

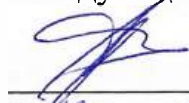
Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры

Кафедра теории и истории искусства

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

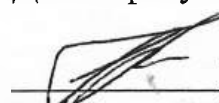


Е.Н.Шаройко

«19» 05 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета



Е.В.Пагоцкая

«19» 05 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО

для специальностей:

- 6-05-0314-02 Культурология,
- 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации,
- 6-05-1013-02 Социально-культурная деятельность,
- 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество,
- 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
- 6-05-0215-08 Искусство народного пения,
- 6-05-0215-09 Хоровое творчество,
- 6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
- 6-05-0215-03 Хореографическое искусство,
- 6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство,
- 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников,
- 6-05-0215-05 Режиссура театра

Составитель:

Наркевич Наталья Ивановна, доцент кафедры теории и истории искусства,
кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрен и утвержден на заседании Совета факультета художественной
культуры (протокол № 9 от 19.05.2025)

Рецензенты:

Отдел экранных искусств ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, филиал «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси»;

Макаревич А. В., заведующий кафедрой менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрен и обсужден на заседании кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

(протокол от 08.05.2025 № 18)

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	7
2.1 Конспект лекций	8
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	71
3.1 Тематика семинарских занятий	72
3.2 Рекомендуемый список тем рефератов (презентаций)	74
3.3 Рекомендуемый список произведений к просмотру	76
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	83
4.1 Вопросы для самоконтроля	84
4.2 Вопросы к зачету	86
4.3 Критерии оценки знаний результатов учебной деятельности	88
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	93
5.1 Учебная программа	94
5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины	102
5.3 Основная литература	108
5.4 Дополнительная литература	108

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Экранное искусство» адресован широкой студенческой аудитории и включает в себя материалы, предназначенные для подготовки обучающихся учреждений высшего образования для специальностей 6-05-0314-02 Культурология, 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации, 6-05-1013-02 Социально-культурная деятельность, 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады, 6-05-0215-08 Искусство народного пения, 6-05-0215-09 Хоровое творчество, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка, 6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство, 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников, 6-05-0215-05 Режиссура театра. Учебно-методический комплекс включает в себя материалы, предназначенные для студентов дневной и заочной форм обучения.

Представленный учебно-методический комплекс организован исходя из хронологически-исторического принципа. Вертикальное хронологическое построение курса дополняется горизонтальными срезами, рассматривающими специфику развития экранного искусства. Учебно-методический комплекс предусматривает целостный подход к истории и теории экранного искусства, ее содержание раскрывает процесс становления и эволюции экранного искусства, начиная от зарождения кино в 1895 г. до начала XXI в. Так эволюция кинематографа, понимания его отдельных периодов, творческого пути мастеров рассматривается в многообразном культурно-историческом контексте. История киноискусства включает в себя историю развития системы кинопроизводства, становления киноязыка, теории кино и самой концепции искусства экрана. Учебная дисциплина не ограничивается рассмотрением исторического прошлого кинематографа. Она обобщает идейно-художественные традиции и опыт основных видов экранного искусства, раскрывает перспективу их дальнейшего развития, определяя место в современной аудиовизуальной культуре.

Многослойность истории экранного искусства определила специфику отбора учебного материала. Особое внимание уделено не только особенностям экранного искусства, но и межпредметным связям с эстетикой, культурологией, философией, историей театра, изобразительным искусством, музыкой, литературой. Взаимосвязь вышеупомянутых учебных дисциплин позволяет наиболее полно раскрыть природу экранного искусства.

В учебно-методический комплекс объединены структурные элементы научно-методического обеспечения образования. Он включает следующие разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный. Практический раздел включает тематику семинарских занятий, темы рефератов, список фильмов для просмотра. Раздел контроля знаний представлен заданиями по темам курса, вопросами для самоконтроля и творческими заданиями, вопросами для зачета, критериями оценки результатов учебной деятельности. Вспомогательный раздел содержит учебную программу, учебно-методическую карту учебной дисциплины, список основной и дополнительной рекомендуемой литературы.

Освоение учебной дисциплины «Экранное искусство» направлено на формирование следующей *компетенции*:

СК-2. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте.

Цель учебной дисциплины – формирование у студентов необходимого комплекса знаний о закономерностях и основных тенденциях развития экранного искусства.

Задачи учебной дисциплины:

1. раскрыть идейно-художественные, философские и культурологические основы экранного искусства;

2. определить место кино, телевидения, новых медиа среди других видов искусства с позиций их аксиологического потенциала;

3. систематизировать теоретические знания студентов в области истории и теории экранного искусства;

4. предложить развернутую характеристику основных кинематографических стилевых направлений, школ;

5. раскрыть уникальные особенности творчества авторов, оказавших влияние на развитие мирового и отечественного экранного искусства.

Познакомившись с материалом учебного курса, студент должен *знать*:

– специфику системы экранного искусства и место кино, телевидения и новых медиа среди других видов искусства;

– основные этапы развития экранного искусства в историческом контексте;

– ведущие стилевые направления киноискусства;

– видовую и жанровую классификацию киноискусства;

– основные стилистические черты авторского кинематографа;

– основные термины, применяемые при изучении экранного искусства;

– главные произведения ведущих авторов мирового и белорусского экранного искусства;

уметь:

– определять закономерности развития экранного искусства;

– выделять основные этапы развития экранного искусства;

– излагать основные характеристики стилей и направлений киноискусства;

– определять специфику художественно-образной структуры произведений экранного искусства;

– применять полученные знания к анализу произведений, определять основные характеристики стилей и направлений;

– использовать полученные знания в исследовательской практике;

владеть:

– знаниями в области теории и истории экранного искусства;

– категориальным аппаратом и терминологической лексикой экранного искусства;

– различными исследовательскими подходами в изучении произведений экранного искусства;

– навыками осознанного восприятия произведений экранного искусства и критического суждения в сфере интерпретации медиатекстов.

В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине студент должен не только приобрести теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развивать свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной, социально-культурной жизни страны.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Экранное искусство» для специальностей 6-05-0314-02 Культурология, 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации, 6-05-1013-02 Социально-культурная деятельность предусмотрено 90 часов, из которых 28 часов – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 20 часов, семинарские – 8 часов. Для студентов заочной формы получения образования предусмотрено 90 часов, из которых 10 часов – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 6 часов, семинарские – 4 часа.

Для специальностей 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады, 6-05-0215-08 Искусство народного пения, 6-05-0215-09 Хоровое творчество, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка, 6-05-0215-11 Фольклор, 6-05-0215-03 Хореографическое искусство предусмотрено 90 часов, из которых 28 часов – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 20 часов, семинарские – 8 часов. Для студентов заочной формы получения образования предусмотрено 90 часов, из которых 8 часов – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 6 часов, семинарские – 2 часа.

Для специальностей 6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство, 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников, 6-05-0215-05 Режиссура театра предусмотрено 90 часов, из которых 28 часов – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 20 часов, семинарские – 8 часов. Для студентов заочной формы получения образования предусмотрено 90 часов, из которых 8 часов – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 6 часов, семинарские – 2 часа.

Форма текущей аттестации – защита творческих работ, викторина.

Рекомендуемая форма промежуточной аттестации – зачет, экзамен.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

«ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО»

Тема 1. Введение. Теория экранного искусства

Современное экранное (аудиовизуальное) искусство представляет сложную систему внутренних видов. Оно включает кино, телевидение, видео и так называемые новые медиа, основанные на компьютерных технологиях.

Экранное искусство входит составной частью в более крупную систему техногенных искусств. Их предтечей стало изобретение Гутенбергом книгопечатания в XV в. Однако лишь с появлением фотографии в 1839 г. процесс формирования новых видов искусства приобрел масштабный характер и мощную динамику. Изобретение кинематографа (движущейся фотографии) последовало в 1895 г. А далее еще более стремительно возникли радио-, телевидение, видеоарт и, наконец, в последней четверти XX ст. дигитальное (цифровое) искусство.

