающиеся не столько в помощи организации эвакуированной киностудии, сколько в обеспечении национальных интересов путем воспитания новых кадров в кинопроизводстве преимущественно из местного населения и съемок фильмов на казахскую тематику. Также местные власти смогли добиться того, что в данном постановлении за отделом пропаганды и агитации ЦК КП(б) КССР было закреплено право рассматривать и утверждать тематические планы киносценариев³³³ (Государство => Студия).

Необходимо отметить, что руководство студии на регулярной основе отправляло в ЦК и СНК республики планы, отражающие стремление студии выпускать фильмы на казахскую тему. Так, на 1942 год было запланировано производство 10 короткометражных фильмов, показывающих подвиг казахского народа в тылу, и 2 полнометражных фильма, основанных на казахском фольклоре. В качестве исполнителей планировалось привлечь таких режиссеров, как И.А. Пырьев, В.И. Пудовкин, Д. Вертов, Ю.Я. Райзман, Г.Л. Рошаль, Б.В. Барнет. Однако по истечению нескольких месяцев работы ЦОКС казахские власти пришли к выводу, что планы по большей части останутся на бумаге. Для отстаивания своих национальных интересов местные власти, отвечающие за обеспечение необходимыми материалами ЦОКС, стали использовать этот административный ресурс в качестве рычага давления. При этом стоит отметить, что оказание данного воздействия на киностудию осуществлялось публично. Так, на одном из партбюро ЦОКС референт отдела пропаганды и агитации ЦК КП(б) КССР Ю. Токарева выступила с громким заявлением: «Вы требуете от правительства Казахстана устройства ваших производственных дел. Вам уже много сделано, а вы для

³³² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 708. Л. 174.

³³³ ЦГА РК. Ф. 1137. Оп. 6. Д. 89. Л. 111–118.

Казахстана ничего не дали. Из производственного плана я не вижу картин и киносборников на казахском материале»³³⁴ (Государство => Студия).

В середине января 1942 года по инициативе Заместителя Председателя СНК КССР Т. Тажибаева было организовано совещание, на котором поднимался вопрос создания Казахского Комитета по делам Кинематографии для осуществления прямого руководства Центральной объединенной киностудией (Государство => Студия). Фактически речь шла о том, чтобы лишить центральное руководство, в лице И.Г. Большакова, находящегося в Новосибирске, возможности принимать управленческие решения. Подробная аргументация данного решения была представлена в докладной записке Т. Тажибаева секретарю ЦК КП(б) КССР Н. Скворцову и председателю Совнаркома КССР Н. Ундасынову, где было сказано, что организации, принимающие как административно-управленческие решения в вопросах кинопроизводства, так и творческие (утверждение сценариев, актерского состава и т. д.), работают неэффективно из-за территориальной разобщенности. Далее в этой записке прозвучала инициатива по оптимизации сроков согласования и исполнения производственного плана за счет создания «организации при Совнарком КазССР республиканского Комитета по делам кинематографии по типу союзно-республиканский наркоматов, что не противоречит как Конституции Союза ССР, так и Конституции Казахской ССР»³³⁵. В оперативном режиме была создана комиссия для написания проекта Постановления по вопросу организации Кинокомитета в Казахстане, что потребовало от действующего Председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР решительных мер с использованием своего «аппаратного веса». И. Большаков направил письмо секретарю ЦК КП(б) КССР Н. Скворцову, в котором звучали обвинения в том, что местные власти неправильно поняли специфику работы эвакуированных студий (Студия => Государство). Также Председатель Комитета по делам кинематографии напомнил, что СНК КССР в 1930 году получил обоснованный отказ в создании республиканского органа управления кинопроизводством. Письмо заканчивалось

³³⁴ АП РК. Ф. 1302. Оп. 1. Д. 1.

³³⁵ ЦГА РК. Ф. 1137. Оп. 7. Д. 543. Л. 7–8.

указанием, адресованным лично Н. Скворцову о пресечении данной инициативы СНК Казахстана, которая «дезорганизует работу студии»³³⁶.

Потеряв возможность политического влияния на процесс формирования национальной кинопромышленности, казахские власти пытались оказывать давление на киностудию, используя свой материальный ресурс. В июне 1943 года СНК КССР приняли постановление, начало которого содержало перечень всех выполненных обязательств перед ЦОКС и указание на то, что ни одного фильма на казахскую тему, заявленного в плане, студией произведено не было. Далее в постановлении были описаны очередные предложения по созданию национальной базы кинопроизводства, включающие в себя такие мероприятия, как организация актерской школы для казахов, открытие для писателей-казахов курсов по сценарному мастерству, а также набор 15 казахских комсомольцев для работы на передовой кинопроизводства с возможностью дальнейшего обучения. Взамен СНК КССР обещали решить проблемы с питанием, выделив 20 коров, 100 овец и 10 свиноматок, улучшить жилищно-бытовые условия, а также обеспечить необходимыми строительными материалами Центральную объединенную студию (100 тыс. штук кирпича и 48 тонн Шуйского цемента) и помочь в ремонте техники³³⁷. Однако все дальнейшие постановления и справки о работе ЦОКС³³⁸ содержат материалы, указывающие на то, что студия не стремилась выполнять планы казахских властей. Г.Л. Рошаль, к слову, один из тех мастеров, кто все же сделал большой фильм на казахскую тему – «Песни Абая» (1945), подвел красноречивый итог попыткам казахских властей воспользоваться эвакуированными ресурсами для построения национальной кинопромышленности. В январе 1944 года была организована «неделя казахского киноискусства», где Г.Л. Рошаль признал, что «о казахской кинематографии пока можно говорить только в будущем времени или в условном наклонении»³³⁹.

Из всего выше сказанного можно заключить следующее: эвакуация

³³⁶ АП РК. Ф. 708. Оп. 6–1. Д. 567. Л. 10–10 об.

³³⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 845.

³³⁸ АП РК. Ф. 708. Оп. 6–1. Д. 568. Л. 55–56 об.

³³⁹ Казахстанская правда. 9 января. 1944 г. С. 2.

киноотрасли, сопряжённая с разрушением материально-производственной базы, дефицитом ресурсов и организационной разобщённостью, объективно перестроила систему акторных отношений. «Государство» утратило возможность осуществлять тотальный операционный контроль над кинопроизводством, тогда как «Студия» вынужденно приобрела значительную степень самостоятельности в принятии производственных решений. Однако структурные изменения неизбежно повлекли за собой изменения институциональные ввиду того, что борьба за ПРАФ, временно ослабленная условиями военного времени, возобновилась на уровне центральных управленческих структур.

Описанная конфигурация акторных отношений в военной фазе не была статичной и сопровождалась непрерывной борьбой за право реализации авторской функции. Если на периферии эта борьба выражалась в попытках региональных властей использовать материальные ресурсы для влияния на студии, то в центре она принимала форму институционального конфликта. В рамках нашего исследования мы утверждаем, что переход ПРАФ обусловлен борьбой акторов социально-кинематографического процесса за право владения им. Фазовый переход от сталинской фазы к военной фазе обусловлен трансформацией конфигурации акторных отношений в условиях войны: осуществление ПРАФ фактически сместилось к актору «Студия» вследствие вынужденной переориентации «Государства» на задачи военного времени. Борьба за ПРАФ при этом не прекращалась, а лишь приняла иные институциональные формы. Речь идет о конфликте между председателем Государственного управления кинематографии Иваном Григорьевичем Большаковым и начальником Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Георгием Федоровичем Александровым.

Отношения председателя Государственного управления кинематографии, возглавлявшего Комитет по делам кинематографии СССР, и руководства Агитпропа были напряженными с самого начала. И.Г. Большаков выступал за большую творческую свободу в киноиндустрии, в то время как Агитпроп стремился к жесткому идеологическому контролю. Попытки И.Г. Большакова

реформировать отрасль, перераспределив полномочия между творческими работниками и администрацией, вызвали острую реакцию партийных функционеров.

Начавшаяся Великая Отечественная война на время заставила Г.Ф. Александрова отложить свои планы по устранению с должности И.Г. Большакова. Однако, после перелома в войне, Агитпроп возобновил свои атаки на руководителя кинематографии. Стремясь получить полный контроль над кинематографом, руководство Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) предприняло ряд мер, направленных на ограничение самостоятельности Комитета по делам кинематографии. Речь идет о Постановлении секретариата ЦК ВКП(б) от 1943 г., согласно которому «для получения разрешения на производство съемок фильма Кинокомитет должен представлять на рассмотрение и утверждение Секретариата ЦК ВКП(б) литературные сценарии по каждому новому фильму»³⁴⁰. Проанализировав проект постановления ЦК ВКП(б) «О производстве художественных фильмов в 1943 году» можно прийти к выводу, что Агитпроп предпринял попытки по организации процесса перехода ПРАФ от «Студии» обратно к «Государству», но уже под руководством ЦК ВКП(б). Документ подтверждает, что полномочия Агитпропа выходили за рамки простой цензуры. Ведомство не только устанавливало запреты, но и активно вмешивалось в творческий процесс, используя ПРАФ для приведения художественных произведений в соответствие с идеологическими требованиями на содержательном плане. Так, в этом документе Агитпроп дает указания Комитету по делам кинематографии внести правки в сценарии ключевых картин из тематического плана на 1943 г:

«а) «Иван Грозный». В фильме необходимо показать, что важнейшей причиной усиления борьбы за централизацию Русского государства в XVI веке, наряду с ростом внешней опасности, явилось внутреннее развитие его, особенно быстрый рост хозяйственных связей. В связи с этим выросли новые слои населения

³⁴⁰ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 66.

(купечество, торговый люд городов), которые вместе со значительным слоем дворян поддерживали Ивана IV в борьбе против бояр.

В фильме нужно отразить также непоследовательность Ивана IV в борьбе с боярством.

б) «Жди меня». Показать, что советские женщины и девушки, сохраняя верность и ожидая возвращения своих мужей и женихов с фронта, самоотверженным трудом помогают им побеждать врага.

в) «Небо Москвы». Устранить из сценария изображение панибратства и фамильярности в обращении советских командиров; показать, что в каждом дружном, хорошо спаянном коллективе воинов Красной Армии отношения строятся на строжайшей дисциплине, уважении старшего начальника, на беспрекословном выполнении всех его приказов»³⁴¹.

Так как Постановление секретариата ЦК ВКП(б) является инструментом борьбы за ПРАФ, в нем содержатся предписания, ухудшающие эффективность работы Кинокомитета. Бюрократизированная процедура утверждения сценариев, включающая многоступенчатую экспертизу, парализовала творческий процесс и привела к снижению количества производимых фильмов. В среднем, каждый сценарий анализировали от 15 до 20 консультантов в течение 2–3 месяцев с обязательно установкой «непременно найти недостатки»³⁴². Такая длительная и изматывающая процедура не только ограничивала творческую свободу авторов, но и демотивировала их, превращая кинопроизводство в рутинную работу по выполнению идеологических установок: «при таком положении у писателей отпадает всякое желание писать сценарии, они свою работу над сценарием рассматривают как хождение по мукам. Этот порядок обезличивает Комитет, превращает его в какой-то подотдел Киноотдела Управления пропаганды, а в результате страдает дело, наши киностудии не загружены, и мы можем остаться без фильмов», – писал И.Г. Большаков в своей докладной записке В.М. Молотову³⁴³.

