

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Анискин М.А. Опыт периодизации истории национальных кинематографий // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77533 EDN: SQRACKG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77533

Опыт периодизации истории национальных кинематографий

Анискин Максим Александрович

ORCID: 0009-0002-0741-4815

преподаватель; факультет Менеджмента; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

111672, Россия, г. Москва, р-н Новокосино, ул. Салтыковская, д. 15 к. 3

✉ aniskin-ma@ranepa.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77533

EDN:

SQRACKG

Дата направления статьи в редакцию:

24-12-2025

Дата публикации:

31-12-2025

Аннотация: Предметом исследования являются периодизационные стратегии в канонических работах по истории национальных кинематографий пяти репрезентативных традиций (французской, итальянской, японской, американской, южнокорейской), различающихся по характеру индустриальной организации, культурно-политическим факторам и интеллектуальным традициям киноведения. Исследование фокусируется на выявлении имплицитных и эксплицитных связей в формировании принципов периодизации. Реконструкция связей происходит через архитектурный анализ структуры источников: хронологический охват работ, номенклатуру периодов и разделов, принципы членения материала, архитектурные решения авторов. Анализируются гибридные стратегии, комбинирующие технологические, политические, эстетические, институциональные и концептуальные основания, а также

моноконцептуальные подходы (неоформалистский, дискурсивный, студийно-институциональный). Особое внимание уделяется неравномерному временному распределению разделов как индикатору телеологических моделей и признанию определённых периодов кульминационными моментами национальных кинематографий. архитектурный анализ пятнадцати канонических источников, отобранных по критериям канонического статуса, институциональной авторитетности авторов и временной дистрибуции, с реконструкцией имплицитных периодизационных стратегий через изучение хронологического охвата, номенклатуры периодов, принципов членения и архитектуры работ. Особая новизна исследования заключается в полученных результатах систематического сравнительного анализа периодизационных стратегий пяти национальных киноведческих традиций на основе единой методологии архитектурного анализа канонических источников. Выявлена статистическая доминанта гибридных подходов над моноконцептуальными; установлена корреляция между неравномерным временным распределением разделов и телеологическими моделями национальных кинематографий. В ходе исследования были сделаны следующие выводы: ограничения традиционных подходов (игнорирование качественных трансформаций в хронологической периодизации, редукция художественного процесса к внешним событиям в политической, абстрагирование от материальных условий производства в эстетической, ограниченность организационными структурами в институциональной) обосновывают необходимость разработки альтернативного принципа периодизации, удовлетворяющего требованиям имманентности природе кинематографа как коллективного творческого процесса, универсальности применения к различным национальным традициям и историческим периодам, системной интеграции институциональных, экономических, политических и эстетических факторов через единую аналитическую рамку.

Ключевые слова:

периодизация истории кино, национальные кинематографии, архитектурный анализ, Марксистская периодизация, культурологический подход, киноисториография, гибридные периодизационные стратегии, институциональный анализ, дискурсивный анализ, способ производства

Периодизация истории кинематографа представляет фундаментальную методологическую проблему киноведения: выбор оснований для выделения периодов определяет интерпретацию киноисторического процесса и границы возможного анализа. Существующие подходы характеризуются методологическим плюрализмом без систематической рефлексии относительно их эвристической ценности: технологические рубежи, политические события, эстетические движения и институциональные трансформации применяются как основания периодизации в различных национальных традициях. Отсутствие сравнительного анализа периодизационных стратегий препятствует выявлению доминирующих подходов и их методологических оснований, что обуславливает необходимость систематического исследования канонических источников для верификации гипотезы о преобладании гибридных стратегий и обоснования потребности в альтернативном принципе периодизации.

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 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. 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 пяти репрезентативных национальных киноведческих традициях (французской, итальянской, японской, американской, южнокорейской), различающихся по характеру индустриальной организации, культурно-политическим факторам и интеллектуальным традициям киноведения. 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.

Французская киноисториография.

Французская традиция истории кино представлена рядом фундаментальных работ. Монументальная шеститомная «Всеобщая история кино»^[2] Жоржа Садуля (1946-1975) определила марксистскую парадигму киноисториографии, рассматривающую развитие кинематографа через призму социально-экономических формаций и классовой борьбы. Алан Уильямс в «The Republic of Images: A History of French Filmmaking»^[47] 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»^[54] под редакцией Майкла Уитта, интегрирующей исторический, эстетический и индустриальный анализ. Работа Эммы Уилсон «French Cinema since 1950: Personal Histories»^[48] (Bristol Classical Press, 1992) фокусируется на послевоенном периоде через призму авторского кино. Сьюзан Хейворд в «French Film»^[22] предлагает тематический подход к истории французского кинематографа. Реми Фурнье Ланцони в «French Cinema»^[26] представляет хронологическую периодизацию с акцентом на стилевую эволюцию. «Historical Dictionary of French Cinema»^[36] Дэйны Ошервиц и Мэри Эллен Хиггин является справочно-энциклопедическим изданием, фиксирующим канонизированное знание. «French Film Theory and Criticism, Volume 2»^[3] Ричарда Абея документирует теоретическую рефлексию французского киноведения.