Выстраивая эволюционную траекторию экранного искусства, следует отметить следующие этапы:

1. 1895 – конец 1920-х гг.: становление кинематографа от аттракциона до искусства; первые опыты телетрансляции (1925);

2. 1930 – середина 1950-х гг.: трансформация кинематографической образности под воздействием звукозаписи и кризисные амплитуды киноискусства; организация регулярного телевидения (США, Великобритания, Германия);

3. вторая половина 1950 – начало 1980-х гг.: новый художественный виток киноискусства; мировая экспансия телевидения и резкий прирост экранных произведений;

4. середина 1980 – начало 2000-х гг.: диффузия и кризис киноискусства; «аксиологическая стагнация» в сфере телевидения; массовое внедрение персональных компьютеров и формирование Интернета.

Всякое деление условно, поскольку не учитывает всего многообразия факторов. Важно прочертить сквозную линию кино как сердцевины экранного искусства и последовательную утрату им монополии аудиовизуальное под натиском прогрессирующих в своем глобальном разворачивании телевидения, а затем – мировой компьютерной сети.

Digital Art как разновидность медийного экранного искусства базируется на компьютерных технологиях и создает для пользователя альтернативную реальность – более динамичную, информативную, с многонаправленным межличностным взаимодействием. Не случайно это киберпространство стало объектом исследования философов, культурологов, психологов, а также сферой эстетикоприменительной практики художников и, следовательно, предметом изучения теоретиков искусства. Однако масштабное разворачивание сетевых арт-проектов и тотальное проникновение цифровых технологий в докомпьютерные виды техногенных искусств (фото, кино), медиа (телевидение, радио), а также в сферу так называемого объектного искусства (инсталляция,

энвайронмент) породило столь широкое разнообразие синкретических форм, что какая-либо их классификация оказалась чрезвычайно затруднительной.

Английский исследователь М. Rush выделяет четыре основные группы: медиа-перформанс, видеоарт, видеоинсталляция и дигитальное искусство. К последнему автор относит компьютерное искусство, цифровую фотографию, Web Art, интерактивное дигитальное искусство и виртуальную реальность. Он ставит своей целью обозначить главные векторы авангардных художественных практик, опирающихся на электронные медийные технологии.

Перечень, который предлагают К. Бохоров и О. Шишко в качестве классификации и идентификации дигитального медиаискусства: цифровое видео «с использованием нелинейного монтажа и компьютерной графики»; мультимедиаискусство; инсталляции («с использованием компьютерных технологий мультимедиа, интерактивные»); CD ROM-арт, компьютерные игры как художественные проекты, программные продукты как художественные проекты; программное искусство; сетевое искусство; онлайн-галереи; арт-серверы; концептуальные проекты; Mail Art; акции, кампании; проекты с использованием видео- и аудиосетевых технологий; «Мультитюзерские» (VRML Art).

Приведенная дифференциация базируется исключительно на технологическом признаке – компьютерной обработке информации.

Кино положило начало целому *семейству экранного искусства, телевидение* – медийному экранному искусству.

Итак, общность кино, телевидения и Digital Art определяется:

- аудиовизуальной нарративностью;
- техногенной спецификой создания и экранного существования артефактов;
- вездесущностью;
- конвергентностью видовой природы (кино как результат пересечения системы классических и техногенных искусств; телевидение и Digital Art как результат схождения системы средств массовой информации и семейства экранных искусств).

Тема 2. Экранное искусство начала XX века

Рождение кинематографа во Франции

Во второй половине XIX в. (после изобретения фотографии) инженерная мысль сосредоточилась на решении задачи одушевления фотографического изображения. Почти в каждой стране конструкторы работали над созданием аппаратов, позволяющих получить движущиеся снимки объектов. Параллельно со съемочной камерой был создан проекционный аппарат, воспроизводящий движущееся изображение на белом полотне экрана. Все столичные города наводнили такого рода аппараты, однако из-за своего технического несовершенства они постоянно ломались. В 1895 г. труд многочисленных конструкторов был, наконец, доведен до практического завершения.

Огюст и Луи Люмьер (соотв. 1862–1954; 1864–1948), пользовавшиеся авторитетом в научной и промышленной среде, беспрепятственно внедрили

свою техническую игрушку в повседневную жизнь. Они запатентовали свое изобретение, которое впоследствии получило повсеместное распространение.

Первый публичный просмотр состоялся 28 декабря 1895 г. в Гран-кафе на Бульваре Капуцинов в Париже. Именно с этого момента – первого платного (коммерческого) сеанса, принесшего 33 франка чистой прибыли, – начинается история мирового кино. Братья Люмьер не предвидели триумфального будущего своего детища и рассматривали кинематограф лишь как «живую фотографию» – аттракцион, способный привлекать многочисленных зрителей и приносить существенную прибыль. Однако скоро стало очевидным, что французы открыли путь новому виду искусства. Братья Люмьер положили начало документальному кино. Они снимали на пленку короткие (продолжительностью несколько секунд) репортажи из будничной жизни города и своей семьи: «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак Младенца», «Игра в покер», «Прибытие поезда», «Разрушение стены» и др. Эти названия представляли собой сюжет картин, авторы которых не инсценировали события, а лишь фиксировали их с помощью киносъёмочного аппарата. Братья Люмьер создавали фильмы без сценария, без декораций, без участия актеров. Одно из немногих исключений – знаменитый скетч «Политый поливальщик». Сцена была снята на натуре, а в качестве исполнителей выступили приятели Люмьер.

Естественность экранного образа, отсутствие какого бы то ни было вмешательства создателей фильма в реальный ход события, снимаемого на пленку, – характерная особенность кинематографа Люмьер. Крупные планы лиц, рук, вещей приводили первых зрителей в трепет, выполняя своего рода функцию фильмов-ужасов. В этой связи следует вспомнить классический пример – ролик «Прибытие поезда на станцию Ля Сиота».

Вторая значительная персона в истории кинематографа – *Жорж Мельес* (1861–1938). С его именем связано возникновение *игрового фильма*. Мельес был театральным деятелем и в период первых люмьеровских киносеансов возглавлял Театр Робер Уден, на сцене которого ставил спектакли, насыщенные трюками и фокусами. Создание «экранных чудес» захватило французского театрального мага. В 1898 г. недалеко от Парижа в Монтрее он построил первый киносъёмочный павильон. Это был обычный зал со сценой, только вместо кресел для зрителей на уровне среднего ряда партера Мельес установил кинокамеру. Используя современную терминологию, можно сказать, что Мельес создавал фильмы-спектакли. В полном соответствии с законами театра он выстраивал на площадке действие, а затем запечатлевал его на кинопленку. Совмещая в одном лице сценариста, декоратора, режиссера, актера и оператора, Мельес снял около 500 фильмов, среди которых «Путешествие на Луну» (1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «Завоевание полюса» (1912). Репортажному принципу создания фильмов он противопоставил театральный.

Картины Мельеса отличаются богатством выдумки, разнообразием технических решений, размахом декораций, но вместе с тем страдают монотонностью экранного изображения, представленного общими маловыразительными планами. В отличие от фильмов братьев Люмьер, где реальные объекты свободно приближались и удалялись от камеры,

перемещение актеров в студии Мельеса было строго ограничено порталом сцены, а киносъемочный аппарат также оставался статичным. Этот недостаток позволил многим исследователям кино говорить о некинематографичности мельесовских фильмов, ограничивая его вклад в развитие экранного языка изобретением серии трюков (рапид, двойная экспозиция, взаимозамещение предметов в кадре и т.д.).