³⁴¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 10–11.

³⁴² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 66.

³⁴³ Там же.

Послание И.Г. Большакова В.М. Молотову представляло собой рискованный шаг, сопряженный с потенциальными репрессиями. Автор письма осознавал, что его действия могли быть интерпретированы как прямое нарушение фундаментального принципа тоталитарного государства – системного контроля партии над всеми сферами общественной жизни, включая сферу искусства. Однако, в условиях нарастающего давления со стороны идеологического аппарата и невозможности выполнить нереалистичные производственные планы, И.Г. Большаков был вынужден пойти на открытый конфликт.

В ответ на действия И.Г. Большакова, направленные на сохранение творческой автономии «Студии» с сохранением ПРАФ, идеологический аппарат предпринял контрмеры. 21 июля 1943 года Г.Ф. Александров, в рамках своих служебных обязанностей, направил секретарям ЦК ВКП(б) докладную записку, дающую негативную оценку деятельности Комитета по делам кинематографии. В данном документе, демонстрируя явную тенденциозность, Г.Ф. Александров предпринял попытку переложить всю ответственность за существующие проблемы в советской киноиндустрии на руководство Комитета, полностью проигнорировав объективные трудности, вызванные военным временем и эвакуацией киностудий: «Тов. Большаков, ратующий за освобождение его от контроля со стороны ЦК ВКП(б), проявил полную неспособность обеспечить художественную кинематографию удовлетворительными сценариями. Председатель Комитета по делам кино умалчивает о неудовлетворительной работе художественной кинематографии. Причину неудовлетворительного состояния сценарного дела т. Большаков видит в сложности системы утверждения сценариев. Лишь ограниченность т. Большакова и желание прикрыть свою бездеятельность мешают ему понять, что дело не в “процедуре” утверждения сценариев, а в том, что Комитет по делам кинематографии представляет в ЦК ВКП(б) совершенно негодные сценарии»³⁴⁴.

Административный ресурс Г.Ф. Александрова не помог в борьбе за ПРАФ,

³⁴⁴ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 68–75.

так как И.В. Сталин и политбюро высоко ценили работу И.Г. Большакова. В то время как к начальнику Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) у И.В. Сталина была личная неприязнь по причине большого количества доносов на тему беспорядочных половых связей с «многочисленными любовницами»³⁴⁵.

В действительности, вклад И.Г. Большакова в развитие кинематографической отрасли было невозможно проигнорировать. Он был настоящим архитектором возрождения советского кинематографа. Его феноменальные организаторские способности и глубокое понимание технической стороны кинопроцесса позволили ему кардинально преобразить отрасль. И.Г. Большаков не только модернизировал устаревшую киносеть, избавившись от кинотеатров, способных демонстрировать лишь немое кино, но и активно содействовал внедрению инновационных технологий, таких как стереофильм. Его инициативы позволили поднять советский кинематограф на качественно новый уровень.

При этом И.Г. Большаков не ограничивался техническими аспектами. Он ввел должности художественных руководителей на киностудиях, создав условия для творческой реализации кинематографистов. Благодаря его усилиям, советское кино стало не только более зрелищным, но и более глубоким, отражая сложные реалии того времени. Даже в условиях войны И.Г. Большаков организовал не только эвакуацию киностудий, но и боевые киногруппы, запечатлевшие на пленку всю правду о фронте. Таким образом, И.Г. Большаков не только реконструировал советский кинематограф, но и определил его развитие на долгие годы вперед.

Не взирая на вышеперечисленные заслуги, в 30-м номере журнала «Крокодил», подписанном в печать 24 августа 1943 года, выходит скандальная карикатура художника К. Елисеева. На ней изображен похожий на И.Г. Большакова человек, загруженный металлическими контейнерами с киноплёнками. Подпись под карикатурой гласила: «Председатель Комитета по делам кинематографии: “Кто сказал, что у нас мало фильмов? За последний год мы выпустили свыше двадцати

³⁴⁵ Сегень А. Кремлевское кино : Б.З. Шумяцкий, И.Г. Большаков и другие действующие лица в сталинском круговороте важнейшего из искусств : Исторический роман. М. : РОССПЭН, 2021. 533 с.

картин и обе хорошие»³⁴⁶. Беспрецедентную по советским меркам бюрократического чиновничества выходку можно считать последней атакой Агитпропа в конкурентной борьбе за ПРАФ.

Исторический анализ противостояния И.Г. Большакова и Г.Ф. Александрова позволяет выделить несколько ключевых механизмов борьбы за ПРАФ. Во-первых, это прямая конфронтация между различными государственными структурами, каждая из которых стремилась к максимальному контролю над кинопроизводством. Во-вторых, это использование административных ресурсов и политических интриг для достижения своих целей. В-третьих, это попытка легитимизировать свои претензии на право реализации авторской функции путем апелляции к идеологическим доктринам и государственным интересам.

В случае с И.Г. Большаковым его оппоненты из Агитпропа использовали все доступные им инструменты для его дискредитации. Они обвиняли И.Г. Большакова в недостаточной партийности, в отходе от идеологических установок, в неспособности организовать эффективную работу отрасли. Эти обвинения, будучи часто безосновательными, тем не менее служили мощным инструментом политической борьбы.

Вместе с тем описанная трансформация не означала полного устранения «Государства» из кинопроизводственного процесса. На материале историко-патриотических картин «Кутузов» (1943, реж. В.М. Петров) и «Иван Грозный» (1944–1945, реж. С.М. Эйзенштейн) отчётливо прослеживается механизм точечного прямого взаимодействия (Государство => Автор): в обоих случаях инициатива постановки исходила от высшего руководства, идеологические рамки задавались до начала съёмок, а итоговый результат проходил личное одобрение И.В. Сталина. Вместе с тем данные примеры не опровергают тезис о смещении ПРАФ к «Студии», но фиксируют его предел: непосредственное осуществление ПРАФ оставалось за «Государством» в тех производственных проектах,

³⁴⁶ Елисеев К. Председатель Комитета по делам кинематографии: «Кто сказал, что у нас мало фильмов? За последний год мы выпустили свыше двадцати картин и обе хорошие» // Крокодил. 1943. № 30–31. С. 8.

идеологическая значимость которых исключала какую-либо автономию автора.

Киноленту «Кутузов» (1943), созданную режиссером В.М. Петровым по пьесе В.А. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов»³⁴⁷, многие киноведы считают творческой рефлексией на тему отступления советских войск в 1941–1942 гг.³⁴⁸. Эта картина представляет жанр военно-исторического фильма в советском кино, который получил свой творческий расцвет во время войны. В дополнение ко всему прочему, фильм о событиях 1812 года не мог появиться на свет раньше в силу того, что кутузовский метод ведения войны вступал в противоречие с утвердившейся в РККА стратегией наступательных операций и переноса военных действий на территорию противника.

Уже в первый период войны М.И. Кутузов был упомянут И.В. Сталиным среди великих военачальников на ноябрьском параде на Красной площади в 1941 г. Образ М.И. Кутузова тиражировался сотнями тысяч плакатов. Правительство считало, что кинематографическими средствами необходимо объяснять ошибки военного руководства на первом этапе войны (Государство => Зритель). Так, в основу сюжета фильма «Кутузов» (1943) был положен конфликт между П.И. Багратионом, который был ярким представителем партии «горячих голов», желающих во что бы то ни стало дать жесткий отпор Наполеону, и М.И. Кутузовым, выразившим рациональный подход в ведении войны, в основу которого положен всесторонний учет специфики идущих сражений. Иными словами, задача фильма заключалась в том, чтобы отразить на исторических примерах сложность положения, в котором оказалось высшее руководство в связи со сменой поколений военачальников в СССР к началу 1940-х гг. Эта историческая связь событий, продемонстрированная в фильме, активно подчеркивалась в советской прессе. Так, в газете «Комсомольская правда» писали о фильме «Кутузов»: «Советские люди испытали, пережили то мгновение, когда должен был наступить и наступил перелом в ходе войны, когда наша чаша весов, дрогнув,

³⁴⁷ Соловьев В.А. Фельдмаршал Кутузов. Великий государь. М. : Сов. писатель, 1950. 292 с.

³⁴⁸ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М. : Новое литературное обозрение, 2009. С. 150.

перевесила, и отступление перешло в наступление и увенчалось первыми победами. Этого часа никто из нас никогда не забудет. Он незабываем, ибо пришел вовремя и не волею случая, а волею гения вождя и силою духа народа. Вот почему, когда перед нами на экране в Малоярославце Кутузов слышит весть об уходе Наполеона из Москвы и восклицает: “Спасена Россия!”, мы чувствуем себя не зрителями исторической сцены, а ее участниками»³⁴⁹. Примечательным является тот факт, что съемочный процесс фильма начался в день начала Отечественной войны 1812 года (24 июня 1943 г.), а 26 августа 1943 года в годовщину Бородинского сражения были сняты сцены этой легендарной битвы.

Сценарий фильма неоднократно переделывался в соответствии с насущными задачами внешней политики. Как известно, в оригинале пьесы В.А. Соловьева присутствовали сцены, ярко демонстрирующие негативные аспекты английской дипломатии в контексте взаимоотношений двух стран на фоне наполеоновских войн. Из сценария фильма эти сюжетные линии были удалены, поскольку Великобритания была союзником СССР во Второй мировой войне.

По окончании финального монтажа И.В. Сталин отправил первую версию фильма премьер-министру Великобритании У. Черчиллю. Доподлинно зафиксировано, что 19 декабря 1944 г. английский премьер написал И.В. Сталину благодарственное письмо, в котором отмечал: «Я должен Вам сказать, что, по моему мнению, это один из самых блестящих фильмов, которые я когда-либо видел. Никогда еще борьба двух характеров не была показана с большей ясностью. Никогда еще кинокадры не запечатлевали более наглядно то, насколько важна преданность командиров и рядовых. Никогда еще русские солдаты и русский народ не были столь славно представлены британскому народу этим видом искусства. Никогда я не видел лучшего владения искусством съемки»³⁵⁰.

В фильме «Кутузов» (1943) отразилась и либерализация отношений государства с Русской православной церковью. В первом режиссерском сценарии

³⁴⁹ Новый исторический фильм «Кутузов» // Комсомольская правда 1944. 19 марта. С. 3.

³⁵⁰ Переписка Председателя Совета Министров СССР с Президентом США и Премьер-министром Великобритании во время Великой Отечественной войны, 1941–1945 гг. М. : Политиздат, 1986. Т. 1. С. 270–271.

фильма была, например, такая сцена в эпизоде оставления Москвы: «Но священник строго смотрит на фельдмаршала и спрашивает:

– Куда ведешь ты воинство российское, фельдмаршал?

Кутузов поднимает лицо на священника и отвечает спокойно и твердо:

– К победе!

Высоко поднимает крест старый священник <...> и широким благословением осеняет склоненную перед ним седую голову старого фельдмаршала. Все нарастает колокольный звон ...»³⁵¹.

Картина была восторженно принята зрителями и, что немаловажно, руководством страны. Режиссер В.М. Петров и оператор-постановщик М.Е. Гиндин были награждены орденами Трудового Красного Знамени, а актер А.Д. Дикий, исполнивший главную роль, получил орден Ленина. Уже после войны картина получит Сталинскую премию I степени (Государство => Автор).

