

Максим Александрович Анискин

*Maksim Aleksandrovich Aniskin*

преподаватель,

*Lecturer,*

Российская академия народного хозяйства и государственной службы (Москва, Россия)

*Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russia)*

[aniskin-ma@ranepa.ru](mailto:aniskin-ma@ranepa.ru)

## ПРОБЛЕМА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ THE PROBLEM OF CINEMATIC PERIODIZATION

Статья рассматривает проблему периодизации киноискусства через призму двух методологических подходов: предметно-исторического и предметно-концептуального. Первый анализирует кинематограф в контексте социально-политических и культурных трансформаций, связывая его развитие с историческими изменениями. Второй сосредоточен на внутренних закономерностях эволюции киноязыка, стилевых парадигм и визуального восприятия. В статье представлены основные модели периодизации отечественного кино, предложенные С. Эйзенштейном, В.Н. Мамяченковым, Н.А. Хреновым и Г. Дадамяном, а также рассмотрены альтернативные способы структурирования кинопроцесса, включая концепцию смены систем видения и фазовых переходов. Кроме того, проведен анализ западных методологий, включая институциональный и технологический подходы Ч. Альтмана и Т. Ганнинга, демонстрирующие иной взгляд на хронологию развития кино.

**Ключевые слова:** периодизация киноискусства, предметно-исторический подход, предметно-концептуальный подход, культурные парадигмы, киноязык, художественная эволюция, исторические детерминанты, теория кино, смена визуальных систем, методология киноведения

**Для цитирования:** Анискин М.А. Проблема кинематографической периодизации // Артикульт. 2025. №1(57). С. 5-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

The article examines the issue of cinematic periodization through two fundamental methodological approaches: the subject-historical and the subject-conceptual. The former interprets cinema as a reflection of social, political, and economic transformations, linking its evolution to external factors such as regime changes, cultural shifts, and ideological frameworks. The latter focuses on the internal logic of cinematic development, including the evolution of expressive means, genre transformations, and shifts in visual perception. The study analyzes the theoretical perspectives of Eisenstein, Mamiachenkov, Khrenov, and Dadamyan, each offering different models of periodization. The article questions the adequacy of traditional periodization schemes in capturing the complexity of cinematic evolution while identifying the limitations of existing methodological approaches.

**Keywords:** cinematic periodization, subject-historical approach, subject-conceptual approach, cultural paradigms, cinematic language, artistic evolution, historical determinants, film theory, visual system shifts, film studies methodology

**For citation:** Aniskin M.A. "The problem of cinematic periodization." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 5-16. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-5-16

Вопрос периодизации киноискусства является одной из ключевых методологических проблем киноведения. Существующие подходы к периодизации демонстрируют значительное разнообразие [Штейн, 2021], 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 [Штейн, 2013, с. 113].

Предметно-исторический подход исходит из того, что развитие кинематографа детерминруется 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. Мамяченковым [Мамяченков, 2020],

связывающая этапы развития советского кино с господствующими в обществе идеологическими парадигмами). Также сюда относятся теории, трактующие смену художественных эпох через призму преемственности поколений, как это делал К.Э. Разлогов [Разлогов, 2002], анализируя влияние социальных поколений на эстетические трансформации киноязыка.

Предметно-концептуальный подход, 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. Хренова [Хренов, 2017], ориентированные на выявление «систем видения», которые определяют способы визуального представления действительности в разные периоды. Здесь же можно упомянуть и методологии, связанные с анализом формальной морфологии кинопроизведений, когда кино рассматривается сквозь призму сменяющихся стилевых парадигм, как это происходит в структуралистских и постструктуралистских исследованиях.

Несмотря на различие в исходных установках, оба подхода 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 периодов. В результате периодизация киноискусства остается во многом интуитивной процедурой, зависящей от исследовательской позиции автора, и методологической основой, заложенной в соответствующей кино-теоретической концепции.

Дуализм предметно-исторических и предметно-концептуальных подходов в киноведении соотносится с общими принципами анализа художественных явлений. Так Н.А. Хренов в статье «Киноведение как гуманитарная наука» [Хренов, 2015] проводит оригинальную параллель между двумя парадигмами теоретического осмысления отечественного киноискусства и основополагающими работами Аристотеля. Первую парадигму он связывает с риторической традицией, восходящей к С. Эйзенштейну, где центральной становится идея кинематографа как инструмента идеологического и эмоционального воздействия на зрителя (аналогично «Риторике»). 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». Примечательно, что подобное противопоставление можно проследить и в истории искусства. Так, Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» [Вазари, 2015] 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» [Вёльфлин, 2020] 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.