Несмотря на условно-театральный характер фильмов-феерий, Мельес сделал открытие важнейшего средства кинематографической образности – монтажа. Снимая развернутые сюжеты с завязкой, развитием действия, кульминацией, он не мог уложиться в один монтажный кадр, что привело Мельеса к использованию *последовательного монтажа*. В его творчестве есть примеры, подтверждающие ассоциативный способ мышления. В фильм «Путешествие на Луну», снятый с театральным размахом (декорации, костюмы, фронтальные мизансцены), режиссер вводит инородный документальный кадр (крупный план водной толщи), символизирующий подводное плавание. Еще одним доказательством могут служить его так называемые «реконструированные хроники» – «Дело Дрейфуса» (1899), «Коронация Эдуарда VII» (1902). Здесь в качестве художественных элементов Мельес использовал фотографии, опубликованные в прессе.

До 1914 г. французское кино занимало лидирующее положение в мировом кинопроцессе. Здесь появились первые «кинозвезды» (Андре Дид, Макс Линдер), первые эксцентрические комедии, первые киноимперии «Пате» и «Гомон». Для того чтобы превратить кино из дешевого ярмарочного развлечения в высокохудожественное зрелище, ряд литераторов и театральных деятелей организовали общество «Фильм д'Арт» («Художественный фильм») и занялись экранизациями известных романов с привлечением знаменитых актеров. Первая мировая война подорвала позиции европейского кино, но не остановила кинопроцесс. Центр его быстро и незаметно переместился на американский континент. Таким образом, развитие кинематографа в первое десятилетие истории кино происходило по двум направлениям: документальное («люмьеровское») – основано на фотографической природе экранного изображения; фантастическое («мельесовское») – основано на обыгрывании пофазного движения изображений на экране.

Первые шаги кинематографии в США. Рождение Голливуда

Самый мощный в мире центр кинопроизводства возник в результате так называемой патентной войны. Знаменитый изобретатель Томас Алва Эдисон (1847–1931), придумавший помимо прочего аппараты для съемки и показа картин, обладал патентами на свое открытия. Представители фирмы Эдисона требовали от владельцев кинотеатров («никельдеонов») лицензии на прокат фильмов, оплату за пользование его аппаратами. Возник *Патентный Трест* (Motion Picture Patent Company). Эта компания попыталась полностью взять под свой контроль производство и прокат фильмов (24 декабря 1908 г. полиция Нью-Йорка закрыла более пятисот кинотеатров) Неподчинившиеся предприниматели – «независимые» – объединились, выдвигая более гибкие условия организации кинопроизводства. «Независимые» компании были

гораздо либеральнее и демократичнее – обращались в первую очередь к массам иммигрантов, которые в огромном количестве прибывали в те годы в США.

Патентная война обусловила значительный подъем кинопроизводства и вызвала эмиграцию самостоятельных студий на запад во избежание штрафных санкций со стороны агентов треста. Самым удобным местом оказалась Калифорния, район Лос-Анджелеса. Привлекательные природно-климатические условия облегчали создание фильмов, действие которых должно было происходить в разных частях света и в разных слоях общества. Постепенно вслед за «независимыми» на берега Тихого океана устремились и киностудии, входящие в трест. Так в 1908 г. возник Голливуд, который уже к 1914 г. стал крупнейшим центром кинопроизводства. Картины снимались практически ежедневно в двух жанрах: ковбойские фильмы, позже получившие название вестерна, и комедии – slapstick comedy (комедия «затрещин»).

Ковбойские фильмы были детищем Гилберта М. Андерсона (1882–1971), актера, наездника и постановщика. В 1903 году он снялся в знаменитом фильме Эдвина Портера «Большое ограбление поезда», затем играл во многих фильмах трестовской компании «Вайтаграф». Этапный для развития кинематографа фильм «Большое ограбление поезда» (1903) Э. Портера. Фильм явился отправной точкой в развитии жанра «вестерн», который, представляет собой довольно редкое сочетание вестерна и гангстерского фильма. В фильме использован метод параллельного монтажа.

Отцом американской кинокомедии считается Мак Сеннетт (Майкл Синнот; 1884–1960). В своих фильмах он всячески акцентировал любые эффекты, какие могли вызвать смех, а позднее заставлял это делать других режиссеров, фильмы которых продюсировал. В 1912 г. вместе с Чарлзом Бауманом и Адамом Кесселом Сеннет образовал кинокомпанию «Кистоун». В основе лент лежал карикатурный показ жизни. До предела насыщая свои картины комическими эффектами, он избегал какой-либо назидательности и превращал экранное зрелище в стремительный круговорот событий. Именно в рамках, очерченных «комической», учились искусству кинокомедии такие титаны комедийного кино, как Чарлз Чаплин и Бастер Китон.

Таким образом, в середине 900-х годов возникают кинотеатры, где фильм – единственное средство развлечения; чтобы упорядочить отношения в сфере кинопроизводства и кинопроката, Эдисон создает Патентный трест, выдающий лицензии на право вести кинобизнес; в результате кинокомпаний разделяются на компании Треста и «независимые»; спасаясь от контролеров Треста, «независимые» мигрировали в Калифорнию, где и образовали Голливуд; фильмы компаний Треста адресовались состоятельным зрителям, фильмы «независимых» – массам бедных иммигрантов; основные жанры раннего американского кино – ковбойские фильмы Г. Андерсона, комедии «затрещин», «комическая» М. Сеннета.

Вклад Дэвида Уорка Гриффита в развитие киноискусства

Главной фигурой американского кино начала XX в. является *Дэвид Уорк Гриффит* (1875–1948). Он пришел в кино случайно в поисках заработка. Сначала снимался в эпизодических ролях, писал сценарии. Первый фильм –

«Приключения Долли» – Гриффит поставил в 1908 г. В примитивном сюжете были заложены две принципиальные особенности: динамичная фабула (высокая плотность событийного ряда) и happy end (спасение в последний момент), ставшие в дальнейшем каноном голливудского фильма.

Творческий вклад Гриффита в развитие искусства кино определяют четыре основных момента: внедрение в кинодраматургию романной повествовательной конструкции; параллельный монтаж; превращение кинокамеры в активного участника действия; реформа системы актерской игры.

Главным результатом всех гриффитовских реформ явился параллельный монтаж. Идею одновременного развития нескольких сюжетных линий он позаимствовал из литературы (прежде всего у Диккенса) и научился повествовать изображениями, скачкообразно переходя от одного эпизода к другому. Сюжетосложение в фильмах обрело многослойность. События, происходившие в одно и то же время в разных местах, чередовались друг с другом на протяжении всей ленты и пересекались только в финале. Сегодня подобный способ киноповествования является хрестоматийным. К 1913 г. Гриффит становится зрелым художником со своим собственным творческим методом. Это позволило ему создать первые в мире монументальные экранные произведения – «Рождение нации» (1914) и «Нетерпимость» (1916).

Именно Гриффит превратил развлекательный аттракцион в кинематограф во всех его функциях – художественной, промышленной, пропагандистской, коммуникативной.

1. Режиссер разработал практически доступную систему образной выразительности, включающую в себя как драматургические, так и монтажные приемы. Заслуга Гриффита в том и состоит, что в отличие от других режиссеров и крупный план, и иные новые выразительные средства он применял всегда творчески и обдуманно.

2. Гриффит превратил съемки конкретного фильма в промышленное предприятие, подразумевающее не только вложение средств, но и организацию труда, и техническое обеспечение, и решение вопросов снабжения, и использование людских ресурсов.

3. Гриффит придал кинематографическому рассказу идейную направленность, идеологическое звучание.

4. Сумел своими фильмами объединить зрителей в их отношении к конкретным философским, социальным, психологическим проблемам, т.е. придать кинематографу коммуникативную функцию.

На новый уровень американская «комическая» поднимается в творчестве *Ч. Чаплина* (1889–1977), в какой-то мере объединившего французскую и американскую традиции с приемами английского мюзик-холла.