Вторым значимым фильмом, снятым на историческую тему, был «Иван Грозный» (1944–1945) в постановке С.М. Эйзенштейна. Изначально тема была предложена А.А. Ждановым, который, в свою очередь, транслировал желание И.В. Сталина дать С.М. Эйзенштейну на проработку идею фильма об Иване Грозном. Режиссер взялся за разработку литературного сценария с большим энтузиазмом. Изначально картина должна была включать в себя две серии, но в процессе разработки сценария и погружения режиссера в исторический материал хронометраж увеличился еще на одну серию. Масштаб предполагаемой картины впору сравнивать с постановкой В.М. Петрова «Петр Первый» (1937–1938). Однако С.М. Эйзенштейн изначально был поставлен в жесткие идеологические и смысловые рамки (Государство => Автор). Так, А.А. Жданов обозначил режиссеру важные для картины идеи, где правление Ивана Грозного оценивалось как прогрессивное, но до конца не реализованное, в ходе чего дальнейшие преобразования стали продолжением его направления в политике Петра I. Об этих установках размышлял сам С.М. Эйзенштейн в беседе с Ю.И. Юзовским: «История

³⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 82. Л. 78–79.

есть урок, и этот урок народ должен уразуметь; кто не понимает, – поймет: аллюзия, аналогия есть цель картины – чтобы всех можно было узнать. Все кругом должны быть узнаны, я не буду уходить в глубь веков, чтобы оттуда вытаскивать те или иные фигуры, я, напротив, возьмусь за современников и буду их тащить в глубь веков, ведь мне сказали – аналогии»³⁵². Также режиссер обращал внимание в своих мемуарах на аналогию образа его героя с исторической фигурой Петра I: «Мало кто вникал в суть его великолепной государственной деятельности, до мельчайших черт предвосхитившей то, что победоносно удалось совершить Петру Великому»³⁵³.

Перед режиссером была поставлена конкретная задача: создать исторически прогрессивный кинематографический образ Ивана IV, но он сумел создать фильм о событиях XVI в., в котором современники видели аналогии с их временем. С.М. Эйзенштейн закончил сценарий в 1942 году и отправил 11 февраля работу на утверждение И.Г. Большакову. Сюжет включал в себя большой промежуток времени из жизни Ивана Грозного: с детских лет до Ливонской войны.

Какие задачи поставил перед собой С.М. Эйзенштейн? В статье «“Иван Грозный”. Фильм о русском ренессансе XVI века» он писал: «Если мы обратимся к более объективному источнику истории – к творениям русских хроникеров XVI в. – к летописцам, то и тут мы найдем немало страшных и жестоких страниц биографии нашего героя. Но мы стали понапрасну искать хотя бы одной страницы, где бы они оказались <...> бессмысленными и необоснованными <...> И так – шаг за шагом, страница за страницей – исторические записи открывают нам не только глубокую осмысленность, но и простую историческую необходимость поступать так, как поступал Иван, с теми, кто искал в своих личных корыстных целях путей к развалу, распродаже и предательству своего отечества <...> Не обелить, но объяснить. Сохранить, сделав понятной, мы хотим титаническую деятельность этого завершителя объединения Российского государства вокруг Москвы. И

³⁵² Юзовский Ю.И. Эйзенштейн! <Фрагмент> // С.М. Эйзенштейн: pro et contra. Антология. СПб. : РХГА, 2015. С. 561.

³⁵³ Эйзенштейн С.М. Мемуары: в 2 т. М. : Музей кино. 1997. Т. 1. С. 190.

сегодняшний зритель – англичанин, американец или русский – не сможет не понять решительной деятельности, необходимой жестокости, а подчас и беспощадности человека, которому историей была доверена миссия создать одно из сильнейших и крупнейших государств мира!»³⁵⁴.

Спустя несколько месяцев И.Г. Большаков утверждает сценарий, считая основную историческую концепцию, отраженную в тексте, идеологически правильной. Исходя из содержания телеграммы, отправленной директором картины Н.К. Черкасову 15 апреля 1942 г. (незадолго до утверждения сценария И.Г. Большаковым), в которой говорится о том, что Н.К. Черкасов был утвержден на главную роль, мы можем знать о сроках съемок картины. Очевидно, ведомая надеждой, что за победоносными сражениями под Москвой последует контрнаступление Красной армии, съемочная группа планировала начать работу с лета 1942 года и закончить в мае 1943 года. Однако в реальности сроки были скорректированы ввиду того, что окончательное утверждение сценария произошло 5 сентября 1942 года, поскольку огромное значение съемкам фильма уделял лично И.В. Сталин. Вышеизложенное находит свое подтверждение в особом распоряжении СНК СССР, на основании которого в критический период Великой Отечественной войны было выделено 900 килограмм парчи из драгоценных материалов³⁵⁵. Съемки картины начались 22 апреля 1943 года в Центре объединенной киностудии в Алма-Ате и проходили достаточно тяжело. Съемочная группа могла работать лишь в ночную смену ввиду того, что осветительное оборудование нуждалось в большом количестве электроэнергии, отнимать которую у промышленности днем было нельзя.

И.В. Сталин смог ознакомиться с литературным сценарием фильма лишь в сентябре 1943 года. 13 сентября он пишет письмо с отзывом председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г. Большакову: «Сценарий получился неплохой. Тов. Эйзенштейн справился с задачей. Иван Грозный как прогрессивная сила своего времени, и опричнина, как его целесообразный

³⁵⁴ Там же, с. 192–193.

³⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 779. Л. 79.

инструмент, вышли неплохо. Следовало бы поскорее пустить в дело сценарий»³⁵⁶.

Реакция С.М. Эйзенштейна на данный комментарий до сих пор остается поводом для дискуссий среди историков и киноведов. Так, Л.К. Козлов считал, что отзыв И.В. Сталина послужил причиной творческого кризиса, который режиссер тяжело пережил осенью 1943 года. Позитивный тон отзыва говорил о том, что И.В. Сталин не увидел: «авторской трактовки трагедии самовластия и ужасов тирании». Другая точка зрения на реакцию С.М. Эйзенштейна принадлежит Е.А. Добренко, который полагает, что режиссер этим сценарием пытался ввести в заблуждение власть, используя типичные для советского исторического кино сценарные ходы: «величие Эйзенштейна не в том, что он использовал сюжетные ходы (они были настолько привычны в исторических фильмах, что Сталин, прочтя сценарий, не заметил в нем подвоха), но в том, что, оставаясь в рамках сложившихся жанровых конвенций, он сумел взорвать их»³⁵⁷.

По мнению Л.К. Козлова, С.М. Эйзенштейн решил по одобренному цензурой сценарию снять фильм, который станет явным осуждением и Ивана Грозного, и И.В. Сталина (Автор => Государство): «По-видимому, именно тогда, осенью 1943 г., С.М. Эйзенштейн, в полной мере осознав свою конфронтацию с верховным заказчиком, определил стратегию своей дальнейшей игры: представить ожидаемую апологию Ивана Грозного (Ивана, еще не ставшего “Грозным”) в первой серии, а затем, уже во второй серии, развернуть задуманную трагедию»³⁵⁸.

В 1943 году в 10 номере журнала «Новый мир» был опубликован литературный сценарий киноленты «Иван Грозный»³⁵⁹. Сценарий вызвал большой интерес у читателей: в многовековой истории России мало найдется периодов, которые привлекали бы к себе столь постоянный интерес широких слоев населения, как время Ивана Грозного. Пожалуй, только петровское и сталинское

³⁵⁶ Цит. по: Козлов Л.К. Производство во времени. СПб. : Сеанс, 2005. С. 66.; Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы. М. : РОССПЭН, 2005. С. 685.

³⁵⁷ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М. : Новое литературное обозрение. 2009. С. 100.

³⁵⁸ Козлов Л.К. Производство во времени. СПб. : Сеанс. 2005. С. 68.

³⁵⁹ Эйзенштейн С.И. Иван Грозный. Киносценарий // Новый мир. 1943. №10–11. С. 60–108.; Эйзенштейн С.М. Иван Грозный. Киносценарий. М. : Госкиноиздат, 1944. 191 с.

времена могут соперничать с этой эпохой в популярности. Пытаясь разобраться в этом феномене, известный историк, исследователь времени Ивана IV В.Б. Кобрин ставит риторический вопрос «В чем дело?». «В яркости ли самих правителей, с которыми связывается эпоха? В неизбежном ли тяготении к сильным личностям? В том ли, наконец, глубоком отпечатке, который оставила каждая из этих эпох и на формах жизни общества, и на общественном сознании? Вероятно, – приходит к заключению В.Б. Кобрин, – здесь смешались все эти компоненты»³⁶⁰.

Возможно, что некоторые читатели отождествляли опричный террор Ивана Грозного со сталинским террором конца 1930-х гг. В исторической литературе и мемуарах неоднократно упоминается тот факт, что лично И.В. Сталину Иван IV как государственный деятель был симпатичен. В сентябре 1946 г. в постановлении ЦК ВКП(б), по его инициативе, появился обязательный для историков до середины 1950-х годов термин «прогрессивное войско опричников»³⁶¹.

С.М. Эйзенштейну и творческому коллективу фильма «Иван Грозный» за все время съемочного процесса пришлось пережить много тяжелых моментов, связанных с постоянным давлением И.Г. Большакова, который хотел получить готовую первую серию до конца войны (Студия => Автор). Очевидно, это связано с тем, что И.Г. Большаков понимал всю неординарность сценария картины и видел, какие возможности в свободной визуальной трактовке дает этот текст. В связи с этим существовал риск, что итоговая версия фильма будет отличаться от литературного сценария, и это вызовет неоднозначную реакцию руководства страны. В этом случае проект можно было бы закрыть на первой серии и предотвратить, таким образом, масштабные траты на киноленту. Однако С.М. Эйзенштейна такой темп не устраивал и он обратился к И.В. Сталину с личным письмом, где просил продлить сроки съемок (Автор => Государство): «Никто из нас не жалуется и никогда не посмеет жаловаться, зная, что никакие наши трудности и тяготы несравнимы с тем, что приходится претерпевать в боях нашей

³⁶⁰ Кобрин В.Б. Иван Грозный: Избранная Рада или опричнина? // История Отечества: люди, идеи, решения. Очерки истории России IX – начала XX в. М. : Политиздат, 1991. С. 127.

³⁶¹ Там же, с. 130.

Красной Армии <...> Объективные трудности не могут не сказаться и сказываются на темпах нашей работы, а эти темпы влияют на срок окончания работы. Я скорее умру, чем позволю себе перейти на халтурную спешку в постановке такой темы, как “Иван Грозный” <...> 2–3 месяца разницы в выпуске не играют роли для фильма, тема которого нам будет нужна на многие годы. Сейчас, по расчетам, первая серия “Ивана Грозного” может быть закончена к середине лета (одновременно с этим будет заснята и половина второй серии), и мы просим об одном, чтобы нам дали возможность творчески спокойно снимать»³⁶². С.М. Эйзенштейн закончил монтаж первой серии киноленты приблизительно в те сроки, которые были описаны в письме. Кремлевский показ состоялся 28 октября 1944 г., в декабре 1944 года фильм поступил в прокат. Нужно отметить, что кассовые сборы фильма были не такими внушительными (Зритель => Студия), как предполагалось. В тоже время своим патетическим настроем фильм соответствовал огромному подъему историко-патриотического сознания населения СССР накануне Победы³⁶³. В газетных рецензиях писали о сочетании романтического и трагического в образе Ивана IV, а также отмечали патриотический настрой первой серии фильма³⁶⁴.