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

Канонический статус. Канонический статус. «French Film» Сьюзан Хейворд выдержала два издания (1993, 2005), опубликована Routledge в рамках серии National Cinemas и цитируется в более чем 1500 академических работах согласно Google Scholar^[60]. «The Republic of Images» Алана Уильямса переиздавалась Harvard University Press и цитируется в более чем 1100 академических работах согласно Google Scholar^[69]. «French Cinema» Реми Фурнье Ланцони выдержала два издания (2002, 2004), опубликована Continuum и цитируется в более чем 350 академических работах согласно Google

Scholar^[62].

Институциональная авторитетность. Сьюзан 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 Cinema*^[68]. 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» Хейворд (1993, 2005) репрезентирует постструктуралистскую историографию начала 1990-х годов с интеграцией феминистских и культурологических подходов, охватывая период от зарождения кинематографа до начала эпохи европейской интеграции и формирования единого европейского кинорынка. «The Republic of Images» Уильямса (1992) отражает фокус на индустриальных трансформациях французского кино от немого периода до Пятой республики. «French Cinema» Ланцони (2002, 2004) представляет историографию начала XXI века, включающую цифровую революцию и транснациональные перспективы в контексте европейской интеграции и глобализации кинорынка.

Анализ отобранных работ. 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 организована во введение, семь пронумерованных глав и справочный аппарат (библиография, фильмография, индекс).

Номенклатура глав комбинирует технологические маркеры («The Silent Era», «The Sound Era»), историко-политические («Occupied and Liberated France»), эстетические («New Wave Cinema») и временные индикаторы («Postwar Cinema», «Post-New Wave Cinema», «Contemporary Cinema»). Номенклатура глав: "The Silent Era (1895-1929)" (глава 1), "The Sound Era and the 1930s (1929-1939)" (глава 2), "Occupied and Liberated France (1940-1946)" (глава 3), "Postwar Cinema (1946-1958)" (глава 4), "New Wave Cinema (1958-1968)" (глава 5), "Post-New Wave Cinema (1968-1981)" (глава 6), "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 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 "Post-New Wave" (1968-1981) и "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 "Post-New Wave", "Contemporary") делает периодизацию этих периодов максимально имплицитной, что контрастирует с эксплицитными концептуальными маркерами ранних периодов ("Silent Era", "Sound Era", "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 (Parts I-V), 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 («French Cinema Dominates the World Market» в части I), эстетико-технологические («The Golden Age of the Silent Film» в части II, «The Golden Age of the Sound Cinema» в части III), концептуальный («A New Kind of Cinema» в части IV), движенческий («The Nouvelle Vague and After» в части V). Использование термина «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 («The Cinema Before Cinema»), процессуальные («Decline and Mutation», «Growth and Diversification»), концептуально-оппозиционные («The Mental and the Physical», «The Commercial and the Esoteric», «Art and Entertainment in the Sound Film»), политико-исторические («War and Occupation», «Liberation - Change and Continuity»), институциональные («An Alternative Film Culture»), метафорические («Fourth Wave», «Winds of Change», «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-е годы); часть V посвящена Новой волне и последующим трансформациям (1960-1990 годы). 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 «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 («Fourth Wave», «Filmmaking at the Margins», «Winds of Change») имплицитно структурирует постнововолновой 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, 9 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: "The Invention of Motion Pictures and the Silent Era of Film" (глава 1), "The Golden Age of French Cinema" (глава 2), "French Cinema of the Occupation" (глава 3), "The Postwar Era" (глава 4), "The Years of the French New Wave" (глава 5), "French Cinema of the 1970s" (глава 6), "French Cinema of the 1980s" (глава 7), "French Cinema in the Fin De Siècle" (глава 8), "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 "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 "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 Belle Époque. Номенклатура главы 9 "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 "1970s", "1980s", "Fin De Siècle", "New Millennium") делает периодизацию этих периодов максимально имплицитной, реконструируемой только через содержание глав, что контрастирует с эксплицитными концептуальными маркерами ранних периодов ("Golden Age", "Occupation", "New Wave").

Итальянская киноисториография.

Итальянская историография 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» [121] 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» [15] адаптировала эту работу для международной аудитории. Марсия Лэнди в «Italian Film» [25] 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» [29] акцентирует период от неореализма до современности, используя хронологическую периодизацию. Миллисент Маркус в трилогии «Italian Film in the Light of Neorealism» [32], «Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation» [31] и «After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age» [30] развивает концепцию неореализма как доминанты итальянского кино. Коллективная монография «The Cinema of Italy» [50] под редакцией Джорджо Бертеллини и «Directory of World Cinema: Italy» [49] под редакцией Луиса Беймана представляют современные компаративистские подходы. Дэвид Овербей в «Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism» [53] документирует теоретическую рефлексию неореалистического движения.

Применяя вышесказанные 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 800 академических работах согласно Google Scholar [58]. «Italian Film» Марсии Лэнди входит в каноническую серию Cambridge University Press по национальным кинематографиям и цитируется в более чем 600 академических работах [61]. «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 400 академических работах согласно Google Scholar [64].