В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть существующие способы периодизации киноискусства через призму двух методологических подходов – 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. Основная задача данной статьи – представить краткий обзор этих подходов, выявить их основные принципы и ограничения. Стоит также отметить, что настоящее исследование посвящено исключительно вопросам периодизации отечественного киноискусства, что обусловлено спецификой его исторического развития, тесной связью с идеологическими и социально-политическими процессами. В отличие от западных моделей, где эволюция кинематографа во многом определялась рыночными механизмами и технологическими инновациями, в советском и постсовет-

ском кино периодизация часто строилась в зависимости от смены политических эпох, официальных художественных доктрин и культурных парадигм. В связи с этим анализ существующих методологических подходов будет осуществляться с учетом особенностей национального кинопроцесса, а выводы распространяются именно на отечественную кинематографию.

### **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. четырехтомную «Историю советского кино» работы Н.М. Зоркой [Зоркая, 2005] и других авторов [Лебедев, 1969; Русина, 2019]).

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. Разлоговым [Разлогов, 2002].

Согласно концепции К.Э. Разлогова, поколение представляет собой не просто совокупность людей, родившихся в определенный отрезок времени, а социокультурную группу, объединенную общими переживаниями, ценностями и мировоззрением, сформировавшимися под воздействием значимых исторических событий. В контексте кинематографа, принадлежность к одному поколению означает, что режиссёры, 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.

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 (Козинцев, Герасимов, Александров, Пырьев, Юткевич, Ромм). Именно эти режиссёры совместно с партийными функционерами определяли художественные критерии и оказывали решающее влияние на судьбы молодых кинематографистов [там же]. Особое место среди новых кадров занимало поколение фронтовиков, которое, по мнению К.Э. Разлогова, смогло завоевать «эстетическую власть» в период «оттепели» [там же]. К этому поколению автор относит таких мастеров, как Алов, Бондарчук, Чухрай и Ростоцкий, которые наряду с «долгожителем» 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» (Герман, Кончаловский, Муратова), так и активно работавшими режиссёрами (Соловьев, Михалков, Губенко). Автор подчеркивает, что судьбы этих кинематографистов сложились по-разному: часть (во главе с Климовым) предприняла попытку реформировать киноиндустрию, что привело к непредвиденным последствиям, другие пытались предотвратить кризис советской киномодели, третьи адаптировались к меняющимся условиям.

Трагическая «гибель» Тарковского, по мнению К.Э. Разлогова, стала символическим завершением определенного этапа в развитии отечественного кино, связанного с гуманистическими традициями русской литературы [там же]. Триумф Московского кинофестиваля 1987 года и последующий

всплеск кинопроизводства на рубеже 80-90-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 самим Сергеем Эйзенштейном и получившая развитие в интерпретациях Н.И. Клеймана [Клейман, 2001]. В 1934 году в статье «Средняя из трех» [Эйзенштейн, 1968] С. Эйзенштейн обозначил «генеральную линию» развития советского кино, разделив его историю на периоды, обусловленные трактовкой отношений между массами, вождем и рядовым человеком. Важно отметить, что используемые С. 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» [там же, с. 75]. 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 Эйзенштейна («Броненосец «Потёмкин»», «Октябрь»), Довженко («Звенигора», «Арсенал»), Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга») и Вертова («Кино-глаз», «Человек с киноаппаратом»), 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 такие, как «Дела и люди» Мачерета и «Встречный» Юткевича и 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. Эйзенштейн, акцентирует внимание на крупном плане лидера, в то время как массы отступают на задний план, выполняя функцию статистов. Примерами служат «Трилогия о Максиме», «Крестьяне», «Щорс», «Депутат Балтики» и «Член правительства».