Военная фаза советского кинематографа представляет собой уникальный в рамках исследуемого периода тип конфигурации акторных отношений: добровольное и временное делегирование «Государством» осуществления ПРАФ актору «Студия», продиктованное прагматикой военного времени. Вместе с тем проведенный анализ свидетельствует о том, что отсутствие полноценной смены носителя ПРАФ не влекло за собой прекращения борьбы за его обладание. Институциональный конфликт между Кинокомитетом и Управлением пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), попытки казахских властей использовать условия эвакуации как инструмент перераспределения полномочий в кинопроцессе, сохранение прямого вмешательства «Государства» в производство идеологически

³⁶² Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы. М. : РОССПЭН, 2005. С. 690–691.

³⁶³ История советского кино : в 4 т. М. : Искусство, 1975. Т. 3. С. 91.

³⁶⁴ Луковский И. Иван Грозный. Новый художественный фильм // Вечерняя Москва. 1945. 3 февраля. С. 3.

приоритетных проектов – всё это в совокупности демонстрирует, что право реализации авторской функции выступает перманентным объектом акторной конкуренции, не прекращающейся даже в условиях чрезвычайных обстоятельств. Военная фаза обнаруживает особый аналитический потенциал для акторно-функциональной концепции: именно она позволяет зафиксировать, что ПРАФ не элиминируется в экстремальных исторических условиях, но трансформирует формы своей циркуляции между акторами, сохраняя функциональную роль главного детерминанта кинематографического процесса.

Апробация акторно-функционального принципа периодизации на материале советского кино 1921–1945 годов подтвердила его эвристическую ценность и продемонстрировала способность преодолеть ограничения традиционных подходов. Поставленная задача – показать, что фазовые переходы в киноискусстве являются результатом борьбы за ПРАФ, и что эта борьба определяет трансформацию всех аспектов кинопроцесса – успешно решена для всех трех выделенных фаз.

Для авторской фазы (1920-е гг.) установлено, что закрепление ПРАФ за «Автором» стало возможным благодаря уникальному сочетанию факторов: неспособность «Государства» и «Студии» консолидировать ресурсы в условиях Гражданской войны и экономического кризиса, идеологическая поддержка авангардистских экспериментов со стороны руководства Наркомпроса, связанная с общностью ценностей русского космизма.

Для сталинской фазы (1930-е гг.) детально реконструированы механизмы перехода ПРАФ от «Автора» к «Государству». Установлено, что технологический фактор (внедрение звукового кино) стал не причиной, а поводом для укрепления государственного контроля. Государство использовало потребность в масштабных инвестициях для создания централизованной системы управления через ГУКФ, институт цензуры и репрессивный аппарат. 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. Парадокс высокого

художественного качества сталинского кино объясняется тем, что И.В. Сталин, обладая правом реализации авторской функции, разработал формулу агитационного кино, где идеологический посыл отходил на второй план повествования, уступая место захватывающим историям с интересными героями.

Для военной фазы (1940-е гг.) выявлена уникальная конфигурация акторных отношений, при которой осуществление ПРАФ фактически сместилось к актору «Студия» вследствие вынужденной переориентации «Государства» на задачи военного времени, при сохранении им точечного контроля над производством исторических картин. Реконструирована борьба между Кинокомитетом И.Г. Большакова и Агитпропом Г.Ф. Александрова, демонстрирующая, что право реализации авторской функции является объектом постоянной конкуренции.

Институциональный анализ функционирования кинопроизводства в условиях эвакуации продемонстрировал сложность отношений между актерами социально-кинематографического процесса. Выявлено противостояние между центральным руководством (Кинокомитет), местными властями (СНК КССР) и киностудиями, где каждый актер использовал имеющиеся ресурсы для достижения своих целей. Казахские власти пытались использовать эвакуированные ресурсы для построения национальной кинопромышленности, применяя административный контроль над материальным снабжением как рычаг давления. Кинокомитет защищал автономию производственного процесса, используя свой «аппаратный вес» и прямые обращения к высшему руководству. Киностудии разрабатывали стратегии адаптации к экстремальным условиям, включая «творческий режим экономии», трансформировавший производственные нормативы и эстетику фильмов.

Разработанная методология продемонстрировала свою применимость к анализу советского кинематографа и открывает перспективы для исследования других национальных кинематографий и исторических периодов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертационное исследование ставило цель, связанную с разработкой и апробацией акторно-функционального принципа периодизации национальных кинематографий. Критический анализ существующих подходов к периодизации истории кино выявил их системные ограничения: доминирование внешней каузальности, отсутствие универсальных критериев и разрыв между институциональным анализом и исследованием трансформаций средств кинематографической выразительности. Разработанный акторно-функциональный принцип преодолевает эти ограничения через введение концепции ПРАФ как транзитивного права, циркулирующего между четырьмя акторами социально-кинематографического процесса: «Автором», «Студией», «Государством» и «Зрителем».

Апробация акторно-функционального принципа на материале советского кинематографа 1921–1945 годов реализована посредством дедуктивной стратегии, обоснованной спецификой доступного эмпирического материала. Колоссальный объём кинопроизводства (например, за 1930–1945 годы было создано более 500 игровых фильмов) делал практически невозможным детальный индуктивный анализ каждого его цикла, однако наличие тотальных институциональных условий, довлеющих над всей советской кинематограф-деятельностной полисистемой, позволило применить дедуктивную стратегию. Её 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.

Апробация успешно установила три последовательные фазы развития советского киноискусства через реконструкцию переходов ПРАФ между акторами. *Авторская фаза* (1920-е гг.) характеризуется закреплением ПРАФ за «Автором» вследствие неспособности «Государства» и «Студии» консолидировать

ресурсы в условиях Гражданской войны и идеологической поддержки авангардистских экспериментов со стороны руководства Наркомпроса. *Сталинская фаза* (1930-е гг.) ознаменовалась переходом ПРАФ к «Государству» через создание централизованной системы управления (ГУКФ), институционализацию цензуры и прямое участие И.В. Сталина в реализации авторской функции. *Военная фаза* (1940-е гг.) представляет уникальную конфигурацию акторных отношений, при которой осуществление ПРАФ фактически сместилось к актору «Студия» вследствие необходимости обеспечения экономической эффективности кинопроизводства в условиях войны при сохранении «Государством» точечного контроля над стратегически значимыми проектами.

Дедуктивная стратегия апробации, как было обосновано, не требовала систематического анализа средств кинематографической выразительности конкретных произведений для установления доминирующего носителя ПРАФ. Вместе с тем, разработанный принцип обладает значительным эвристическим потенциалом для объяснения того, каким образом установленные фазовые переходы ПРАФ детерминируют трансформацию формосодержательных характеристик фильмов. Демонстрация этого потенциала позволит проиллюстрировать связь между макроуровнем институциональных трансформаций и микроуровнем художественных решений, а также наметить перспективные направления дальнейшего применения акторно-функционального принципа.

Разработанная методология демонстрирует применимость к анализу других национальных кинематографий и исторических периодов. Особый интерес представляет исследование истории Голливуда, где изобретение звука произошло в тот же период, что и в СССР, но в условиях капиталистической экономики. Анализ того, как этот фактор повлиял на борьбу акторов за ПРАФ в американской киноиндустрии значительно дополнит концепцию фазовых переходов в киноискусстве.

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 прогностическим потенциалом для конструирования возможных форм, которые может получить кинопроцесс. Например, ПРАФ ещё ни разу в истории кино не обладал «Зритель» как полноценный актер социально-кинематографического процесса. Однако борьбу этого актора можно наблюдать уже даже в настоящем через судебные уточнения «доктрины добросовестного цитирования», развитие технологий искусственного интеллекта для замены лиц актёров, феномен дипфейков и пользовательского монтажа. Переход ПРАФ от «Студии» к «Зрителю» может привести к новой фазе развития киноискусства и возникновению принципиально новых направлений в кинотворчестве, признаки которых ещё предстоит описать.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

Агитпром – Отдел агитации и пропаганды (при ЦК ВКП(б))

АП РК – Архив Президента Республики Казахстан

АРРК – Ассоциация работников революционной кинематографии

ВООМП – Всесоюзное объединение оптико-механической промышленности

ВСНХ СССР – Высший совет народного хозяйства Союза Советских Социалистических Республик

ВУФКУ – Всеукраинское фотокиноуправление

ВФКО – Всероссийский фотокинематографический комитет

ВЦИК – Всероссийский центральный исполнительный комитет

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации

ГУКФ – Главное управление кинофотопромышленности

КИРНКП – Киргизский Народный комиссариат просвещения Киргизской Автономной Советской Социалистической Республики

КРЫМНКП – Крымский Народный комиссариат просвещения

КССР – Казахская Советская Социалистическая Республика

Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения

НКВД СССР – Народный комиссариат внутренних дел Союза Советских Социалистических Республик

НКП РСФСР – Народный комиссариат просвещения Российской Советской Федеративной Социалистической Республики

НКЮ РСФСР – Народный комиссариат юстиции Российской Советской Федеративной Социалистической Республики

НЭП – Новая экономическая политика

ОДСК – Общество друзей советского кино

ПРАФ – Право реализации авторской функции

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

РГАСПИ – Российский государственный архив социально-политической истории

РКИ – Рабоче-крестьянская инспекция

РККА – Рабоче-крестьянская Красная армия

РКП (б) – Российская коммунистическая партия (большевиков)

СЗ СССР – Собрание законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик

СНК КССР – Совет народных комиссаров Казахской Советской Социалистической Республики

СНК РСФСР – Совет народных комиссаров Российской Советской Федеративной Социалистической Республики

СНК СССР – Совет народных комиссаров Союза Советских Социалистических Республик

СУ – Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства Российской Советской Федеративной Социалистической Республики

СУ СЗ СССР – Собрание законов и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик

ТАТНКП – Татарский Народный комиссариат просвещения Татарской Автономной Советской Социалистической Республики

ТУРКНКП – Туркестанский Народный комиссариат просвещения Туркестанской Автономной Советской Социалистической Республики

УК РСФСР – Уголовный кодекс Российской Советской Федеративной Социалистической Республики.