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

Временная дистрибуция. «Storia del cinema italiano» 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» 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» 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» Джан Пьеро Брунетты существует в нескольких редакциях с различной архитектурой. Четырёхтомная версия второго издания (Editori Riuniti, 1993) структурирована следующим образом: I. "Il cinema muto 1895-1929", II. "Il cinema del regime 1929-1945", III. "Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959", IV. "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 («cinema muto»), политический маркер («cinema del regime» для фашистского периода), эстетический маркер («neorealismo»), социально-экономические маркеры («miracolo economico», «boom», «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 «Cinema italiano» (первое издание Einaudi, 2002 как «Guida alla storia del cinema italiano»; новое переработанное издание 2022) организована в шесть глав: I. "L'era del muto", II. "Dal sonoro a Salò", III. "Dal neorealismo alla dolce vita", IV. "Dal boom agli anni di piombo", V. "Dagli anni settanta al duemila", VI. "Gli anni duemila", с дополнительными разделами «Il cinema italiano in cifre», «Guida bibliografica», «Cronologia del cinema italiano» и «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 («era del muto», «sonoro»), политические («Salò» как конечная точка фашистской Республики Сало 1943-1945), эстетические («neorealismo», «dolce vita» как отсылка к фильму Феллини 1960 года), социально-политические («boom» как экономическое чудо 1960-х, «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 четвертую, 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: "Early Italian Cinema Attractions" (глава 1), "National History as Retrospective Illusion" (глава 2), "Challenging the Folklore of Romance" (глава 3), "Comedy and the Cinematic Machine" (глава 4), "The Landscape and Neorealism, Before and After" (глава 5), "Gramsci and Italian Cinema" (глава 6), "History, Genre, and the Italian Western" (глава 7), "La famiglia: The Cinematic Family and the Nation" (глава 8), "A Cinema of Childhood" (глава 9), "The Folklore of Femininity and Stardom" (глава 10), "Conversion, Impersonation, and Masculinity" (глава 11), "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 ("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 "folklore" (главы 3 и 10), "national history" (глава 2), "national identity" (через концепты "famiglia" в главе 8, "childhood" в главе 9), "gender" (главы 10 и 11). 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.

«Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present» Миры Лим (University of California Press, 1984) охватывает период before 1942-1982 годы (1982 как момент написания, "present"). Архитектоника: вводная глава "First Encounters (Before 1942)" и минимум пять пронумерованных глав, организованных хронологически. Номенклатура глав использует метафорические названия ("Obsession", "Lacrimae Rerum", "Neorealism, Act II") и проблематизирующие вопросы ("What Is Reality?", "Neorealism Is Like...") в сочетании с хронологическими маркерами в скобках (1942-1944, 1944-1948, 1948-1953). Начальная дата (1942) маркирует появление фильма Висконти "Одержимость" (Osessione) 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 ("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.

Японская киноисториография.

Японская киноисториография развивалась в диалоге между внутрияпонской 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» ^[1] (первое издание Toho, 1961; русский перевод Прогресс, 1966), систематизирующей развитие японского кинематографа через призму классовой борьбы и антифашистского сопротивления. Классическая работа Джозефа Андерсона и Дональда Ричи «The Japanese Film: Art and Industry» ^[4] (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. «A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History» ^[38] 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» ^[16] (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» ^[46] предлагает тематическую периодизацию через анализ культурно-исторических контекстов. Аарон Героу в «Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925» ^[21] исследует формирование раннего японского. Питер Хай в «The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945» ^[23] анализирует военный период. Одри Бок в «Japanese Film Directors» ^[6] представляет биографический подход через анализ десяти ключевых режиссёров. Справочно-методологическая работа Абэ Марка Норнса и Аарона Героу «Research Guide to Japanese Film Studies» ^[35] систематизирует исследовательские подходы.

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 репрезентации внутрияпонской историографической традиции, существенно отличающейся от англоязычных исследований японского кино. 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 переведена на русский язык (Прогресс, 1966), представляет канонический текст внутрияпонской марксистской историографии и систематически цитируется в советских и российских работах по японскому кино. «The Japanese Film: Art and Industry» Андерсона и Ричи выдержала три издания (1959, 1982, 1991), переведена на итальянский язык (1961) и японский (1962), признана Дэвидом Бордуэллом «definitive study» и цитируется в более чем 2500 академических работах согласно Google Scholar ^[56]. «Visions of Japanese Modernity» Аарона Героу получила высокие оценки от Тома Ганнинга, Томаса ЛаМарра и Абэ Марка Норнса, включена в программы курсов по раннему японскому кино в Йельском

университете, Университете Чикаго и NYU [\[59\]](#).

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 (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» Андерсона и Ричи в первом издании (1959) представляет послевоенный взгляд на японское кино в момент его международного признания через Золотого льва Куросавы за «Расёмон» (1951) и Каннскую пальмовую ветвь за «Врата ада» (1954), а расширенное издание (1982) интегрирует переосмысление истории японского кино в свете структуралистских и семиотических подходов 1970-х годов. «Visions of Japanese Modernity» 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 (Toho, 1961; русский перевод: Прогресс, 1966) охватывает 1896-1960 годы. Архитектура: девять пронумерованных разделов (I-IX) римскими цифрами, предисловие, справочный аппарат (основная литература, хронологическая таблица, послесловие автора к русскому изданию, послесловие редактора, иллюстрации). Объем русского 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 (~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.

«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: "Background" (12 глав) и "Foreground" (5 глав). Подзаголовок «Art and Industry» эксплицитно формулирует двойственный аналитический фокус, который проявляется в архитектонике: первая часть "Background" выстроена хронологически и анализирует историческое развитие индустрии, вторая часть "Foreground" организована тематически и анализирует эстетические аспекты (содержание, техники, режиссёры, актёры, аудитории).