В последующие периоды, включая послевоенное время и «оттепель», наблюдается возвращение к образу рядового человека, что, согласно интерпретации Н.И. Клеймана, соответствует гипотезе С. Эйзенштейна о закономерной смене акцентов в кинематографическом дискурсе. «Оттепель» озна-



меновала собой поворот к исследованию внутреннего мира личности, ее места в истории и взаимоотношений с обществом. В свою очередь творчество А. Тарковского, начиная с фильма «Иваново детство», 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 военно-художественного кинематографа и основана на соотношении идеологической и художественной составляющих [Мамяченков, 2020, с. 251-255]. 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 схемы, 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 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. 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) режиссёра М.Э. Чиаурели. Фильм, считает автора, достигает апогея в искажении исторической правды ради создания мифологизированного образа Сталина. Особенно показательной в этом отношении является финальная сцена фильма, где самолет со 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 подобострастия» [там же, с. 254].

Нельзя оставить без внимания периодизацию, предложенную основоположником советского киноведения Н.М. Иезуитовым, чьи идеи получили дополнительное развитие благодаря исследовательской работе С.И. Усувалиева [Усувалиев, 2019, с. 17-27]. Усувалиев, анализируя архивные материалы, в частности, введение к неопубликованной рукописи С.И. Иезуитова «История советского киноискусства», реконструировал ключевые методологические принципы, которыми руководствовался Иезуитов в 1930-е годы для периодизации отечественного кинематографа.

Ключевым аспектом концепции С.И. 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) и 6) советское кино от «Чапаева» до конца 1930-х годов (1935–1939). Эта периодизация находит параллели в более ранней схеме, представленной С.И. Иезуитовым в работе «Пути художественного фильма», а также соотносится с периодизацией истории ВКП(б), как она изложена в письме И.В. Сталина «Об учебнике истории ВКП(б)» (1937). Несмотря на ограниченность доступных данных, подход С.И. 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 метод, привязанный к смене политико-культурных эпох, то в западных исследованиях можно обнаружить более широкий спектр подходов. В американском киноведении периодизация нередко строится на институциональных и экономических критериях, фиксируя изменения в структуре кинопроизводства, дистрибуции и проката. Этот аспект подробно рассматривает Чарльз Ф. Альтман, анализируя развитие голливудской системы через призму индустриальных трансформаций. Его исследование позволяет сравнить различия в методах исторического анализа и определить, какие из западных моделей могут быть продуктивными для отечественного киноведения.

Одним из примеров предметно-исторического подхода, основанного на институциональных и экономических процессах, является исследование Чарльза Ф. Альтмана [Altman, 1977, с. 1-25]. В отличие от традиционных моделей, ориентированных на политические и идеологические трансформации, 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.
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.

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 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 зависимым от государственной политики. Соответственно, отечественные схемы периодизации ориентированы на смену общественно-политических формаций: кино 1920-х как период авангардного эксперимента, 1930-е – как эпоха становления социалистического реализма, 1960-е – как время «оттепели» и ослабления цензурного контроля.

Однако метод Альтмана может быть полезен и для анализа отечественного кино. Например, применение институционального подхода позволило бы не только учитывать внешние политические факторы, но и анализировать эволюцию 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-историческая модель 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 подход сталкивается с ограничением: он не всегда способен объяснить внутреннюю логику эволюции киноязыка, стилевых трансформаций и изменения формальных принципов киноповествования. В этом контексте необходимо обратиться к другому методу периодизации, который опирается не столько на внешние условия, сколько на внутренние закономерности развития кинематографа.

### **Предметно-концептуальный принцип периодизации**

Если предметно-историческая модель рассматривает кино как отражение общественных процессов, то предметно-концептуальный подход 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 анализ, стремится выявить ключевые структурные изменения в киноязыке, принципы организации зрительного образа и способы взаимодействия зрителя с киноповествованием.

Данный подход позволяет рассматривать историю кино не как последовательность внешне заданных этапов, а как чередование художественных систем, сменяющих друг друга по определенным принципам. 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 анализе, предложенный Н. А. Хреновым в его исследовании «История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения?» [Хренов, 2017, с. 253-263].

Н.А. Хренов начинает с критики традиционного подхода в периодизации киноискусства, сводящего историю кино к смене поколений режиссёров, что 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. Паперного [Паперный, 2020], согласно которой культура XX века существует в формате двух чередующихся систем: «культура Один» и «культура Два». 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 подчеркнутую монументальность сталинской эпохи.

Помимо пространственных характеристик 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, 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 авторы. 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 фазы [Хренов, 2017, с. 263].

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.

Для киноведения, как подчёркивается в статье 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 мира. 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.