ФОХТ – Фото-химический трест

ЦГА РК – Центральный Государственный архив Республики Казахстан

ЦК ВКП(б) – Центральный комитет Всесоюзной коммунистической партии (большевиков)

ЦК КП(б) КССР – Центральный комитет Коммунистической партии (большевиков) Казахской Советской Социалистической Республики

ЦОКС – Центральная объединенная киностудия

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники³⁶⁵

1. Александров, Г.В. Эпоха и кино / Г.В. Александров. – М. : Политиздат, 1983. – 336 с.
2. АП РК. Ф. 708 (Центральный комитет Коммунистической партии (большевиков) Казахстана (ЦК КП (б) Казахстана)).
3. АП РК. Ф. 708. Оп. 6–1. Д. 567.
4. АП РК. Ф. 708. Оп. 6–1. Д. 568.
5. АП РК. Ф. 708. Оп. 6–1. Д. 568.
6. АП РК. Ф. 1302 (Центральный комитет Компартии Казахстана).
7. АП РК. Ф. 1302. Оп. 1. Д. 1.
8. АП РК. Ф. 1302. Оп. 1. Д. 46.
9. Аристотель. Поэтика / Аристотель; пер. с древнегреч. Н.И. Новосадского. – Ленинград : Academia, 1927. – 120 с.
10. Аристотель. Риторика / Аристотель; пер. с древнегреч. Н. Платоновой. – М. : АСТ, 2019. – 349 с.
11. Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века : учеб. пособие для вузов / В.Г. Арсланов. – М. : Академический проект, 2003. – 765 с.
12. Вазари, Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Джорджо Вазари; пер. с итал. А. Габричевского. – Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – 632 с.
13. Васильев, Л.С. История Востока : в 2 т. : учеб. по спец. «История» / Л.С. Васильев. – М. : Высшая школа, 1993.

³⁶⁵ Несмотря на то, что значительная часть использованных архивных источников к настоящему времени введена в научный оборот посредством документальных публикаций, при реализации апробационной части исследования автор диссертации обращался непосредственно к документам в фондах РГАЛИ, РГАСПИ, ЦГА РК и АП РК.

14. Вергилий, П.М. Энеида / П.М. Вергилий; пер. с древнегреч. С. Ошерова // Буколики. Георгики. Энеида. – М. : Худ. Лит-ра, 1979. – С. 137–449.
15. Вертов, Д. Статьи, дневники, замыслы / Д. Вертов. – М. : Искусство, 1966. – 320 с.
16. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин; пер. с нем. А.А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. – М. : В. Шевчук, 2009. – 289 с.
17. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств : учебное пособие // Г. Вёльфлин; пер. с нем. А.А. Франковского. – 2-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2020. – 244 с.
18. Вишневский, В.Е. 25 лет советского кино в хронологических датах / В.Е. Вишневский. – М. : Госкиноиздат, 1945. – 142 с.
19. Вокруг «Совкино». Стенограмма диспута, организованного ЦК ВЛКСМ, ЦС ОДСК и ред. газеты «Комсомольская правда» 8–15 октября 1927 г. / под ред. Агитпропа ЦК ВЛКСМ и Главполитпросвета; ГПП и ЦК ВЛКСМ. – М. : Театро-кино-печать, 1928. – 89 с.
20. ГАРФ. Ф. А–2306. Оп. № 3. Д. 822. Л. 20.
21. Геокчакян, А.Г., Жукова, Л.А. История денежного обращения в России (IX–XX вв.) / А.Г. Геокчакян, Л.А. Жукова. – М. : Гос. ун-т упр., 2016. – 55 с.
22. Горький, М. Мать / М. Горький. – М. : Дет. лит., 1985. – 288 с.
23. Декрет СНК РСФСР «О преобразовании фотокиноотдела Народного комиссариата просвещения в Центральное государственное фотокинопредприятие» // СУ РСФСР. 1922. Ст. 4.
24. Добренко, Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. Добренко; пер. с англ. Н. Кондратовой. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 424 с.
25. Довженко в воспоминаниях современников / сост. Л.И. Пажитнова, Ю.И. Солнцева. – М. : Искусство, 1982. – 278 с.

26. Доклад комиссии Б.З. Шумяцкого по изучению техники и организации американской и европейской кинематографии. – М. : Кинофотоиздат, 1935. – 178 с.
27. Друскин, М.С. О периодизации истории зарубежной музыки XX века / М.С. Друскин // Исследования. Воспоминания. – Л.-М. : Сов. композитор, 1977. – 269 с.
28. Елисеев, К. Председатель Комитета по делам кинематографии: «Кто сказал, что у нас мало фильмов? За последний год мы выпустили свыше двадцати картин и обе хорошие» / К. Елисеев // Крокодил. – 1943. – № 30–31. – С. 8.
29. Ерасов, Б.С. Социальная культурология : пособие для студентов вузов / Б.С. Ерасов. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 591 с.
30. Иконникова С.Н. История культурологических теорий : учеб. пособие / С.Н. Иконникова. – 2-е изд., доп. и перераб. – М : Питер, 2005. – 473 с.
31. История отечественного кино: Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1 / Науч.-исслед. ин-т киноискусства, Рос. гос. арх. лит. и искусства; [сост. В.С. Листов, Е.С. Хохлова]. – М. : Материк, 1996. – 178 с.
32. История отечественного кино : учебник для вузов / отв. ред. Л.М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 523 с.
33. Казахстанская правда. – 1944 г. – 9 января. – С. 2.
34. Кнабе, Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима / Г.С. Кнабе. – М. : Индрик, 1994. – 528 с.
35. Козлов, Л.К. Произведение во времени. Статьи, исследования, беседы / Л.К. Козлов. – Санкт-Петербург : Сеанс, 2005. – 240 с.
36. Коржихина, Т.П. История государственных учреждений СССР : [учеб для вузов по спец. «История»] / Т.П. Коржихина. – М. : Высш. шк., 1986. – 398 с.
37. Косинова, М.И. Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность / М.И. Косинова; под ред. д-ра искусствоведения В.И. Фомина. – Рязань : Изд-во Ряз. обл. тип., 2008. – 682 с.

38. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы / сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков, Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая, О.В. Хлевнюк; отв. ред. К.М. Андерсон. – М. : РОССПЭН, 2005. – 1120 с.
39. Кулешов, Л.В. Искусство кино: Мой опыт / Л.В. Кулешев. – М. : Теа-кино-печать, 1929. – 104 с.
40. Кулешов, Л.В. Собрание сочинений : в 3 т. / Л.В. Кулешов. – М. : Искусство, 1988. – Т. 2.: Воспоминания. Режиссура. Драматургия – 448 с.
41. Лебедев, Н.А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении : Статьи, исследования, выступления / Н.А. Лебедев. – М. : Искусство, 1974. – 438 с.
42. Лебедев, Н.А. Кино: его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве / Н.А. Лебедев. – М. : Красная новь, 1924. – 216 с.
43. Лебедев, Н.А. Краткая история советского кино. 1917–1967 / Н.А. Лебедев. – М. : Искусство, 1969. – 320 с.
44. Лебедев, Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино / Н.А. Лебедев. – М. : Госкиноиздат, 1947. – 302 с.
45. Лебедев, Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918–1934) / Н.А. Лебедев. – М. : Искусство, 1965. – 584 с.
46. Лемберг, Э.Г. Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии / Э.Г. Лемберг. – М. : Кинопечать, 1930. – 240 с.
47. Лондон, Дж. Неожиданное / Дж. Лондон; пер. с англ. З.А. Вершининой // Собрание сочинений : в 14 т. – Москва : Правда, 1961. – Т. 5. – С. 89–112.
48. Луначарская-Розенель, Н.А. Память сердца. Воспоминания / Н.А. Луначарская-Розенель // Пудовкин в воспоминаниях современников. – М. : Искусство, 1989. – С. 173–174.
49. Луначарский, А.В. Советское кино на подъеме / А.В. Луначарский // Советское кино перед лицом общественности : сборник дискуссионных статей / под ред. К. Мальцева. – М. : Теа-кино-печать, 1928. – С. 9–20.
50. Луначарский о кино. Статьи. Воспоминания. Сценарии. Документы / вступ. статья С.С. Гинзбурга – М. : Искусство, 1965. – 366 с.

51. Львов, А. Кинематографическая язва излечима / А. Львов. – М. : [б. и.], 1924. – 18 с.
52. Марголит, Е.А., Шмыров, В.Ю. Изъятое кино. 1924–1953 / Е.А. Марголит, В.Ю. Шмыров. – М. : Дубль-Д, 1995. – 132 с.
53. Марьямов, А.М. Довженко / А.М. Марьямов. – М. : Молодая гвардия, 1968. – 383 с.
54. Новая система в действии // Кино. – 1936. – № 61. – С. 3.
55. Новый исторический фильм «Кутузов» // Комсомольская правда. – 1944. – 19 марта. – С. 3.
56. Орлова, Е.М. Лекции по истории русской музыки / Е.М. Орлова. – М. : Музыка, 1985. – 383 с.
57. Паперный, В. Культура Два / В. Паперный. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Новое литературное обозрение, 2020. – 416 с.
58. Пережить войну. Киноиндустрия в СССР, 1939–1949 годы / [отв. науч. ред. В. Вуазен, В. Познер, И. Чернева; пер. с франц. и ред. И. Черновой, М. Майзульса]. – М. : Политическая энциклопедия, 2018. – 648 с.
59. Переписка Председателя Совета Министров СССР с президентами США и премьер-министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны, 1941–1945 гг. / СССР Министерство иностранных дел. – Москва : Политиздат, 1986. – Т. 1. – 462 с.
60. Пиливер, И.С. Дорогокупец, В.Г. Система действующего кинозаконодательства РСФСР : с приведением текста законов, распоряжений, циркуляров и инструкций по киноделу / И.С. Пиливер, В.Г. Дорогокупец. – М. : Теа-кино-печать, 1929. – 272 с.
61. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О начальнике Главного управления кинопромышленности» (7 января 1938 г.) // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы / сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков, Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая, О.В. Хлевнюк; отв. ред. К.М. Андерсон. – М. : РОССПЭН, 2005. – С. 457.

62. Постановление СНК РСФСР «Об организации кинодела в РСФСР» // СУ РСФСР. 1925. № 57. Ст. 555.
63. Почему задерживается создание объединения // Кино. — 1930. — № 7. — С. 1.
64. Пудовкин, В.И. Собрание сочинений : в 3-х т. / В.И. Пудовкин. — М. : Искусство, 1975. — Т. 2. — 478 с.
65. Пудовкин в воспоминаниях современников. — М. : Искусство, 1989. — 492 с.
66. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 369.
67. РГАЛИ. Ф. 989 (Центральное государственное фотокинопредприятие (Госкино) (Москва, 1922–1926)).
68. РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 184.
69. РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 331.
70. РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 331.
71. РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 331.
72. РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 510.
73. РГАЛИ. Ф. 1923 (Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) — кинорежиссер).
74. РГАЛИ. Ф. 2451 (Главное управление кинохроники Министерства кинематографии СССР (Москва, 1938–1953)).
75. РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 779.
76. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Д. 82.
77. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 708.
78. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 769.
79. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 828.
80. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 845.
81. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 211.
82. РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Ед. хр. 11.
83. РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Ед. хр. 12.
84. РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Ед. хр. 13.