В декабре 1913 г. он подписал контракт с американской кинокомпанией «Кистоун», где стал сниматься у М. Сеннета. В 1914 г. дебютировал в эксцентрической комедии «Зарабатывая на жизнь». Появившись в 12 лентах, снимает самостоятельно комедию «Застигнутый дождем» (1914). В 1915 г. он уходит в фирму «Эссеней», где в поставленных им по собственным сценариям фильмах постепенно возникает образ бродяги Чарли. В фильмах «Бродяга»

(1915), «Завербованный» (1915), «Банк» (1915) новый внешний облик героя-оборванца соответствует его человеческой сущности и социальному положению. В лучших фильмах, таких как «Тихая улица» (1917), «Иммигрант» (1917) и «Собачья жизнь» (1918), «На плечо» (1918), завершается эволюция образа маленького человека. Фильмы 1920-х гг., такие как «Золотая лихорадка» (1925), «Цирк» (1928), демонстрируют зрелый талант художника, подчинившего свой комедийный дар и выразительные возможности жанра. В 1930-е гг. осознание бесплодности усилий «одинокого искателя» в фильмах «Огни большого города» (1931) и «Новые времена» (1936) стало кульминацией темы маленького человека, прологом к неизбежному протесту и эволюции героя, который вырос из своей маски Чарли.

Тема 3. Экранное искусство Западной Европы 1920-х гг.

Становление и художественное своеобразие шведской киношколы

Съемки первых хроникальных фильмов осуществлялись в Швеции с 1896 г. иностранными операторами, а с 1898 г. – шведом Э. Флорианом. Были засняты и отрывки из спектакля «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (по Г. Ибсену). Создание фирмы «Свенска биу» (1907) положило начало регулярному кинопроизводству. С 1912 г. с фирмой стали сотрудничать оператор Ю. Йенсон, режиссеры и актеры В. Шёстрём и М. Штиллер. Ставились игровые фильмы, подражавшие датской мелодраме того времени (Штиллер – «Черные маски», «Вампир» и «Когда любовь умирает», 1912, «Красная башня», 1914, «Крылья», 1917; Шёстрём – «Голос крови» и «Любовь сильнее ненависти», 1913). К 1917 г. Шёстрём снял 32 художественных фильма. Стремление к социальной проблематике, поиски в области средств художественной выразительности проявились в его фильмах «Ингеборг Хольм», 1913, «Дети улицы», 1914. Фильм Шёстрёма «Терье Виген» (по Г. Ибсену, 1916) ознаменовал зарождение так называемой шведской классической школы, оказавшей заметное влияние на развитие мирового киноискусства. Фильмы этого направления романтизировали патриархальный уклад жизни, быт, народные обычаи, стремились передать дух народной поэзии и национальной литературы. Многие фильмы этого периода представляли собой экранизации произведений скандинавских писателей-неоромантиков, носителей идей крестьянской демократии. Наиболее полно принципы «классической киношколы» отразились в фильме Шёстрёма «Горный Эйвинд и его жена» (по И. Сигурйонссону, 1917) и экранизациях романов С. Лагерлёф «Девушка с Болотного хутора» (1917), «Сыновья Ингмара» (1918), «Карин, дочь Ингмара» (1919), «Возница» (1920).

М. Штиллер большое внимание уделял изобразительному решению фильма, ритму, пластике, образному строю («Песнь о багрово-красном цветке» по Ё. Линнанкоски, 1918; «Юхан» по Ю. Ахо, 1920; «Деньги господина Арне», 1919, «Сага о Гуннаре Хеде», 1922, «Сага о Йёсте Берлинге», 1924 (по Лагерлёф)).

Художественные достижения немецкого киноэкспрессионизма

В 1920-е гг. мощный творческий рывок совершает немецкое кино. После Первой мировой войны в Германии возникли экранные произведения, вызвавшие резонанс, как на международном кинорынке, так и в художественной сфере.

Эрнст Любич (1892–1947) считается основателем исторического жанра в немецком кино, хотя более точной формулой его картин является «костюмный фильм». Режиссер не избирает предметом своего художественного исследования исторические события, но облачает в «костюм» той или иной эпохи мелодраматический сюжет. Э. Любич прекрасно владел не просто ремеслом, а мастерством кинорежиссуры. Он безукоризненно следовал жанровым канонам мелодрамы и комедии, чем всегда привлекал к своим лентам широкую зрительскую аудиторию. Но вместе с тем Э. Любич демонстрировал тонкое искусство пластического построения кадра и ритмической организации сцен с симметричным движением сотен статистов. Например, финальный эпизод картины «Мадам Дюбарри» (1919) снят преимущественно на дальних планах.

Э. Любич открыл для немецкой кинематографии путь на зарубежный рынок и обрел статус «европейского Гриффита». Его фильмы «Мадам Дюбарри», «Анна Болейн», «Жена фараона», «Принцесса устриц» и др. отличались не только постановочным размахом, но хореографизмом внутрикадровых композиций и четко ритмизированным рисунком сюжетосложения. Всерьез о художественных достоинствах киноискусства 1920-х гг. мир заговорил в связи с творчеством режиссеров-экспрессионистов.

Киноэкспрессионизм представляет собой заключительную фазу развития целостного направления в мировой художественной культуре начала XX в. В отличие от импрессионизма (главным образом во французской живописи второй половины XIX в.), где речь шла о воспроизведении, попытке воссоздать подлинную атмосферу, ее физическое воздействие, передать настроение, пробудить в зрителе впечатление от реальности, в экспрессионистских произведениях реальная жизнь не воссоздается, а интерпретируется, перетолковывается, представляется не такую, какова она на самом деле.

Экранный вариант экспрессионизма – это целый ряд фильмов, авторы которых как раз и пытались выразить те страхи, что после войны охватили целое поколение. Кроме «Кабинета доктора Калигари» в этот ряд обычно включают фильмы «Голем – как он пришел в мир» (1920) Пауля Вегенера и Карла Безе, «Усталая смерть» (1921) Фрица Ланга, «Носферату – симфония ужаса» (1921 /1922) Фридриха Вильгельма Мурнау, «Генуине» (1920) и «Руки Орлака» (1924) Роберта Вине, «Кабинет восковых фигур» (1924) Пауля Лени. Действие в этих фильмах строится, как правило, вокруг либо фантастического, либо просто необычного персонажа. В основе экспрессионизма лежит трагическое мироощущение и, соответственно, – трактовка человека как существа, подавляемого необоримостью Судьбы. Первым фильмом, открывшим новое направление, стал «Кабинет доктора Калигари» (1919) Роберта Вине (1881–1938). Фильм является классическим образцом эстетики экспрессионизма не только на тематическом уровне, но и с точки зрения

формы. В этой связи следует подчеркнуть, что главными соавторами режиссера стали художники Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман. Ибо декорации, костюмы, актерский грим являлись выражением философско-эстетической концепции экспрессионизма.

Символический киноэкспрессионизм Фрица Ланга

Выдающимся представителем символического киноэкспрессионизма является Фриц Ланг (1890–1976). В 1921 г. он создал фильм «Усталая смерть». По форме произведение представляло собой четыре вариации на одну тему: девушка пыталась спасти от гибели своего возлюбленного. Действие разворачивалось в четырех условно-географических измерениях – романтическая Германия, мусульманский Восток, карнавальная Венеция и буддийский Китай. Следующий фильм «Доктор Мабузе – игрок» (1922) представляет собой своеобразную интерпретацию «Кабинета доктора Калигари».