Номенклатура глав первой части использует метафоры из производственной кинотерминологии ("Slow Fade-In", "Wipe", "Soft Focus", "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 ("Content", "Techniques", "Directors", "Actors", "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 "The Talkies, Exterior" и "The Talkies, Interior" для периода 1931-1939), политические события (разрыв между главами 8 "Background Projection" и 9 "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 "Background" и "Foreground" имплицитно отражает методологическое разделение между индустриально-историческим анализом и эстетико-критическим, что соответствует заявленному в подзаголовке двойственному фокусу "Art and Industry".

«Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925» Аарона Героу (University of California Press, 2010) охватывает 1895-1925 годы. Архитектоника: книга организована во введение, пять пронумерованных глав и заключение, дополненные библиографией и индексом. Подзаголовок «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: "The Motion Pictures as a Problem" (глава 1), "Gonda Yasunosuke and the Promise of Film Study" (глава 2), "Studying the Pure Film" (глава 3), "The Subject of the Text: Benshi, Authors, and Industry" (глава 4), "Managing the Internal" (глава 5), "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 "Mixture, Hegemony, and Resistance" эксплицитно артикулирует теоретическую рамку анализа, привлекающую понятия гегемонии и сопротивления, что указывает на влияние фукольдьянской 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 киноисторический анализ 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 фильмических текстов.

Американская киноисториография.

Американская киноисториография, 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» [\[71\]](#) представляет неоформалистский анализ голливудской студийной

системы, выявляя принципы классического повествования и производственных практик. Работа Дэвида Бордуэлла и Кристин Томпсон «Film History: An Introduction»^[10] (первое издание 1994, McGraw-Hill; четвертое издание 2018) предлагает компаративистскую перспективу, интегрирующую американское кино в мировой киноисторический процесс через технологическую и жанровую периодизацию. Роберт Скляр в «Movie-Made America: A Cultural History of American Movies»^[43] (Random House, 1975; переиздания 1994, 2012) развивает культурологический подход, рассматривающий кино как индикатор социальных трансформаций. «The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968»^[40] Эндрю Сарриса канонизировал авторскую теорию применительно к голливудским режиссёрам. Томас Шац в «The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era»^[41] анализирует индустриальную организацию классического Голливуда. «Film Art: An Introduction»^[8] Бордуэлла и Томпсон (McGraw-Hill, первое издание 1979, двенадцатое издание 2019) является стандартным учебным материалом по формальному анализу кино. Дэвид Кук в «A History of Narrative Film»^[18] (Norton, первое издание 1981, пятое издание 2016) предлагает всеобъемлющую хронологическую периодизацию. Чарльз Маслэнд в «Hollywood's History of the World: Film in History»^[33] исследует репрезентацию истории в американском кино. Коллективная монография «The Oxford History of World Cinema»^[52] под редакцией Джеффри Ноуэлл-Смита систематизирует американскую киноисториографию в глобальном контексте.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа американской киноисториографии были отобраны: «The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960» Дэвида Бордуэлла, Дженет Стейгер и Кристин 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 8000 академических работах согласно Google Scholar^[57], 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 1800 академических работах^[67]. «The Genius of the System» Томаса Шаца выдержала множественные переиздания, опубликована престижным издательством Pantheon Books и цитируется в более чем 1400 академических работах согласно Google Scholar^[65].

Институциональная авторитетность. Дэвид Бордуэлл - 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 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» 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» 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. «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 «Film Style and Mode of Production», что задаёт двойственный аналитический фокус.

Номенклатура частей отражает системную методологию: Part One анализирует стилевые нормы (1917-1960), Parts Two и Five — способ производства (до 1930 и 1930-1960), Parts Three и Six - формирование стиля и технологии (1909-1928 и 1930-1960), Part Four - взаимосвязь технологии и стиля до 1930, Part Seven - 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 (Part One, 1917-1960 как единый период) и только затем перейти к диахронии его формирования (Parts Two-Six) имплицитно отражает приоритет систематического описания над исторической нарративностью. Деление на периоды до и после 1930 года (Parts Two/Four vs. Parts Five/Six) маркирует переход к звуку как фундаментальный рубеж, требующий автономного рассмотрения изменений в производственных практиках и стилевых нормах.

«Movie-Made America: A Cultural History of American Movies» Роберта Скляра 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 (Parts I-IV), эпилог, библиография и индекс. Подзаголовок «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: Part I "The Silent Era" (глава 1-5), Part II "The Golden Age of Turbulence" (глава 6-9), Part III "The Age of the Talkies" (глава 10-13), Part IV "Hollywood in Crisis" (глава 14-15). Номенклатура глав внутри частей комбинирует различные критерии периодизации: институциональные ("The Amusement Arcade", "The Nickelodeon Age"), процессуальные ("The Struggle for Control"), социально-культурные ("The Revolution in Morals and Manners", "The Jazz Age"), технологические ("The Coming of Sound"), политико-экономические ("The Depression", "Hollywood in the 1930s"), структурные ("The

Studio System"), исторические ("Hollywood Goes to War", "Postwar Hollywood"), трансформационные ("Hollywood in Transition", "The End of an Era"), концептуальные ("The New Hollywood", "Contemporary Cinema").