В отечественном киноведении предметно-концептуальный подход к периодизации киноискусства остается недостаточно разработанным. Традиционно история 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 подхода 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 изображения [Vitella, 2011, с. 24-33]. 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 (Cinéma), 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 к предметно-концептуальной периодизации предложил Том Ганнинг в рамках исследований раннего кино [Gunning, 2003]. 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 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.

#### **«Альтернативный» принцип периодизации**

Советское кино, как и любое художественное явление, развивалось в тесной связи с социальными, политическими и культурными трансформациями. Однако стандартные подходы к 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 Геннадия Дадамяна, изложенная в книге «Атлантида советского искусства, 1917–1991» [Дадамян, 2008].

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 направлению, поскольку он рассматривает развитие искусства в контексте глобальных изменений в общественной структуре. Однако в нем присутствуют и элементы предметно-концептуального анализа, так как каждая парадигма формирует собственные эстетические ориентиры, нормы художественного языка и способы репрезентации действительности.

Концепция Г. Дадамяна может быть использована для периодизации советского кино, поскольку кинематограф как часть искусства, также отражает изменения в обществе и культуре. Если применить эту модель к киноведению, 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.

Так, 1917–1919 годы, которые 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 (Вертов, Кулешов), формируются первые институциональные рамки для кинопроизводства.

В 1926–1932 годах («обывательство 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 социализма 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 киноязыка, 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. 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 анализ, рассматривающий влияние внешних факторов на искусство, так и предметно-концептуальный подход, выявляющий внутреннюю логику эволюции киноязыка. Анализ предложенной Г. Дадамяном модели показывает, что периодизация советского кинематографа может строиться на смене культурных парадигм, где каждая эпоха определяется специфическим набором

идеологических установок, социально-политических структур и художественных ориентаций. Однако парадигмальный подход фиксирует культуру в виде замкнутых, цельных систем, игнорируя механизмы их внутренней трансформации. В отличие от него концепция фазовых переходов позволяет рассматривать эволюцию кино как процесс, включающий периоды нестабильности, кризисов и переплетения различных тенденций. Киноискусство развивается не скачкообразно, переходя от одной четко очерченной парадигмы к другой, а через наложение, противоборство и постепенную модификацию выразительных систем. Именно в этом аспекте модель 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. Включение в анализ концепции фазовых переходов позволяет дополнить парадигмальный подход за счет более гибкого и динамичного описания художественного развития, фиксируя не только доминирующие культурные модели, но и их трансформационные механизмы.

### Заключение

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. Эйзенштейн, В.Н. Мамяченков, Н.А. Хренов и Г. Дадамян, позволяют выявить влияние идеологических и культурных сдвигов на эволюцию киноязыка, однако они редко учитывают сложную динамику внутренних художественных изменений. Включение в анализ предметно-концептуального подхода 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. 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 киноязыке, способствуют более точному выявлению закономерностей кинематографической эволюции. Включение в отечественное киноведение подходов к периодизации, разработанных в мировой кинонауке, открывает новые перспективы для дальнейших исследований, позволяя не только пересмотреть традиционные схемы, но и предложить более гибкие модели, учитывающие сложную динамику взаимодействия различных факторов в истории кино.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с итал. А.Г. Габричского и А.И. Бенедиктова. – Москва–Берлин: Директ-Медиа, 2015.
2. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: учебное пособие / Пер. Франковский. 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2020.

3. Дадамян Г.Г. Атлантида советского искусства, 1917–1991. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
4. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. – Москва: Материк, 2005.
5. Клейман Н.Н. Круглый стол: Будет ли кино у нового столетия? // Киноведческие записки. 2001. № 50.
6. Лебедев Н.А. Краткая история советского кино. 1917–1967. – Москва: Искусство, 1969.
7. 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.
8. Паперный В. Культура Два. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
9. Разлогов К.Э. Ново(е) русское кино // Искусство кино. 2002. № 11.
10. Русина Ю.А. История советского кино: учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2019.
11. Усувалиев С.И. Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы // Вестник ВГИК. 2019. № 3(41). С. 17-27.
12. Хренов Н.А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 253-263.
13. Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука // Артикульт. 2015. № 19(3). С. 6-17.
15. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // Артикульт. 2021. № 3(43). С. 6-39.
14. Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. №2 (10). С.95-115.
16. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Том 5. – Москва: Искусство, 1968.
17. Altman C. F. Towards a Historiography of American Film // Cinema Journal. 1977. Vol. 1. No. 2. P. 1-25.
18. 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.
19. 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.