В 1924 г. Ф. Ланг осуществляет беспрецедентную по масштабам постановку «Нибелунгов». Первая серия «Смерть Зигфрида» характеризуется эпической торжественностью и монументальностью: фронтально развернутые симметричные мизансцены, подчиненные вертикальной доминанте композиции кадров, замедленно-ритуальное движение и т.д. Вторая серия – «Мечь Кримгильды» – это ярость противостояния, хаос и праздник смерти. Соответственно деформирована общая изобразительно-пластическая фактура кадров посредством разрушения вертикально-горизонтальных композиционных соподчинений. Идеализируя героев, подавляя настроение обреченности, режиссер воссоздал на экране легендарную атмосферу средневековых преданий и определил свой фильм как «произведение истинно народное, которое является проявлением великого германского духа». Спустя два года появилась знаменитая картина Ф. Ланга «Метрополис» (1926).

Другим фильмом, принципиальным для экспрессионистского видения мира, стал «Носферату – симфония ужаса» (1921/1922), поставленный режиссером Фридрихом Мурнау. Это экранизация романа ирландского писателя Брэма Стокера «Гость Дракулы» (1897), именно с нее центральный персонаж начал свой длинный кинематографический путь, вплоть до «Дракулы Брэма Стокера» (1992, Ф. Коппола), «Дракулы: мертвого и нежного» (1995, М. Брукс) и «Вампиров» (1997, Дж. Карпентер).

Кинематографический экспрессионизм как направление в искусстве просуществовал недолго: начавшись в 1919 г. фильмом «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, он завершился в 1924 г. в фильме «Кабинет восковых фигур», снятом Паулем Лени. К середине 1920-х гг. поэтика экспрессионизма обретает черты реализма. В первую очередь, это проявилось на сюжетно-тематическом уровне. Авторы отказываются от фантазмагорических фантастических историй и обращают свой интерес в область повседневной жизни маленького человека. Заостренность художественных экспрессионистских приемов заметно ослабевает (нет уже драматического антагонизма света и тьмы, рельефно графической деформации изображения, философско-эпического размаха). Простота сюжета, правдоподобие социальной среды обусловили привычный стиль актерской игры.

Другое течение немецкого кино тех лет получило название (течение позднего экспрессионизма) *«камершпи́ле»* – камерный фильм. Фильмы этого течения повествовали о простых людях. Здесь исследуется отдельный человек, его психология, особенности его характера, связанные с социальным положением. Основателем и создателем этой группы фильмов, ставших направлением в немецком кино, был сценарист Карл Майер (1894–1944).

Типичным образцом камершпиля стал фильм Ф. Мурнау «Последний человек» (1925). Столкновение моральных принципов, испытание духа не в экстремальной, но в обыденной обстановке – идея, положенная в основу фильма («Осколки» 1921, режиссер Л. Пик). Обе ленты известны тем, что в них почти нет титров. В немом кино титры выполняли множество задач – объединяли происходящее на экране или воспроизводили речь действующих лиц. Надписи появлялись не внизу, а вставлялись между кадрами, поэтому их называли интертитрами. На интертитры ложилась огромная смысловая нагрузка, доставшаяся затем звуку. Авторы фильмов не пользовались интертитрами. Они сумели выстроить события так, чтобы все было понятно без слов. В этом еще одно отличие камершпиля от фильмов экспрессионизма.

Таким образом, 1920-е гг. в Германии – время массированного расширения кинопроизводства; 1920-е гг. – «золотой век» немецкого кино во всем многообразии его направлений; киноэкспрессионизм (Вине, Ланг, Мурнау, Лени) был разветвлением в европейском искусстве 1920-х гг. и выражал настроения в обществе тех лет; фильмы «камершпиля» (Майер, Йесснер, Пик, Мурнау) были вариантом театральных постановок Райнхардта, более индивидуальным способом передачи общественных настроений; неоромантические фильмы Ф. Ланга выражали идею двоемирия, создавая вымышленный мир и воссоздавая мир реальный; в «экспериментальных» фильмах некоторые художники-авангардисты (Эггелинг, Рихтер, Фишингер, Руттман) нашли новый способ продолжить живописные эксперименты.

Французский киноавангард

Французское кино после Первой мировой войны довольно долго находилось в кризисе. Оставаясь в тени ярких достижений шведских и германских режиссеров, французская кинематография утрачивала свой лидерский статус. Творческая общественность предприняла ряд мер с целью возрождения художественного потенциала своей киношколы. Молодые режиссеры (приходившие из литературы, живописи и др. областей искусства) экспериментировали в области кинематографической формы. Их стали называть авангардистами, а само их движение – авангардом (от фр. – «передовой отряд»). Так во французском кино возникло *течение импрессионизма*, главными представителями которого стали Л. Деллюк, Ж. Эпштейн, А. Ганс, М. Л'Эрбье и многие другие.

Ключом для понимания творческой деятельности так называемой «группы Деллюка» служит основополагающая концепция превращения кинематографа событий и фактов в кинематограф мыслей и настроений. Важно не то, что происходит с героем (событие), а то, о чем он думает (внутреннее состояние). Поэтому режиссеры-импрессионисты мало заботились о сюжете,

прибегая в основном к довольно примитивной мелодраматической фабуле. Образ человека в их фильмах смоделирован интроспективно – изнутри своих переживаний, воспоминаний, настроений (Луи Деллюк (1890–1924) «Молчание» (1920); «Женщина ниоткуда» (1922)).

Значительной фигурой французского киноимпрессионизма был Абель Ганс (1889–1981). Свое творческое кредо он сформулировал следующим образом: «Вся жизнь сна и весь сон жизни готовы стать реальностью на киноплёнке». Превратить действительность в мечту режиссеру удалось в фильме «Колесо» (1922). Представитель импрессионизма – Марсель Л'Эрбье (1890–1979) – утверждал, что искусство – это прекрасная ложь. Соответственно задача режиссера заключается в создании красивых, но заведомо неправдоподобных произведений. В своей лучшей картине «Эльдорадо» (1920) Л'Эрбье активно визуализирует традиционно мелодраматический сюжет, добиваясь изобразительной утонченности с помощью наплывов, двойной экспозиции, смены планов. Л'Эрбье символически отрицает объективную реальность как основу киноязыка.

Французские киноимпрессионисты стремились предоставить экран мечтам, снам, игре настроений. Их фильмы отличались визуальной образностью. Человек в фильмах импрессионистов сливался с окружающей средой, становясь элементом мировой материи. Художественное пространство кадра моделировалось в первую очередь при помощи естественного освещения, воздушной перспективы и движения. Динамика экранного изображения, достигаемая посредством как тревеллинга, так и междукадрового монтажа, открывала эстетический и драматический потенциал нового вида искусства.

После 1919 г. новое поколение кинематографистов сплотилось под лозунгом борьбы за превращение кино в подлинно современное искусство. Течение стали именовать «Первым Авангардом» (характерна установка на поэтическое самовыражение, использование зрительных метафор и аллегорий).

Киноавангард представлял собой направление с многочисленными разветвлениями, куда примыкали в качестве постановщиков не только собственно режиссеры, но и художники, поэты, музыканты. Однако в рамках этого пестрого течения можно выделить три основных доминанты: *дадаизм, абстракционизм, сюрреализм*.

Яркая представительница дадаизма Жермена Дюлак (1882–1942) связывала в своем творчестве идеи французских киноимпрессионистов с радикальными устремлениями киноавангардистов. Ж. Дюлак считала, что фильм должен вызывать у зрителя такое же ощущение, как музыка у слушателя. В своих картинах («Приглашение к путешествию», «Пластика № 927», «Арабеска») она пыталась создать зрительные эквиваленты музыкальных произведений Бетховена, Шопена, Дебюсси, соединяя кадры на основе ассоциаций и мелодико-ритмической закономерности. Классическими образцами абстракционизма в кино считаются фильмы Анри Шомета (1896–1941) «Пять минут чистого кино» и «Отражение света и скорости» (1925).