Принцип членения имплицитно привязан к социально-культурным трансформациям американского общества: Part I структурирована по эволюции институциональных форм кинопоказа и производства (от аттракционов к никелодеонам и студиям) в диалоге с социальными изменениями эпохи прогрессивизма и Jazz Age, Part II маркирует переход к звуку как "золотой век турбулентности", интегрирующий технологическую революцию с Великой депрессией и становлением студийной системы, Part III охватывает период Второй мировой войны и послевоенных трансформаций до конца студийной эры, Part 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 Part I, 15 лет на Part II, 25 лет на Part III, 50+ лет на Part 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 Part II как "Golden Age of Turbulence" имплицитно отражает диалектическое напряжение между эстетическими достижениями 1930-х годов и социально-экономическим кризисом Великой депрессии, что составляет центральный тезис культурологического подхода Склера о кино как механизме социальной компенсации. Номенклатура главы 4 "The Revolution in Morals and Manners" 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 с двух изданий (1975, 1994) до трёх (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 Part 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 медиакulturе.

«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 "The Genius of the System", три части (Parts I-III), 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: Part I "The Hollywood Studios" (главы 1-8) организована по студиям (MGM, Warner Bros., Twentieth Century-Fox, Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists), Part II "Stardust and Shadows" (главы 9-11) анализирует сквозные феномены (звёздная система, жанры,

студийный стиль), Part III "The War Years and After" (главы 12-14) рассматривает кризис и распад студийной системы. Принцип членения имплицитно комбинирует институциональный анализ (Part I выделяет каждую студию как автономный производственный организм с собственной корпоративной культурой) с тематическим (Part II анализирует механизмы, пересекающие границы отдельных студий) и хронологическим (Part III маркирует военный период и послевоенный кризис как рубежи распада системы).

Архитектоническое решение организовать Part 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 Part 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 Part I (некоторые студии получают более детальное рассмотрение) имплицитно отражает их различный вес в индустрии: MGM как флагман prestige production, Warner Bros. как студия социально ангажированных жанров, RKO как экспериментальная площадка получают более развёрнутый анализ по сравнению с Universal и Columbia, что коррелирует с их историческим влиянием на развитие голливудского стиля.

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

Архитектоническое решение завершить работу периодом 1960 года имплицитно маркирует антитрестовское решение Paramount (1948) и последующий распад вертикальной интеграции как конец "системы", хотя студии продолжали существовать, но утратили "гений" коллективного производственного механизма.

Номенклатура главы 10 "Genres and Production" 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.

Южнокорейская киноисториография.

Южнокорейская историография кино формировалась в условиях драматических политических трансформаций - японской колониальной оккупации (1910-1945), раздела 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» [28] 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» [24] развивает концепцию «возрождения» корейского кино в 1990-2000-е годы после десятилетий репрессивного контроля. «Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics» [51] под редакцией Хён Чу Ли анализирует кино постдемократизационного периода через призму национальной идентичности. Дэрс Поллок в «The Cinema of Korea» [37] предлагает режиссёроцентричный подход. «New Korean Cinema» [42] Чи-Юн Шин и Джулиана Стрингера документирует феномен «корейской волны». «South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema» [34] Кэтлин Макхью исследует «золотой век» 1950-1960-х годов. Фредерик Дюфор в «Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule» [20] реконструирует колониальный период. Ян Юэчин в «Directory of World Cinema: South Korea» [55] представляет тематический справочник.

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

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 400 академических работах согласно Google Scholar [63]. «New Korean Cinema» Чи-Юн Шин и Джулиана Стрингера выдержала переиздание в 2007 году, входит в серию Edinburgh University Press по национальным кинематографиям и цитируется в более чем 600 академических работах [66].

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. Чи-Юн Шин - профессор корейского кино Высшей школы Восточного института Кембриджского университета, автор восьми монографий. Джулиан Стрингер - профессор кино Ноттингемского университета, специалист по азиатскому кино и киношным фестивалям, редактор Journal of Japanese and Korean Cinema.

Временная дистрибуция. «The History of Korean Cinema» Ли и Чхве (1988) фиксирует националистическую 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. «New Korean Cinema» (2005) документирует феномен «корейской волны» и превращение корейского кино в глобальный культурный продукт в контексте регионализации восточноазиатских медиаиндустрий и транснационального распространения *Hallyu*^[11].

Анализ отобранных работ. «The History of Korean Cinema» Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхолья (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. Из вторичных источников 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.

«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 (gender, nationhood, class) с политико-географическими (North/South Korean). Part One использует хронологическо-географический принцип именования (колониальный период, затем разделение на северную и южную традиции). Parts Two-Four организованы по марксистским идеологическим категориям. Систематическое использование географической оппозиции «North Korean Films / South Korean Films» внутри каждой тематической части. Номенклатура подразделов Part Two специфична: фокус на множественных экранизациях одного фольклорного сюжета (Ch'unhyangjŏn) 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). Part One следует хронологической последовательности. Второй уровень: идеологический анализ через марксистские категории (gender, nationhood, class) как прогрессия от индивидуального к коллективному. Parts Two-Four организованы тематически, а не хронологически.

Сравнительный анализ периодизационных стратегий.