85. РГАЛИ. Ф. 2496 (Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Совкино» (Москва, 1924–1930)).
86. РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 4.
87. РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 25.
88. РГАЛИ. Ф. 2497 (Всесоюзное государственное кинофотообъединение «Союзкино» (Москва, 1930–1933)).
89. РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 6.
90. РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 1. Д. 9.
91. РГАЛИ. Ф. 2497. Оп. 2. Д. 3.
92. РГАСПИ. Ф. 17 (Центральный комитет ВКП(б)).
93. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213.
94. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213.
95. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213.
96. РГАСПИ. Ф. 74. Оп. 1. Д. 293.
97. РГАСПИ. Ф. 558 (Сталин (наст. Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1878–1953)).
98. РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 828.
99. РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 828.
100. РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 828.
101. РГАСПИ. Ф. 2495 (Общество друзей советской кинематографии).
102. Резолюция XIII Съезда РКП(б) «Об агитпропработе» // Советское кино (1917–1978) : Решения партии и правительства о кино : Сб. документов / НИИ теории и истории кино Госкино СССР, Центр. гос. архив лит. и искусства СССР. – М. : [б. и.], 1979. – Т. 1. – С. 33–34.
103. Ригль, А. Позднеримское художественное производство согласно находкам в Австро-Венгрии в связи с общим развитием изобразительных искусств народов Средиземноморья / А. Ригль; пер. с нем: Г. Гимельштейн. – М. : V-A-C Press, 2024. – 550 с.
104. Ромм, М.И. Как в кино : устные рассказы / М.И. Ромм; сост. Е. Сурков. – М. : Искусство, 1974. – 294 с.

105. Русина, Ю.А. История советского кино : учебное пособие / Ю.А. Русина. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2019. – 104 с.
106. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино : сборник документов и материалов. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1973. – 368 с.
107. Сегень, А.Ю. Кремлевское кино : Б.З. Шумяцкий, И.Г. Большаков и другие действующие лица в сталинском круговороте важнейшего из искусств : исторический роман / А.Ю. Сегень. – М. : РОССПЭН : Акционерная финансовая корпорация Система, 2021. – 533 с.
108. СЗ РСФСР. 1930. № 15. Ст. 165. Отд. 1.
109. СЗ СССР. 1930. № 34. Ст. 193. Отд. II.
110. СЗ СССР. 1931. № 23. Ст. 188. Отд. I.
111. СЗ СССР. 1933. № 11. Ст. 59. Отд. I.
112. СЗ СССР. 1933. № 34. Ст. 203. Ф. 203 б. Отд. I.
113. СЗ СССР. 1936. № 5. Ст. 40. Отд. I.
114. СЗ СССР. 1938. № 13. Ст. 81. Отд. 1.
115. СЗ СССР. 1938. № 13. Ст. 82. Отд. I.
116. Советские художественные фильмы : аннотированный каталог / Всесоюз. гос. фонд кинофильмов. – М. : Искусство, 1961–1979. – Т. 1.: Немые фильмы (1918–1935). – 527 с.
117. Советские художественные фильмы : аннотированный каталог / Всесоюз. гос. фонд кинофильмов. – М. : Искусство, 1961–1979. – Т. 2.: Звуковые фильмы (1930–1957). – 784 с.
118. Советское кино. – 1926. – № 2. – С. 15.
119. Советское кино (1917–1978) : Решения партии и правительства о кино : в 3 т. / НИИ теории и истории кино Госкино СССР, Центр. гос. архив лит. и искусства СССР. – М. : [б. и.], 1979.
120. Соловьев, В.А. Фельдмаршал Кутузов. Великий государь / В.А. Соловьев. – М. : Сов. писатель, 1950. – 292 с.
121. СУ. 1919. № 46. Ст. 448.
122. СУ. 1923. № 14. Ст. 177. Отд. I.

123. СУ. 1934. № 10. Ст. 66.
124. СУ РСФСР. 1922. Ст. 4.
125. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов : учебное пособие / А.Я. Флиер. – М. : Академический проект, 2000. – 496 с.
126. Холопов, Ю.Н. Гармония. Теоретический курс : учебник / Ю.Н. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 544 с.
127. ЦГА РК. Ф. 1137 (Совет народных комиссаров КазССР).
128. ЦГА РК. Ф. 1137. Оп. 6. Д. 89.
129. ЦГА РК. Ф. 1137. Оп. 7. Д. 543.
130. ЦГА РК. Ф. 1137. Оп. 10. Д. 541.
131. ЦГА РК. Ф. 1708 (Центральная объединенная киностудия).
132. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 1.
133. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 5.
134. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 5.
135. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 16.
136. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 16.
137. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 16.
138. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 17.
139. ЦГА РК. Ф. 1708. Оп. 1. Д. 91.
140. Шестаков, В.П. История истории искусства: от Плиния до наших дней : учебное пособие / В.П. Шестаков. – М. : Ленанд, 2015. – 336 с.
141. Шофман, А.С., Жигунин, В.Д. Периодизация всемирной истории : учебное пособие / А.С. Шофман, В.Д. Жигунин [и др.]. – Казань : Издательство Казанского университета, 1984. – 168 с.
142. Эйзенштейн, С.М. Иван Грозный. Киносценарий / С.М. Эйзенштейн // Новый мир. – 1943. – № 10–11. – С. 60–108.
143. Эйзенштейн, С.М. Иван Грозный. Киносценарий / С.М. Эйзенштейн. – М. : Госкиноиздат, 1944. – 191 с.
144. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения : в 6 т. / С.М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 1. – 695 с.

145. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения : в 6 т. / С.М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1966. – Т. 4. – 790 с.
146. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения : в 6 т. / С.М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1968. – Т. 5 – 599 с.
147. Эйзенштейн, С.М. Мемуары : в 2 т. / С.М. Эйзенштейн; сост. Н.И. Клейман, В.П. Коршунова. – М. : Музей кино, 1997.
148. Эйзенштейн, С.М. Монтаж / С.М. Эйзенштейн; сост., вступ. ст., коммент. Н.И. Клеймана. – М. : Музей кино, 2002. – 592 с.
149. Эйзенштейн, С.М. Средняя из трех / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения: в 6 т. – М. : Искусство, 1968. – Т. 5. – С. 53–78.
150. Эренбург, И.Г. Люди, годы, жизнь : воспоминания : в 3 т. / И.Г. Эренбург. – М. : Советский писатель, 1990.
151. Юзовский, Ю.И. Эйзенштейн! <Фрагменты> / Ю.И. Юзовский // С.М. Эйзенштейн: pro et contra. Антология. – СПб. : РХГА, 2015. – 1136 с.
152. Юрнев, Р.Н. Чудесное окно : краткая история мирового кино : книга для учащихся / Р.Н. Юрнев. – М. : Просвещение, 1983. – 287 с.
153. Anderson, J.L., Richie, D. The Japanese Film: Art and Industry. – Режим доступа:
<https://scholar.google.com/scholar?q=%22The+Japanese+Film%22+Anderson+Richie> (дата обращения: 10.01.2026).
154. Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. – Режим доступа:
https://scholar.google.com/scholar?hl=ru&as_sdt=0%2C5&q=%22The+Classical+Hollywood+Cinema%22+Bordwell&btn (дата обращения: 10.01.2026).
155. Brunetta, G.P. The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century. – Режим доступа:
<https://scholar.google.com/scholar?q=%22History+of+Italian+Cinema%22+Brunetta> (дата обращения: 10.01.2026).
156. Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics / ed. H.J. Lee. – Режим

доступа:

- <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Contemporary+Korean+Cinema%22+Lee> (дата обращения: 10.01.2026).
157. Course Catalog, Fall 2017 / New York University, Department of Art History. New York : NYU, 2017. – Режим доступа: <https://as.nyu.edu/departments/arhistory/course-catalog/f17.html> (дата обращения: 10.01.2026).
158. Hayward, S. French National Cinema. – Режим доступа: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22French+National+Cinema%22+Hayward> (дата обращения: 10.01.2026).
159. Landy, M. Italian Film. – Режим доступа: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Italian+Film%22+Landy+Cambridge> (дата обращения: 10.01.2026).
160. Lanzoni, R.F. French Cinema: From its Beginnings to the Present. – Режим доступа: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22French+Cinema%22+Lanzoni> (дата обращения: 10.01.2026).
161. Liehm, M. Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present. – Режим доступа: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Passion+and+Defiance%22+Liehm> (дата обращения: 10.01.2026).
162. Schatz, T. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era. – Режим доступа: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22The+Genius+of+the+System%22+Schatz> (дата обращения: 10.01.2026).
163. Sklar, R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies. – Режим доступа: <https://scholar.google.com/scholar?q=%22Movie-Made+America%22+Sklar> (дата обращения: 10.01.2026).
164. Williams, A. The Republic of Images: A History of French Filmmaking. – Режим доступа:

<https://scholar.google.com/scholar?q=%22The+Republic+of+Images%22+Williams+French> (дата обращения: 10.01.2026).

Литература

1. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М. : Наука, 1977. – 320 с.
2. Арзамаскин, Ю.Н. Периодизация истории России: проблемы и пути их решения / Ю.Н. Арзамаскин // Право и образование. – 2016. – № 11. – С. 168–174.
3. Архипов, В.А., Морозов, Л.Ф. Борьба против капиталистических элементов в промышленности и торговле: 20-е – начало 30-х гг. / В.А. Архипов, Л.Ф. Морозов. – М. : Мысль, 1978. – 263 с.
4. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
5. Базен, Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Ж. Базен; пер. с фр. К.А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц.Г. Арзаканяна. – М. : Прогресс-Культура, 1994. – 524 с.
6. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
7. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; пер. с немецкого С. Ромашко. – М. : Ад Маргинем, 2025. – 111 с.
8. Булавка, Л.А. Феномен советской культуры / Л.А. Булавка. – М. : Издательская группа USSR, 2008. – 288 с.
9. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
10. Грановская, О.В. Социокультурные проблемы управления и организации отечественной кинематографии. Советский период : дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01 / Грановская Ольга Викторовна. – М., 2003. – 368 с.
11. Греков, Б.Д. Киевская Русь / Б.Д. Греков. – Л. : Госполитиздат, 1953. – 568 с.

12. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры /А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
13. Гущина, Е.А. Концепция осевого времени как основа периодизации истории культуры / Е.А. Гущина // Вестник ВолГУ. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. – 2013. – № 2 (20). – С. 8–14.
14. Гущина, Е.А. О периодизации музыкально-исторического процесса / Е.А. Гущина // Ретроспектива и прогнозирование художественного творчества : коллективная монография. – Волгоград : Издательство ВолГУ, 2018. – С. 195–208.
15. Дадамян, Г.Г. Атлантида советского искусства, 1917–1991 / Г.Г. Дадамян. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 521 с.
16. Данилевский, Н.Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому / Н.Я. Данилевский. – М. : Книга, 1991. – 574 с.
17. Делез, Ж. Кино : Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратов. – М. : Ад Маргинем, 1997. – 622 с.
18. Жилина, А.В. О преимуществах материалистического подхода в теории медиа / А.В. Жилина // Философский журнал. – 2017. – Т. 10., № 3. – С. 93–111.
19. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр; перевод с нем. Ю.Н. Попова, послесловие В.В. Бибихина. – СПб. : Аxioma, 2000. – С. 38–66.
20. Зоркая, Н.М. История отечественного кино. XX век. – М. : Белый город, 2014. – 511 с.
21. Зоркая, Н.М. История советского кино. – СПб. : Алетейя, 2005. – 544 с.
22. Ивасаки, А. История японского кино / А. Ивасаки; пер. с япон. Л.М. Ермаковой, В.Т. Сергеевой; ред. и вступ. ст. Н.Ф. Лещенко. – М. : Прогресс, 1966. – 288 с.
23. Иезуитов, Н.М. Пути художественного фильма. 1919–1934 / Н.М. Иезуитов. – М. : Кинофотоиздание, 1934. – 150 с.