# REFERENCES

1. Altman C.F. "Towards a Historiography of American Film." *Cinema Journal*. 1977. Vol. 16, no. 2. P. 1-25.
2. Dadamyán G.G. *Atlantida sovetского iskusstva, 1917–1991* [Atlantis of Soviet Art, 1917–1991]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. (in Russian)
3. Eizenshtein S.M. *Izbrannye proizvedeniia: V 6 t.* [Selected Works: In 6 Volumes]. Vol. 5. Moscow, Iskusstvo, 1968. (in Russian)
4. 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.
5. Kleyman N.N. "Kruglyy stol: Budet li kino u novogo stoletiya?" [Round Table: Will Cinema Have a Place in the New Century?]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2001. No. 50. (in Russian)
6. Khrenov N.A. "Istoriia kino 1970-kh godov: istoriia smeny pokolenii ili istoriia smeny sistem videniia?" [History of Cinema in the 1970s: The History of Generational Change or the History of Changing Systems of Vision?]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*. 2017. No. 1. P. 253-263. (in Russian)
7. Khrenov N.A. "Kinovedenie kak humanitarnaiia nauka" [Film Studies as a Humanitarian Science]. *Artikult*. 2015. No. 19(3). P. 6-17. (in Russian)
8. Lebedev N.A. *Kratkaya istoriya sovetского кино, 1917–1967* [A Brief History of Soviet Cinema, 1917–1967]. Moscow, Iskusstvo, 1969. (in Russian)
9. Mamiachenkov V.N. "Otrazhenie istoricheskogo fenomena Velikoy Otechestvennoy voyny v sovetском khudozhestvennom kinematografe: sootnoshenie ideologicheskoy i khudozhestvennoy sostavlyayushchikh (popytka periodizatsii)" [Reflection of the Historical Phenomenon of the Great Patriotic War in Soviet Feature Films: The Relationship Between Ideological and Artistic Components (An Attempt at Periodization)]. *Gorokhovskie chteniia: Materialy odinnadtsatoi regional'noi muzeimoi konferentsii* [Gorokhov Readings: Proceedings of the Eleventh Regional Museum Conference]. Chelyabinsk, Gosudarstvennyi istoricheskii muzei Yuzhnogo Urala, 2020. P. 251-255. (in Russian)
10. Paperny V. *Kultura Dva* [Culture Two]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020. (in Russian)
11. Razlogov K.E. "Novo(e) russkoe kino" [New (Russian) Cinema]. *Iskusstvo kino*. 2002. No. 11. (in Russian)
12. Rusina Yu.A. *Istoriya sovetского кино: uchebnoe posobie* [History of Soviet Cinema: A Textbook]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo UrFU, 2019. (in Russian)
13. Schtein S.Yu. "Metodiko-metodologicheskaiia skhema issledovaniia kinematografa. Predmetnaia oblast'." [Methodological and Methodical Scheme of Film Studies. Subject Area]. *Artikult*. 2021. No. 3(43). P. 6-39. (in Russian)
14. Schtein S.Yu. "Ontology of Cinema and the Problematization of Key Issues in Theoretical Film Studies." *Artikult*. 2013. No. 2(10). P. 95-115. (in Russian)
15. Usualiev S.I. "Metodologicheskie aspekty izucheniia istorii sovetского кино v 1930-e gody" [Methodological Aspects of Studying Soviet Cinema in the 1930s]. *Vestnik VGIK*. 2019. No. 3(41). P. 17-27. (in Russian)
16. Vasari D. *Zhizneopisaniia naibolee znamenitikh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh* [The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects]. Trans. from Italian by A.G. Gabricheskii and A.I. Benediktov. Moscow–Berlin, Direkt-Media, 2015. (in Russian)
17. 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.
18. Völflin H. *Osnovnye poniatii istorii iskusstva: uchebnoe posobie* [Principles of Art History: A Textbook]. Trans. by Frankovskii. 2nd ed., revised. Saint Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2020. (in Russian)
19. Zorkaia N.M. *Istoriia otechestvennogo кино. XX vek* [History of Russian Cinema. 20th Century]. Moscow, Materik, 2005. (in Russian)