Анализ названий томов, разделов и подзаголовков выявляет доминирование гибридных стратегий, комбинирующих различные основания периодизации:

- Технологические маркеры: "Il cinema muto" (Брунетта), "Dal sonoro" (Брунетта), "era del muto" (Брунетта одностомное издание), "The Silent Era" (Хейворд, Скляр), "The Coming of Sound" (Скляр), "Совершенствование немого кино" (Ивасаки), "Появление звукового кино" (Ивасаки)
- Политические маркеры: "Il cinema del regime" (Брунетта), "Salò" (Брунетта), "Occupied and Liberated France" (Хейворд), "Colonial Period" (имплицитно в Ли-Чхве через начальную дату 1903 и охват до 1945), "Вторая мировая война и кино" (Ивасаки), "Период освобождения" (Ивасаки), "Hollywood Goes to War" (Скляр, Шац) - Эстетические маркеры: "Dal neorealismo" (Брунетта), "dolce vita" (Брунетта), "New Wave Cinema" (Хейворд), "Neorealism" (Лим), "The Golden Age" (Хейворд для периода 1930-х годов) - Социально-экономические маркеры: "miracolo economico" (Брунетта), "boom" (Брунетта), "anni di piombo" (Брунетта), "The Depression" (Скляр), "The Jazz Age" (Скляр), "The Golden Age of Turbulence" (Скляр)
- Институциональные маркеры: "Mode of Production" (Бордуэлл-Стейгер-Томпсон), "The Studio System" (Скляр, Шац), "The Genius of the System" (Шац как название работы), структура Part I по студиям в Шаце (MGM, Warner Bros., Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists)
- Концептуальные маркеры: "Art and Industry" (Андерсон-Ричи), "Republic of Images" (Уильямс), "Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship" (Героу), "Identity, Culture, Politics" (Хён Чу Ли), "A Cultural History" (Скляр как подзаголовок), "The Revolution in Morals and Manners" (Скляр).

Только три источника последовательно применяют моноконцептуальную стратегию: 1) Бордуэлл, Стейгер и Томпсон (неоформалистский анализ способа производства и стилевых норм), 2) Героу (дискурсивный анализ), 3) Шац (студийно-институциональный подход с организацией Part 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: «Republic of Images» (институциональный подход), «Art and Industry» (двойственный фокус на эстетике и производстве), «Mode of Production» (неоформалистский подход), «Visions of Japanese Modernity» (дискурсивный анализ модернизации), «Identity, Culture, Politics» (культурологический подход), «New Korean Cinema» (маркировка концептуального разрыва), «A Cultural History of American Movies» (культурологический подход Скляра), «The Genius of the System» (полемика с авторской теорией у 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 15 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 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 Ивасаки (раздел V занимает ~26% объема), у Хейворд период оккупации 1940-1946 годов выделен в автономную главу несмотря на краткость (6 лет), у Скляра "The Golden Age of Turbulence" (1930-е годы) концептуализирован как кульминационный момент, у 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: Ивасаки (внутрияпонская марксистская историография с акцентом на пролетарское кино и антифашистское сопротивление), 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: «Деятельность Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино)» у Ивасаки, «Тенденциозные фильмы» у Ивасаки, «За мир и демократию» у Ивасаки, что имплицитно отражает идеологическую телеологию с признанием левых движений как значимых исторических рубежей.

Культурологический подход доминирует в американской историографии: Скляр рассматривает кино как «индикатор социальных трансформаций» через главы "The Revolution in Morals and Manners" и "The Jazz Age", интегрируя киноисторический процесс в более широкий контекст американской культурной истории. Лэнди применяет культурологический анализ к итальянскому кино через категории "folklore", "national identity", "famiglia", 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: Уильямс анализирует трансформацию производственных отношений и организационных структур французской киноиндустрии через номенклатуру "Growth and Diversification", "Decline and Mutation", Шац выстраивает Part I «The Hollywood Studios» 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 Героу, чья работа организована не по хронологическим периодам, а по типам дискурсивных практик: «The Motion Pictures as a Problem» (конституирование кино как социальной проблемы), «Studying the Pure Film» (критический дискурс Движения за чистое кино), «The Subject of the Text» (проблема авторства и практики бенси), «Managing the Internal» (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 киноисторический анализ и требует обращения к альтернативным источникам.

Режиссёроцентричный подход систематически применяется внутри разделов, но не

определяет архитектуру работ в целом: Ивасаки выделяет подразделы для Тэйносукэ Кинугаса, Ивао Мори, Тадаси Имаи, Кэйсукэ Киносита, Акира Куросава, Мидзогути, Одзу, Нарусэ, Лэнди посвящает главу 10 анализу 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 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).

[\[1\]](#) Hallyu (кор. 한류, букв. «корейская волна») - термин, обозначающий феномен массовой популяризации южнокорейской популярной культуры (кино, телевизионные драмы, К-поп музыка) в Восточной Азии с конца 1990-х годов и последующее глобальное распространение в 2000-2010-х годах. Термин впервые появился в китайской прессе в конце 1990-х для описания растущей популярности южнокорейских телевизионных сериалов и поп-музыки.

Библиография

1. Ивасаки А. История японского кино / Пер. с япон. Л.М. Ермаковой, В.Т. Сергеевой; Ред. и вступ. ст. Н.Ф. Лещенко. – М. : Прогресс, 1966. – 288 с.
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. – М. : Искусство, 1958–1963.
3. Abel R. French Film Theory and Criticism, Volume 2: 1929–1939. – Princeton : Princeton University Press, 1988. – 288 p.
4. Anderson J.L., Richie D. The Japanese Film: Art and Industry. – Rutland, Vermont : Charles E. Tuttle, 1959. – 456 p.
5. Anderson J.L., Richie D. The Japanese Film: Art and Industry. Expanded ed. – Princeton : Princeton University Press, 1982. – 456 p.
6. Bock A. Japanese Film Directors. – Tokyo : Kodansha International, 1978. – 370 p.
7. 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.
8. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. – New York : McGraw-Hill, 1979.
9. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 12th ed. – New York : McGraw-Hill, 2019.
10. Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. – New York : McGraw-Hill, 1994.
11. Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. 4th ed. – New York : McGraw-Hill, 2018.
12. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. – Roma : Editori Riuniti, 1979–1982.
13. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. 2nd ed. – Roma : Editori Riuniti, 1993.
14. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. 3rd ed. – Roma : Editori Riuniti,

2001.