«Второй Авангард» («поздний», начиная с 1924 г.). Первым фильмом этого направления стал абсурдистский «Антракт» (1924) Рене Клера, не

вызвавший у обычной публики ничего, кроме недоумения и массы вопросов. Именно «Антракт» знаменует начало французского киноавангарда во всей совокупности его течений и является отражением духа времени – интеллектуального и эстетического бунтарства. Фильм «Антракт» представляет собой дадаистскую комедию, полную абсурда и игры, присущей дадаистскому умонастроению в целом. Фильм довольно забавен и алогичен, причем смешно становится иногда именно из-за отсутствия логики.

Гораздо содержательнее произведение «чистого кино» – «Механический балет» (1924), единственный фильм художника-кубиста Фернана Леже. Постоянная тема его живописных произведений – попытка гармонизировать связь человека и окружающей среды, большого города с механистичной жизнью в нем. Единство контрастов, родство противоположностей и составляет пластическое содержание фильма «Механический балет».

Наиболее продуктивным авангардистским направлением явился *сюрреализм*. Источником и главной сущностью искусства сюрреализм признает сферу подсознания – неосознанные инстинкты и фантазии, сновидения, галлюцинации, смутные воспоминания детства. Вера в высшую реальность произвольных ассоциаций, во всемогущество сновидения и внезапную заинтересованную игру мысли. Шок, эпатаж, развлечение.

Лидеры французского сюрреализма: Андре Бретон, Поль Элюар. Сюрреалистические киношедевры: Луис Бунюэль, Сальвадор Дали: «Андалузский пес» (1928); «Золотой век» (1930).

Первый фильм, который был объявлен откровенно сюрреалистическим, назывался «Раковина и священник» (1928) режиссера Ж. Дюлак. Однако картину не приняли из-за наивно-поэтической интерпретации фрейдистских символов ни ценители авангардистского искусства, ни автор сценария А. Арто. Истинные же шедевры французского сюрреализма создали иностранцы, работавшие в 1920-е гг. в Париже. Американский фотограф Ман Рей (1890–1976) стал родоначальником так называемого «спокойного» сюрреализма. Его фильмы («Морская звезда», 1928; «Тайны замка Дэ», 1929 и др.) – это поток живописных фотографических видений.

Итак, французское кино 1920-х гг. активно экспериментировало с формой экранного произведения. Ослабив художественное значение драматургии, а затем и разрушив линейную структуру повествования, режиссеры превратили ритм и пластику изображения из абстрактного кинематографического приема в сюжетную и смысловую основу для своих фильмов.

Технические предпосылки возникновения телевидения: научные изыскания и технические изобретения. В конце XIX в. немецкий изобретатель П. Нипков создал механическую телевизионную систему. Устройство на основе диска Нипкова с квадратными отверстиями, расположенными по спирали, обеспечивает простой и эффективный способ сканирования изображения. Диск Нипкова максимально упрощал процесс развертки, т.е. превращения двумерного изображения в последовательность электрических сигналов.

Была осуществлена первая публичная демонстрация механического телевидения (Дж. Берд), проводились опыты малострочного телевидения.

Малострочное телевидение (с диском Нипкова) – передачи его велись на длинных и средних радиоволнах, т. е. зона действия телецентра была практически неограниченна – передачи из Москвы принимали и в Петропавловске, и в Берлине. Но крохотные размеры экрана должны были такими и оставаться. Если увеличить экран до размера хотя бы 9х12 см, диск должен иметь диаметр в несколько метров. Развитие малострочного телевидения вело в безнадежный тупик. Осуществлялись эксперименты с механическим телевидением в 1920-х гг.

Первые попытки передачи движущегося изображения на расстояние предпринимались в США в 1922–1923 гг. и были связаны с механической системой развертки изображения при помощи диска Нипкова (так называемое малострочное телевидение). На рубеже 1920–1930-х гг. США (как Англия и Германия) переживали преждевременный телевизионный бум. Тогда казалось, что «видение на расстоянии» наконец наступило. Чрезмерно оптимистические прогнозы были вызваны успехами радиотехники и звукового кино.

Тема 4. Экранное искусство России 1920-х гг.

Рождение советского кино

Российское кинопроизводство ведет отсчет с 15 октября 1908 г. – дня премьеры первой игровой ленты. Кинодрама называлась «Понизовая вольница» («Стенька Разин»); фильм занимал двести двадцать четыре метра пленки и длился ровно семь с половиной минут. Фильм поставлен неизвестным режиссером В. Ромашковым. Фильм исключительно важен для истории кино, он заявил о национальной традиции киноискусства, глубинными корнями уходящей в фольклор. Полнометражная российская картина «Оборона Севастополя» (1911), 1 ч. 40 мин. – художественный уровень неизменно выше (история Крымской войны 1853 – 1856 гг.).

Датой рождения советского кинематографа принято считать 27 августа 1919 г., когда В. И. Ленин подписал декрет «О переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения». Кино было провозглашено средством пропаганды, воспитания и просвещения. Самый ранний жанр советского кино – агитки. Это были короткометражные фильмы наподобие плакатов и листовок «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Все под ружье», «Запуганный буржуй» (все три 1919), «Народ – сам кузнец своего счастья» (1920).

Первые творческие взлеты советского кино. Фильмы: «Красные дьяволята» (1923) Ивана Перистиниани; «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) Льва Кулешова. В обоих фильмах – влияние американских вестернов.

Культурная ситуация в стране, обусловленная в том числе и кризисом европейской культуры в целом на рубеже веков; атмосфера идейной наэлектризованности, всеобщих споров, раздробивших «образованное общество» на десятки групп, течений и направлений. Идейная наэлектризованность и массовые дискуссии способствовали появлению

принципиально новых творческих (эстетических) моделей во всех видах искусства, естественно, и в кинематографе.

Мощными достижениями в области кинематографической формы заявила о себе в 1920-е гг. советская киношкола. Хотя содержательно-тематический аспект был обоснован советской идеологией, однако это не повлияло на стилистику фильмов и способ художественного мышления режиссеров.

Советское кино данного периода характеризуется сосуществованием двух художественных тенденций: *умеренной* (московская группа) и *левоавангардистской* (ФЭКС в Ленинграде).

В среде московских режиссеров лидировали Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Д. Вертов, В. Пудовкин.

Лев Владимирович Кулешов (1899–1970) – режиссер и теоретик киноискусства; фильм «Необычайные приключения...» – манифест кулешовской киношколы: динамичный монтаж и акробатическая выучка актеров; из его школы вышли знаменитые актеры и режиссеры: Александра Хохлова, Всеволод Пудовкин, Борис Барнет, Леонид Оболенский.

Л. Кулешов фильм рассматривал кино как искусство представления для массовой аудитории. В этой связи особенно показательна его лента «Приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924). Динамичный сюжет, множество эксцентрических эпизодов, быстрый монтаж определяют игривую легкость этой картины, которая и сегодня способна увлечь зрителя. Значительно более сложной поэтикой обладает фильм «Великий утешитель» (1932), где Л. Кулешов объединил в трагикомической тональности реальность жизни с реальностью вымысла. Двухмерная композиция фильма, высокая изобразительная культура, слаженность актерского ансамбля позволили режиссеру создать утонченное кинопроизведение – лучшее в его творческой биографии. Л. Кулешов вошел в мировой кинематографический контекст, прежде всего, как теоретик монтажа. Дефиниция «эффект Кулешова» отождествляется с базовой концепцией монтажного искусства: в зависимости от последующего кадра изменяется смысловое значение предыдущего. Кулешов не был первооткрывателем монтажных приемов, но он предложил четкую систему доказательств, подтверждающих «сборный» характер кинематографических образов.

Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Кауфман; 1896–1954). Произведения Вертова отличаются, во-первых, строгостью построения (признак функциональной архитектуры) и, во-вторых, поэтикой предметов – новая жизнь, новый мир обозначил для Вертова и своего рода новую вещественность (не путать с аналогично названным, *Neue Sachlichkeit*, направлением в немецком искусстве того же периода). После первых опытов монтажа хроникального материала (киножурнал новостей «Кинонеделя», 1918–1919) и первой самостоятельной информационной хроники событий на фронтах гражданской войны («Бой под Царицыном», 1919, «Агитпоезд ВЦИК», 1921, «История Гражданской войны», 1922) создал свой, «авторский» киножурнал «Кино-Правда» (с 1922 по 1925 г. вышло 23 выпуска), материал для которого подбирали и снимали члены группы киноки («кино», «око»). Эта группа

состояла из монтажера Е. Свиловой, операторов и так называемых «киноразведчиков», т. е. тех, кто подбирал материал для съемок. В «Кино-Правде» Вертов попытался создать субъективную хронику, с помощью особых съемок и монтажа «написать» на экране хроникальную поэму.

Фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) – один из наиболее выдающихся в истории кинематографа, так сказать, «формообразующий», особенно в такой автономной области кинематографа, как документальное кино. Д. Вертов, оперируя исключительно документальными съемками, создавал поэтический образ действительности на основе монтажного соединения кадров, изъятых из реального репортажного контекста.

Поиском «абсолютно новой» формы были одержимы молодые ленинградские режиссеры, объединившиеся в группу ФЭКС («Фабрика Эксцентрического Актера»). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг организовали театральную мастерскую, в которой молодежь одновременно с занятиями актерским мастерством и другими традиционными дисциплинами обучалась акробатике и клоунаде. Из фильмов («Похождения Октябрины», 1924, «Мишки против Юденича», 1925, «Чертово колесо», 1926, «Шинель», 1926, «Братишка», 1927, «С. В. Д.», 1927, «Новый Вавилон», 1929), ни один не содержит в себе серьезной политической рекламы, хотя все они сделаны с учетом требований времени. Три из семи фильмов посвящены литературному и историческому прошлому. «Шинель» основана на повестях Гоголя; «С. В. Д.» посвящен восстанию декабристов, а «Новый Вавилон» – Парижской коммуне.

В 1922 г. режиссеры обнародовали свой манифест «Эксцентризм», где изложили пять принципов, базировавшихся на пяти отрицаниях: прошлого, старого, неподвижного; отрицание высокой («буржуазной») культуры и всяческих авторитетов. ФЭКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич) провозгласили эстетическими принципами киноклоунаду, спонтанность, карнавализацию. Первоначально ФЭКС реализовывала свои идеи в театре. В 1922 г. режиссеры «рассказывают наизусть» «Женитьбу» Гоголя. Постановку осуществили за два дня: первый акт репетировали накануне премьеры, второй – перед началом спектакля, пока публика собиралась в фойе, третий – в антракте. Наиболее значительным кинопроизведением ФЭКС стал фильм «Шинель» (1926). Интересной пробой оказался фильм ФЭКС «Новый Вавилон» (1929).

Итак, советское кино 1920-х гг. характеризуется богатым разнообразием художественных стилей и жанров. Многочисленные открытия молодых режиссеров в области монтажа позволили кинематографу обрести статус полноценного искусства.

✓ *Сергей Михайлович Эйзенштейн* (1898–1948) – флагман русского революционного киноавангарда; режиссер и теоретик киноискусства.

Вехи биографии:

✓ 1915: окончил Рижское реальное училище;

✓ 1915–1917: учеба в Институте гражданских инженеров в Петрограде;

✓ 1917: призван на военную службу;

- ✓ 1918: вступает в ряды Красной Армии;
- ✓ 1921–1922: слушатель и режиссер-стажер Государственных высших режиссерских мастерских под руководством В. Мейерхольда;
- ✓ 1922–1923: руководитель театральных мастерских Пролеткульта;
- ✓ 1923: первый фильм «Дневник Глумова»; творческий манифест «Монтаж аттракционов»: обоснование метода воздействия на публику с помощью цирковых, эстрадных приемов, а также плаката и публицистики;
- ✓ 1924–1927: условная революционная кинотрилогия: «Стачка», «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь»; складывается собственный стиль, характерные черты которого: метафоричность, экспрессия, тяга к символической образности; благодаря монтажно-образному кинематографу кино стало искусством; в центре картин – революционные массы; «кинематограф масс»;
- ✓ фильмы: «Старое и новое» (1929) и «Бежин луг» (1935–1937) – переход от идеи «монтажа аттракционов» к «монтажу мыслей», оформленной в теории «интеллектуального кино»;
- ✓ 1929–1932: командирован за границу (вместе с Г. Александровым и Э. Тиссэ), сначала в Западную Европу, а затем в США;
- ✓ в рамках социалистического реализма: фильм «Александр Невский» (1938): жанр биографического патриотического фильма (оператор – Э. Тиссэ; композитор – С. Прокофьев);
- ✓ 1938–1948: «новое кино»: интеллектуально и философски показывать реальность не во внешнем, а во внутреннем измерении; «Иван Грозный» (первая серия – 1944, вторая серия – 1945, но была запрещена и вышла на экран лишь в 1958 г., третья серия не закончена).

Повествовательное и поэтическое кино В. Пудовкина и А. Довженко

В. Пудовкин (1893–1953) – режиссер, актер, сценарист, художник; создатель, как и С. Эйзенштейн, историко-революционного эпоса; условная революционная трилогия: «Мать» (1926); «Конец Санкт-Петербурга» (1927); «Потомок Чингис-хана» (1928); «эпос с человеческим лицом»: отличие Пудовкина от других мастеров монтажно-поэтического кинематографа – в индивидуализированном показе героев на экране, внимательной работе с актерами, проработке деталей в кадре. В противовес эстетике Эйзенштейна и Вертова кинематограф В. Пудовкина опирается на индивидуализированного персонажа. А. Довженко (1894–1956) – сценарист, режиссер, актер, художник; в кино пришел из живописи; драма взаимоотношений человека с природой – определяющий мотив творчества; создатель «поэтического кино»; первая авторская работа – кинопоэма «Звенигора» (1928); фильм «Арсенал» (1929); вершина творчества – «Земля» (1930).

Таким образом, в 1919 г. кинематограф был национализирован; в основу советского кино легла идея наглядной пропаганды, и основным жанром раннего кинематографа стал агитфильм; на фоне творческих дискуссий и сложного развития социальных и экономических отношений в стране возникла «русская школа кино», состоявшая из нескольких стилевых потоков; главный из этих потоков – пропагандистский кинематограф (Кулешов, Эйзенштейн,

Вертов); другой – неполитические киноэксперименты (Кулешов, Вертов, «фэкссы»); третий поток – коммерческое кино, включавшее: а) «авантюрные» фильмы, увлекательные истории разных жанров (Протазанов, Перестиани, Оцеп); фильмы на злободневные темы, в частности, любовные (Светлов, Кулешов, Эрмлер, Роом); в целом для советского кинематографа 1920-х гг. характерно обновление языка кино.

Организация кинопроизводства в Беларуси

Рождение белорусского кино связывается с 1924 г., когда было создано «Белгоскино» – Государственное управление по делам кинематографии при Наркомпросе БССР. Вскоре после организации треста Белгоскино его руководители начинают предпринимать меры по созданию собственного кинопроизводства в республике. Решить эту проблему было чрезвычайно сложно. Никакой, даже производственной базы для съемок картин ни в Минске, ни в других крупных городах Белоруссии не было. Совершенно отсутствовали и кадры киноработников. Было принято решение временно создать белорусскую киностудию художественных фильмов в Ленинграде, крупнейшем кинематографическом центре страны, чтобы через несколько лет, когда в Белоруссии созреют для этого условия, а студия в Ленинграде окрепнет и киноработники приобретут определенный опыт, осуществить ее перевод в Минск. На правах аренды Белгоскино получило в Ленинграде помещение бывшего театра, где и начало создавать свою киностудию, формировать творческие кадры. Вскоре на новой киностудии, которая получила название «Савецкая Беларусь» (1928), началась работа над постановкой первых художественных фильмов.