24. История советского кино. 1917–1967 : в 4 т. / [Я. Айзенберг, И. Репин, Х. Акбаров и др.]; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1969–1978.
25. История советского кино. 1917–1967 : в 4 т. / [Я. Айзенберг, И. Репин, Х. Акбаров и др.]; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1975. – Т. 3. – 318 с.
26. История советского кино. 1917–1967 : в 4 т. / [Х. Абул-Касымова, Я. Айзенберг, И. Репин и др.]; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1978. – Т. 4. – 485 с.
27. Каган, М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 415 с.
28. Киттлер, Ф. Оптические медиа : берлинские лекции 1999 года / Ф. Киттлер. – М. : Логос, 2009. – 271 с.
29. Клейман, Н.И. Будет ли кино у нового столетия? / Н.И. Клейман // Киноведческие записки. – 2001. – № 50. – С. 6–24.
30. Клейман, Н.И. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине / Н.И. Клейман. – М. : Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 519 с.
31. Кнабе, Г.С. Понятие энтелехии и история культуры / Г.С. Кнабе // Вопросы философии. – 1993. – № 5. – С. 64–74.
32. Кобрин, В.Б. Иван Грозный: Избранная Рада или опричнина? / В.Б. Кобрин // История Отечества: люди, идеи, решения. Очерки истории России IX – начала XX в. – М. : Политиздат, 1991. – С. 150–162.
33. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. – 320 с.
34. Кукулин, И.В. Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / И.В. Кукулин. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.
35. Ленин, В.И. Государство и революция / В.И. Ленин // Полн. собр. соч. – М. : Политиздат, 1969. – Т. 33. – С. 1–120.

36. Листов, В.С. Россия, революция, кинематограф / В.С. Листов. – М. : Материк, 1995. – 224 с.
37. Лихачёв, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
38. Лотман, Ю.М., Цивьян, Ю.Г. Диалог с экраном / Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 214 с.
39. Луковский, И. Иван Грозный. Новый художественный фильм / И. Луковский // Вечерняя Москва. – 1945. – 3 февраля. – С. 3.
40. Мамяченков, В.Н. Отражение исторического феномена Великой Отечественной войны в советском художественном кинематографе: соотношение идеологической и художественной составляющих (попытка периодизации) // Гороховские чтения : материалы одиннадцатой региональной музейной конференции. – Челябинск : Государственный исторический музей Южного Урала, 2020. – С. 251–255.
41. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович; пер. с англ. Д. Кульчицкой. – М. : Ад Маргинем, 2018. – 399 с.
42. Маркс, К., Энгельс, Ф. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Госполитиздат, 1956. – 615 с.
43. Мартыненко, Т.С. Подходы к периодизации истории кинематографа: социологический анализ / Т.С. Мартыненко // Теория и практика общественного развития. – 2023. – № 2. – С. 60–64.
44. Мельников, Ю.Н. Цикличность в истории России / Ю.Н. Мельников // Общественные науки и современность. – 1997. – № 5. – С. 105–112.
45. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц; пер. с фр.: Д. Калугина, Н. Мовниной. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.
46. Метц, К., Пелешан, А. Маркер, К. Будет ли у кино второе столетие? / К. Метц, А. Пелешан, К. Маркер // Киноведческие записки. – 1991. – No. 12. – С. 29–33.

47. Милов, Л.В. Великорусский пахарь и особенности российского исторического процесса / Л.В. Милов. – М. : РОССПЭН, 1998. – 573 с.
48. Миронов, Б.Н. Социальная история России периода империи (XVIII – начало XX в.) : в 2 т. / Б.Н. Миронов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1999.
49. Михайлов, В. Сталинская модель управления кинематографом / В. Михайлов // Кино: политика и люди (30-е годы) / Науч.-исслед. ин-т киноискусства; отв. ред. Л.Х. Маматова; предисл. А. Адамовича. – М. : Материк, 1995. – 229 с.
50. Плеханов, Г.В. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю / Г.В. Плеханов. – М. : Политиздат, 1949. – 278 с.
51. Покровский, М.Н. Русская история с древнейших времен : в 5 т. / М.Н. Покровский. – М. : Мир, 1913–1914.
52. Попов, Д.А. К вопросу о периодизации истории западного искусствоведения / Д.А. Попов // Культура и искусство. – 2024. – № 7. – С. 23–32.
53. Разлогов, К.Э. Ново(е) русское кино / К.Э. Разлогов // Искусство кино. – 2002. – № 11. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article16> (дата обращения: 10.01.2026).
54. Садуль, Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958–1982.
55. Сато, Т. Кино Японии / Т. Сато; пер. с англ. А.Г. Фесюна, Т.А. Ротенберг. – М.: Радуга, 1988. – 224 с.
56. Сорокин, П.А. Социальная и культурная динамика / П.А. Сорокин. – М. : Астрель, 2006. – 1176 с.
57. Субботина, Н.Д. Проблема периодизации истории: единичное, особенное и общее / Н.Д. Субботина // Гуманитарный вектор. – 2018. – Т. 13. № 4. – С. 6–16.
58. Субботина, Н.Д. Развитие общества на основе естественно возникших средств производства и форм собственности : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01. / Субботина Надежда Дмитриевна. – Ленинград, 1982. – 181 с.

59. Тарле, Е.В. Очерки истории колониальной политики западноевропейских государств / Е.В. Тарле. – М.-Л.: Наука, 1965. – 316 с.
60. Тойнби, А.Дж. Постижение истории / А.Дж. Тойнби. – М. : Прогресс, 1991. – 736 с.
61. Усувалиев, С.И. Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы / С.И. Усувалиев // Вестник ВГИК. – 2019. – № 3 (41). – С. 17–27.
62. Флиер, А.Я. Культурогенез / А.Я. Флиер. – М. : РИК, 1995. – 128 с.
63. Флюссер, В. За философию фотографии / В. Флюссер. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. – 146 с.
64. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. – СПб. : А-сад, 1994. – 408 с.
65. Хоркхаймер, М., Адорно, Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно; пер. с немецкого М. Кузнецова. – СПб. : Медиум, Ювента, 1997. – 310 с.
66. Хренов, Н.А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? / Н.А. Хренов // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 1. – С. 253–263.
67. Хренов, Н.А. Киноведение как гуманитарная наука / Н.А. Хренов // Артикульт. – 2015. – 19(3). – С. 6–17.
68. Цилински, З. Археология медиа : о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий / З. Цилински. – М. : Ад Маргинем, 2019. – 440 с.
69. Чередниченко, Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т.В. Чередниченко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 146–152.
70. Чередниченко, Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики / Т.В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.
71. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / О. Шпенглер; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М. : Мысль, 1993–1998.

72. Штейн, С.Ю. Деятельностный подход в искусствоведении / С.Ю. Штейн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2017. – № 2. Ч. 1. – С. 99–109.
73. Штейн, С.Ю. Исствоведение и искусствоведческое знание: от истории к теории, от текста к формально-логическим построениям, от дисциплинарного дискурса к научной дисциплине / С.Ю. Штейн // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. – 2025. – № 3. – С. 173–214.
74. Штейн, С.Ю. Кинематограф – методология – познание / С.Ю. Штейн // Артикульт. – 2012. – № 4(8). – С. 1–19.
75. Штейн, С.Ю. Матрица гуманитарной науки / С.Ю. Штейн. – М. : РГГУ, 2020. – 192 с.
76. Штейн, С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология / С.Ю. Штейн // Артикульт. – 2021. – №4(44). – С. 6–59.
77. Штейн, С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал / С.Ю. Штейн // Артикульт. – 2021. – № 2 (42). – С. 6–23.
78. Штейн, С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область / С.Ю. Штейн // Артикульт. – 2021. – №3(43). – С. 6–39.
79. Штейн, С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения / С.Ю. Штейн // Артикульт. – 2013. – №2 (10). – С. 95–115.
80. Штейн, С.Ю. Рефлексия как пропедевтика творческой и научно-исследовательской деятельности / С.Ю. Штейн // Артикульт. – 2025. – №4(60). – С. 90–113.
81. Щедровицкий, Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности / Г.П. Щедровицкий // Избранные труды. – М. : Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233–280.

82. Эйзенштадт, Ш. Революция и преобразование обществ. Сравнительное изучение цивилизаций / Ш. Эйзенштадт; пер. с англ. А.В. Гордона; науч. ред. пер. Б.С. Ерасов. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 415 с.
83. Эпштейн, М. Постмодернизм в России / М. Эпштейн. – СПб. : Азбука, 2019. – 608 с.
84. Юренев, Р.Н. Советская кинокомедия / Р.Н. Юренев. – М. : Наука, 1964. – 467 с.
85. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.
86. Abel, R. French Film Theory and Criticism, Volume 2 : 1929–1939 / R. Abel. – Princeton : Princeton University Press, 1988. – 288 p.
87. Altman, C.F. Towards a Historiography of American Film / C.F. Altman // Cinema Journal. – 1977. – Vol. 1, No. 2. – P. 1–25.
88. Anderson, J.L., Richie, D. The Japanese Film: Art and Industry / J.L. Anderson, D. Richie. – Princeton : Princeton University Press, 1982. – 526 p.
89. Bock, A. Japanese Film Directors / A. Bock. – Tokyo : Kodansha International, 1978. – 370 p.
90. Bordwell, D. Poetics of Cinema / D. Bordwell. – New York : Routledge, 2007. – 512 p.
91. Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960 / D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson. – New York : Columbia University Press, 1985. – 506 p.
92. Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction / D. Bordwell, K. Thompson. – New York : McGraw-Hill. – 1979 (12th ed. 2010). – 519 p.
93. Bordwell, D., Thompson, K. Film History: An Introduction / D. Bordwell, K. Thompson. – New York : McGraw-Hill, 1994 (4th ed. 2018). – 857 p.
94. Brunetta, G.P. Storia del cinema Italiano : in 4 vol. / G.P. Brunetta. – Roma : Editori Riuniti, 1979–1982 (2nd ed. 1993; 3rd ed. 2001).

95. Brunetta, G.P. *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century* / G.P. Brunetta. – Princeton : Princeton University Press, 2007. – 512 p.
96. Burch, N. *Life to Those Shadows* / N. Burch. – Berkeley : University of California Press, 1990. – 280 p.
97. Burch, N. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* / N. Burch. – Berkeley : University of California Press, 1979 (reprint 1992). – 387 p.
98. Choi, J. *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs* / J. Choi. – Middletown : Wesleyan University Press, 2010. – 328 p.
99. *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics* / ed. H.J. Lee. – Manchester : Manchester University Press, 2000. – 256 p.
100. Cook, D. *A History of Narrative Film* / D. Cook. – New York : W.W. Norton, 1981 (5th ed. 2016). – 1056 p.
101. *Directory of World Cinema : Italy* / ed. L. Bayman. – Bristol : Intellect, 2011. – 288 p.
102. Dufour, F. *Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule* / F. Dufour. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2020. – 336 p.
103. Gerow, A. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925* / A. Gerow. – Berkeley : University of California Press, 2010. – 344 p.
104. Gomery, D. *The Hollywood Studio System: A History* / D. Gomery. – London : BFI Publishing, 2005. – 333 p.
105. Gunning, T. *Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early?* / T. Gunning // *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. – 2003. – No. 12. – P. 17–31.
106. Hayward, S. *French Film* / S. Hayward. – London : Routledge, 1993. – 384 p.
107. High, P.B. *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945* / P.B. High. – Madison: University of Wisconsin Press, 2003. – 586 p.