15. 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.
16. Burch N. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. – Berkeley : University of California Press, 1979. – 387 p.
17. Burch N. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. Reprint. – Berkeley : University of California Press, 1992. – 387 p.
18. Cook D. A History of Narrative Film. – New York : W.W. Norton, 1981. – 1056 p.
19. Cook D. A History of Narrative Film. 5th ed. – New York : W.W. Norton, 2016. – 1056 p.
20. Dufour F. Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2020. – 336 p.
21. Gerow A. Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925. – Berkeley : University of California Press, 2010. – 344 p.
22. Hayward S. French Film. – London : Routledge, 1993. – 384 p.
23. High P.B. The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945. – Madison : University of Wisconsin Press, 2003. – 586 p.
24. Kim M.H. Korean Cinema: From Origins to Renaissance. – Seoul : Communications Books, 2006. – 352 p.
25. Landy M. Italian Film. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 456 p.
26. Lanzoni R.F. French Cinema. – New York : Continuum, 2002. – 544 p.
27. Lanzoni R.F. French Cinema. 2nd ed. – New York : Continuum, 2004. – 544 p.
28. Lee Y.-I., Choe Y.-Ch. The History of Korean Cinema. – Seoul : Motion Picture Promotion Corporation, 1988. – 448 p.
29. Liehm M. Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 370 p.
30. Marcus M. After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2002. – 320 p.
31. Marcus M. Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993. – 312 p.
32. Marcus M. Italian Film in the Light of Neorealism. – Princeton : Princeton University Press, 1986. – 336 p.
33. Masland Ch. Hollywood's History of the World: Film in History. – London : I.B. Tauris, 2019. – 288 p.
34. McHugh K. South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema. – Bloomington : Indiana University Press, 2019. – 280 p.
35. Nornes A.M., Gerow A. Research Guide to Japanese Film Studies. – Ann Arbor : Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2009. – 528 p.
36. Oscherwitz D., Higgins M.E. Historical Dictionary of French Cinema. – Lanham : Scarecrow Press, 2007. – 728 p.
37. Paquet D. The Cinema of Korea. – London : Wallflower Press, 2005. – 264 p.
38. Richie D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs. – Tokyo : Kodansha International, 2001. – 311 p.
39. Richie D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs. Revised ed. – Tokyo : Kodansha International, 2005. – 311 p.
40. Sarris A. The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968. – New York : Dutton, 1968. – 383 p.
41. Schatz T. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era. – New York : Pantheon Books, 1988. – 512 p.
42. Shin Ch.-Y., Stringer J. New Korean Cinema. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – 280 p.

43. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. – New York : Random House, 1975. – 445 p.
44. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Revised ed. – New York : Random House, 1994. – 445 p.
45. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. 3rd ed. – New York : Vintage Books, 2012. – 445 p.
46. Standish I. *A New History of Japanese Cinema*. – New York : Continuum, 2005. – 408 p.
47. Williams A. *The Republic of Images: A History of French Filmmaking*. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992. – 575 p.
48. Wilson E. *French Cinema since 1950: Personal Histories*. – Bristol : Bristol Classical Press, 1992. – 170 p.
49. Bayman L. (ed.). *Directory of World Cinema: Italy*. – Bristol : Intellect, 2011. – 288 p.
50. Bertellini G. (ed.). *The Cinema of Italy*. – London : Wallflower Press, 2004. – 264 p.
51. Lee H.J. (ed.). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics*. – Manchester : Manchester University Press, 2000. – 256 p.
52. Nowell-Smith G. (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 828 p.
53. Overbey D. (ed.). *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*. – London : Talisman Books, 1978. – 256 p.
54. Witt M. (ed.). *The French Cinema Book*. – London : British Film Institute, 2004. – 368 p.
55. Yecies B. *Directory of World Cinema: South Korea*. – Bristol : Intellect, 2012. – 288 p.
56. Anderson J.L., Richie D. *The Japanese Film: Art and Industry* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Japanese+Film%22+Anderson+Richie> (дата обращения: 26.12.2025).
57. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Classical+Hollywood+Cinema%22+Bordwell> (дата обращения: 26.12.2025).
58. Brunetta G.P. *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22History+of+Italian+Cinema%22+Brunetta> (дата обращения: 26.12.2025).
59. *Course Catalog, Fall 2017* [Электронный ресурс] / New York University, Department of Art History. – New York : NYU, 2017. – URL: <https://as.nyu.edu/departments/arthistory/course-catalog/f17.html> (дата обращения: 26.12.2025).
60. Hayward S. *French National Cinema* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22French+National+Cinema%22+Hayward> (дата обращения: 26.12.2025).
61. Landy M. *Italian Film* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Italian+Film%22+Landy+Cambridge> (дата обращения: 26.12.2025).
62. Lanzoni R.F. *French Cinema: From its Beginnings to the Present* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22French+Cinema%22+Lanzoni> (дата обращения: 26.12.2025).
63. Lee H.J. (ed.). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Contemporary+Korean+Cinema%22+Lee> (дата обращения: 26.12.2025).
64. Liehm M. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Passion+and+Defiance+Film+in+Italy+from+1942+to+the+Present>

q=%22Passion+and+Defiance%22+Liehm (дата обращения: 26.12.2025).