108. Kim, M.H. *Korean Cinema: From Origins to Renaissance* / M.H. Kim. – Seoul : Communications Books, 2006. – 352 p.
109. Landy, M. *Italian Film* / M. Landy. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 456 p.
110. Lanzoni, R.F. *French Cinema* / R.F. Lanzoni. – New York : Continuum, 2002. – 544 p.
111. Lee, Young-il, Choe, Young-chol. *The History of Korean Cinema* / Young-il Lee, Young-chol Choe ; trans. by Richard Lynn Greever. – Seoul : Jimoondang Pub. Co, 1988. – 367 p.
112. Liehm, M. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* / M. Liehm. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 370 p.
113. Marcus, M. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age* / M. Marcus. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2002. – 320 p.
114. Marcus, M. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation* / M. Marcus. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993. – 312 p.
115. Marcus, M. *Italian Film in the Light of Neorealism* / M. Marcus. – Princeton : Princeton University Press, 1986. – 336 p.
116. Masland, Ch. *Hollywood's History of the World: Film in History* / Ch. Masland. – London : I.B. Tauris, 2019. – 288 p.
117. McHugh, K. *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema* / K. McHugh. – Bloomington : Indiana University Press, 2019. – 280 p.
118. Nornes, A.M., Gerow, A. *Research Guide to Japanese Film Studies* / A.M. Nornes, A. Gerow. – Ann Arbor : Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2009. – 528 p.
119. Oscherwitz, D., Higgins, M.E. *Historical Dictionary of French Cinema* / D. Oscherwitz, M.E. Higgins. – Lanham : Scarecrow Press, 2007. – 728 p.
120. Pang, L. *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937* / L. Pang. – Lanham : Rowman & Littlefield, 2002. – 280 p.

121. Paquet, D. *The Cinema of Korea* / D. Paquet. – London : Wallflower Press, 2005. – 264 p.
122. Park, S.H. *Korean Cinema and the New Hollywood* / S.H. Park. – London : Palgrave Macmillan, 2021. – 286 p.
123. Richie, D. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs* / D. Richie. – Tokyo : Kodansha International, 2001 (revised ed. 2005). – 311 p.
124. Sarris, A. *Notes on Auteur Theory in 1962* / A. Sarris // *Auteurs and Auteurship: a Film Reader*. – Oxford : Blackwell Publishing, 2008. – P. 35–45.
125. Sarris, A. *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968* / A. Sarris. – New York : Dutton, 1968. – 383 p.
126. Sato, T. *Nihon Eiga Shi* : in 3 vols / T. Sato. – Tokyo : Iwanami Shoten, – 1995.
127. Schatz, T. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* / T. Schatz. – New York : Pantheon Books, 1988. – 512 p.
128. Shin, Ch.-Y., Stringer, J. *New Korean Cinema* / Ch.-Y. Shin, J. Stringer. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – 280 p.
129. Sklar, R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* / R. Sklar. – New York : Random House, 1975 (revised ed. 1994, 2012). – 445 p.
130. *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* / ed. D. Overbey. – London : Talisman Books, 1978. – 256 p.
131. Standish, I. *A New History of Japanese Cinema* / I. Standish. – New York : Continuum, 2005. – 408 p.
132. *Studies in French Cinema*. – Режим доступа: <https://www.tandfonline.com/journals/rsfc20> (дата обращения: 10.01.2026).
133. *The Cinema of Italy* / ed. G. Bertellini. – London : Wallflower Press, 2004. – 264 p.
134. *The French Cinema Book* / ed. M. Witt. – London: British Film Institute, 2004. – 368 p.
135. *The Oxford History of World Cinema* / ed. G. Nowell-Smith. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 828 p.

136. Vitella, F. The Italian Widescreen Era: The Adoption of Widescreen Technology as Periodizing Element in the History of Italian Cinema / F. Vitella // Quarterly Review of Film and Video. – 2012. – Vol. 29. No. 1. – P. 24–33.
137. Vitella, F. Wide Screen Cinema: The History and Aesthet of Anamorphic and Ultra Wide Screen Film Technologies / F. Vitella. – Milan : Mimesis International, 2016. – 278 p.
138. Williams, A. The Republic of Images: A History of French Filmmaking / A. Williams. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992. – 575 p.
139. Wilson, E. French Cinema since 1950: Personal Histories / E. Wilson. – Bristol : Bristol Classical Press, 1992. – 170 p.
140. Yecie, B. Directory of World Cinema: South Korea / B. Yecie. – Bristol : Intellect, 2012. – 288 p.
141. Zhang, Y. Chinese National Cinema / Y. Zhang. – New York : Routledge, 2004. – 368 p.

Фильмография

1. Александр Невский (1938, реж. Сергей Михайлович Эйзенштейн, СССР), игр.
2. Арсенал (1929, реж. Александр Петрович Довженко, СССР), игр.
3. Богатая невеста (1937, реж. Иван Александрович Пырьев, СССР), игр.
4. Броненосец «Потемкин» (1925, реж. Сергей Михайлович Эйзенштейн, СССР),
игр.
5. Веселые ребята (1934, реж. Григорий Васильевич Александров, СССР), игр.
6. Волга-Волга (1938, реж. Григорий Васильевич Александров, СССР), игр.
7. Врата ада (1953, реж. Тэйноскэ Кинугасы, Япония), игр.
8. Встречный (1932, реж. Сергей Иосифович Юткевич, Фридрих Маркович
Эрмлер, СССР), игр.
9. Голубое и розовое (1938, реж. Владимир Юрьевич Юренев, СССР), игр. [фильм
не завершен].
10. Два бойца (1943, реж. Леонид Давидович Луков, СССР), игр.
11. Девушка из провинции / Das Mädel aus der Provinz (1929, реж. Джеймс Бауэр,
Германия), игр.
12. Девушка с коробкой (1927, реж. Борис Васильевич Барнет, СССР), игр.
13. Дела и люди (1932, реж. Александр Вениаминович Мачерет, СССР), игр.
14. Депутат Балтики (1937, реж. Александр Григорьевич Зархи, Иосиф Ефимович
Хейфиц, СССР), игр.
15. Жди меня (1943, реж. Александр Борисович Столпер, Борис Григорьевич
Иванов, СССР), игр.
16. Звенигора (1928, реж. Александр Петрович Довженко, СССР), игр.
17. Земля (1930, реж. Александр Петрович Довженко, СССР), игр.
18. Зоя (1944, реж. Лев Оскарович Арнштам, СССР), игр.
19. Иван (1932, реж. Александр Петрович Довженко, СССР), игр.
20. Иван Грозный. Часть I (1944, реж. Сергей Михайлович Эйзенштейн, СССР),

игр.

21. Иван Грозный. Часть II (1945, реж. Сергей Михайлович Эйзенштейн, СССР),
игр.
22. Иваново детство (1962, реж. Андрей Арсеньевич Тарковский, СССР), игр.
23. Кабинет доктора Калигари / *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, реж. Роберт Вине,
Германия), игр.
24. Кино-глаз (1934, реж. Дзига Вертов, СССР), эксперим.
25. Конец Санкт-Петербурга (1927, реж. Всеволод Илларионович Пудовкин,
СССР), игр.
26. Крестьяне (1935, реж. Фридрих Маркович Эрмлер, СССР), игр.
27. Кутузов (1943, реж. Владимир Михайлович Петров, СССР), игр.
28. Мать (1926, реж. Всеволод Илларионович Пудовкин, СССР), игр.
29. Механика головного мозга (1926, реж. Всеволод Илларионович Пудовкин,
СССР), научно-популярный.
30. Небо Москвы (1944, реж. Юлий Яковлевич Райзман, СССР), игр.
31. Новые времена / *The Modern Time* (1936, реж. Чарли Чаплин, США), игр.
32. Носферату, симфония ужаса / *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922,
реж. Фридрих Мурнау, Германия), игр.
33. Одержимость / *Ossessione* (1943, реж. Лукино Висконти, Италия), игр.
34. Окраина (1933, реж. Борис Васильевич Барнет, СССР), игр.
35. Октябрь (1927, реж. Сергей Михайлович Эйзенштейн, СССР), игр.
36. Отец Сергей (1918, реж. Яков Александрович Протазанов, РСФСР), игр.
37. Падение Берлина (1949, реж. Михаил Эдишерович Чиаурели, СССР), игр.
38. Парижанка / *A Woman of Paris: A Drama of Fate* (1923, реж. Чарли Чаплин,
США), игр.
39. Песни Абая (1945, реж. Григорий Львович Рошаль, Ефим Ефимович Арон
СССР), игр.
40. Петр Первый (1937–1938, реж. Владимир Михайлович Петров, СССР), игр.
41. Пиковая дама (1916, реж. Яков Александрович Протазанов, Российская
империя), игр.

42. По закону (1926, реж. Лев Владимирович Кулешов, СССР), игр.
43. Радуга (1943, реж. Марк Семенович Донской, СССР), игр.
44. Расёмон / 羅生門 (1950, реж. Акира Куросава, Япония), игр.
45. Салó, или 120 дней Содома / Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975, реж. Пьер Паоло Пазолини, Италия, Франция), игр.
46. Свиная пастух (1941, реж. Иван Александрович Пырьев, СССР), игр.
47. Сладкая жизнь / La Dolce Vita (1960, реж. Федерико Феллини, Италия, Франция), игр.
48. Стачка (1925, реж. Сергей Михайлович Эйзенштейн, СССР), игр.
49. Трактористы (1939, реж. Иван Александрович Пырьев, СССР), игр.
50. Ухабы (1927, реж. Абрам Матвеевич Роом, СССР), игр.
51. Чапаев (1934, реж. Георгий Николаевич Васильев, Сергей Дмитриевич Васильев, СССР), игр.
52. Человек с киноаппаратом (1929, реж. Дзига Вертов, СССР), эксперим.
53. Член правительства (1939, реж. Александр Григорьевич Зархи, Иосиф Хейфиц, СССР), игр.
54. Щорс (1939, реж. Александр Петрович Довженко, СССР), игр.
55. Юность Максима (1934, реж. Григорий Михайлович Козинцев, Леонид Захарович Трауберг, СССР), игр.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Рисунок 1 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (первое производное построение) [стр. 100]
2. Рисунок 2 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (второе производное построение) [стр. 102]
3. Рисунок 3 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (третье производное построение) [стр. 103]
4. Рисунок 4 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (четвертое производное построение) [стр. 105]
5. Рисунок 5 – Редуцированная схема кинематографа-деятельностной полисистемы (финальное построение) [стр. 106]
6. Рисунок 6 – Схема полной структуры социально-кинематографического процесса [стр. 111]
7. Рисунок 7 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Автора» [стр. 112]
8. Рисунок 8 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Автора» и «Зрителя» [стр. 113]
9. Рисунок 9 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Автора», «Зрителя» и «Студии» [стр. 114]
10. Рисунок 10 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Студии» и «Зрителя» [стр. 115]
11. Рисунок 11 – Схема редуцированной структуры социально-кинематографического процесса, состоящей из «Государства», «Студии» и «Зрителя» [стр. 116]
12. Рисунок 12 – Комбинаторика вариантов принадлежности ПРАФ [стр. 122]