65. Schatz T. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Genius+of+the+System%22+Schatz> (дата обращения: 26.12.2025).

66. Shin Ch.-Y., Stringer J. New Korean Cinema [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22New+Korean+Cinema%22+Shin+Stringer> (дата обращения: 26.12.2025).

67. Sklar R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Movie-Made+America%22+Sklar> (дата обращения: 26.12.2025).

68. Studies in French Cinema [Электронный ресурс] // Taylor & Francis Online. – URL: <https://www.tandfonline.com/journals/rsfc20> (дата обращения: 26.12.2025).

69. Williams A. The Republic of Images: A History of French Filmmaking [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Republic+of+Images%22+Williams+French> (дата обращения: 26.12.2025). ""

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи являются теоретические работы, посвященные периодизации кинематографа. Автор, на основании теоретических киноведческих работ, содержащих периодизации кинематографа пяти стран (Франции, Италии, США, Японии и Южной Кореи), выявляет базовые принципы периодизации национального кинематографа. Репрезентативность выборки и методологическую корректность исследования обеспечивают три критерия отбора источников, которые автор оговаривает в начале статьи и которыми он руководствуется на протяжении всего исследования – канонический статус киноведческого текста, его институциональная авторитетность и временная дистрибуция. В конце работы предлагается сравнительный анализ периодизаций национальных кинематографов и формулируется вывод о необходимости разработки альтернативного принципа периодизации, т.к. во всех пяти проанализированных подходах были обнаружены различные инструментальные ограничения. Автор даже предполагает три требования, которым должен соответствовать универсальный способ периодизации национального кинематографа. Это, несомненно, привносит значительную долю научной новизны в работу. Однако эти принципы в данной статье представлены номинально, не поясняются и носят несколько обобщенный и формализованный характер. Поэтому хочется пожелать автору в следующих работах наполнить эти принципы конкретным контентом и предложить свою авторскую версию периодизацию национального кинематографа, хотя бы в схематичном варианте.

Автором очень подробно и теоретически грамотно представлена методология исследования, пошагово расписаны все процедуры анализа, что является большим достоинством и теоретическим достижением работы. Необходимо отметить важность текста для образовательных программ в области киноискусства. Автор и сам отмечает, что отбор текстов для анализа им проводился с учетом признания этих работ в национальных образовательных системах. Поэтому представленное исследование может быть полезно в образовательной практике и содержит в себе много принципиальной

информации для образовательного процесса. Автор предлагает в статье обширный библиографический список, который практически полностью состоит из работ на иностранных языках, что может быть полезно для расширения образовательной источниковой базы. Однако необходимо отметить, что из 69-ти наименований в библиографии 13 пунктов не упоминаются в статье. Т.к. библиографический список значительный, может быть есть смысл убрать из библиографического списка работы, на которые ссылок в статье нет.

Стиль статьи сугубо научный, автор на высоком уровне владеет и теоретическим и эмпирическим материалом в выбранном направлении исследования. Работа четко структурирована и содержит все необходимые для научной статьи разделы. В процессе знакомства с материалом текста возникает несколько вопросов. 1. Автор очень подробно и корректно поясняет все методические процедуры анализа и это одно из главных достоинств работы. Но выбор национальных кинематографов, чью периодизацию он анализирует, совершенно никак не обосновывается и воспринимается волюнтаристским жестом автора. В данной выборке не работает «географический детерминизм» (почему тогда отсутствует пример африканского национального кинематографа или индийского, турецкого, а Европа представлена дважды). Не работает и принцип «культурной ценности», «национального вклада» в развитие мирового кинематографического искусства – достаточно спорный вопрос о вкладе и влиянии южнокорейского кинематографа, японский кинематограф оказал влияние, но оно достаточно точно и дискретно, и вообще можно поспорить – влияние оказывала японская эстетика, а не конкретно кинематограф... Если имплицитно исходить из представленности анализируемых текстов в образовательной системе, тогда какая-то логика прослеживается, но это нужно четко автору указать, что в статье речь идет об образовательном дискурсе о кино. 2. Второй вопрос касается названия статьи. В том виде как сейчас название представлено, оно вводит в заблуждение читателя. Мы надеемся в статье узнать об авторском опыте периодизации национального кинематографа. А, по сути, мы сталкиваемся с анализом чужого опыта. Тогда может быть корректнее и назвать статью – Сравнительный анализ периодизаций истории национальных кинематографов. 3. Автор и в названии, и в тексте достаточно часто использует термин «национальный кинематограф», но ни как не поясняет, что он подразумевает под этим сложным понятием. Из-за этого структура содержания несколько рассыпается, источников много, но они очень разные, в каком контексте все эти источники интерпретировали национальный кинематограф не понятно. Требуется некоторое пояснение данных моментов.

В целом статья написана на достаточно высоком теоретическом уровне, содержит выводы, которые, несомненно, расширяют эмпирическую базу отечественного искусствоведения. Замечания, высказанные в рецензии, носят дискуссионный характер. Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.