Кинопроизводство в республике началось с кинохроники. Уже 16 апреля 1925 г. на заседании кинокомитета при агитационно-пропагандистском отделе ЦК КП(б)Б было принято постановление «О засъемке хроники Белоруссии». Указывалось на необходимость «снять хронику Советской Белоруссии, охватив важнейшие хозяйственные, культурные и бытовые учреждения, природные места, съезды Советов и разные совещания». Первые хроникальные ленты были сняты в 1925 г. на Первомайской демонстрации в Минске оператором М. Леонтьевым. А первая игровая картина «Лесная быль» появилась в 1926 г.

Самой крупной фигурой белорусского кино 1920-х гг. является *Юрий Тарич* (1885–1967). Он создал два произведения, значительно опередивших по своей художественной ценности всю остальную национальную кинопродукцию того времени. Фильм «Лесная быль» (1926) Ю. Тарич поставил на основе повести М. Чарота «Свинопас». В героико-приключенческом жанре режиссер рассказывает о партизанской борьбе белорусов в период Гражданской войны. Главный герой киноленты – молодой Гришка-свинопас. Непрофессиональный исполнитель Л. Данилов, темперамент которого соответствовал натуре экранного персонажа, умеющего выпутаться из самых безвыходных положений, преодолевает любые опасности.

Одно из главных достоинств картины – подлинность атмосферы. Типичные белорусские пейзажи: лес, река, сельская улица, крестьянские дома – сочетаются в фильме с выразительными портретами крестьянских лиц.

Короткий межукадровый монтаж как бы взламывает изнутри неспешный ритм деревенской жизни и усиливает динамику происходящих событий.

Ю. Тарич продемонстрировал высокое мастерство кинорежиссуры, поднимаясь в отдельных эпизодах до уровня символично-метафорического обобщения. Например, в сцене публичного расстрела польскими офицерами группы белорусских мужиков Тарич с документальной скрупулезностью «выписывает» ритуал казни: одинокие фигуры крестьян противопоставлены шеренге солдат; усталые лица молча смотрят в дула винтовок и также молча отворачиваются от ксендза. Это совершенно конкретное событие режиссер превращает в образ масштабной трагедии: офицер взмахивает шашкой, подавая сигнал к выстрелу. Ю. Тарич выкадрировывает сияющее на солнце лезвие, готовое «вспороть» небо и кроны берез, и трижды настойчиво повторяет этот план, чтобы зритель увидел иной смысл: меч занесен над Беларусью.

В фильме *«До завтра»* (1929) Ю. Тарич впервые коснулся темы раздела Беларуси. Действие фильма происходит на территории Западной Беларуси в первой белорусской гимназии. Персонажи четко разделяются на два непримиримых лагеря: циничные власть придержащие (начальница приюта и ее сын, офицер полиции, владельцы мясной лавки) и светлые образы учащихся гимназии (Лиза Малевич, Язэп Шумейка). Герои ведут активную подпольную агитацию за воссоединение с советской частью Беларуси.

Ю. Тарич не совершил великих кинематографических открытий, но он освоил и органично использовал художественный опыт своих выдающихся современников. Именно фильмы *«Лесная быль»* и *«До завтра»* определили художественный уровень белорусского кино в 1920-е годы.

Владимир Корш-Саблин (1900–1974). В 1923 г. произошло знакомство кинорежиссера с кинематографом. Четыре года он обучался режиссерскому мастерству у Ю. Тарича, прежде чем приступил к самостоятельной работе. Первая кинолента *«В огне рожденная»* (1930) посвящена рождению Советской Белоруссии. Первым белорусским звуковым художественным фильмом на историко-революционную тему был фильм В. Корш-Саблина *«Первый взвод»* (1933), созданный по сценарию Б. Бродянского. Появление фильма – следствие существенных изменений в жизни кинематографа в начале 1930-х гг. Фильм знаменовал собой поворот киноискусства от фильмов агитпроповского толка к произведениям, в которых делаются попытки углубленного изображения жизни. Авторы фильма рассматривали звук как одно из средств образного раскрытия жизненных явлений.

Предпосылки возникновения телевидения в России. Еще до того, как были изобретены радио и кино, в разных странах, в том числе и в России, предпринимались попытки передать изображение на расстояние по проводам. Попытки эти не привели к реальным результатам, но идея была высказана. В 1880 г. П. Бахметьев предложил схему, теоретически вполне реальную: для передачи на расстояние изображения его следует предварительно разложить на отдельные элементы, передать их, а затем снова собрать эти элементы в цельное изображение. А. Столетов обосновал способность некоторых металлов под воздействием света испускать электроны, создал фотоэлемент. Достижение

А. Столетова открыло принципиальную возможность непосредственного преобразования световой энергии в электрическую.

У истоков электронного телевидения в России стоял профессор Петербургского технологического института *Б. Розинг*. Для воспроизведения изображения при передаче сигнала на расстояние («электрической телескопии») в 1907 г. ученый использовал катодно-лучевую трубку, созданную англичанином В. Круксом и усовершенствованную немецким физиком К. Брауном. Данная трубка уже применялась в осциллографе. В ней невесомый электронный луч, вызванный фотоэффектом, «бомбардировал» торец (экран), покрытый слоем вещества, способного светиться под воздействием катодного луча. Градации света и тени возникали в результате большего или меньшего свечения экрана и создали изображение. Предложенная схема была описана Б. Розингом в заявке на привилегию (патент) «Способ электрической передачи изображений». Это изобретение было запатентовано в России, Германии и Великобритании.

Решающий же поворот в судьбе телевидения в стране, как и во всем мире, произошел в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Именно тогда в СССР стали создаваться специализированные научные подразделения для решения проблем дальновидения. В конце 1920-х гг. в радиоотделе Всесоюзного электротехнического института в Москве была организована первая в СССР лаборатория телевидения (руководитель П. Шмаков). Через несколько месяцев аналогичные научные подразделения были созданы в Ленинграде при радиозаводе имени Коминтерна (руководитель А. Минц), в Центральной радиолaborатории (руководитель В. Гуров), в физико-технической лаборатории (руководитель А. Чернышев).

В данный период времени в Советском Союзе появляется так называемое «малострочное телевидение». Экран телевидения был чуть меньше спичечного коробка, общие планы просматривались с трудом. Разработчики этой системы получают новое помещение и переселяются из Всесоюзного электротехнического института на Никольскую, 7 – в здание радиовещательного узла. Отсюда на комплексе, созданном П. Шмаковым, *1 октября 1931 г.* начинаются передачи «на основе твердой программы». Эта дата считается днем рождения отечественного регулярного телевидения с механической разверткой изображения. Движущееся изображение удалось показать в августе 1932 г., изображение со звуком – в ноябре 1934 г.

Основу репертуара малострочного телевидения составляли эстрада и отрывки из театральных спектаклей. Например, под аккомпанемент рояля показали монтаж оперы «Паяцы», театр Мейерхольда привез на Никольскую отрывки из «Горя от ума». Из-за маленьких размеров экрана телевидение не могло показывать кинофильмы. Малострочное телевидение просуществовало в Москве до апреля 1940 г. Передачи не были прекращены даже после того, как открылся телецентр на Шаболовке. Студию на Никольской стали называть – Малой, а на Шаболовке – Большой.

В середине 1930-х гг. становится очевидным, что механическое телевидение достигло предела своих возможностей. Качественное

многострочное телевидение было возможно только в УКВ диапазоне, при этом его основание в 1930-е гг. только начиналось.

Одним из первых ученых, решивших задачу практического накопления зарядов в передающей трубке, был сотрудник Всесоюзного электротехнического института Семен Исидорович Катаев (1904–1991). В сентябре 1931 г. он получил авторское свидетельство на изобретение передающей телевизионной трубки с мозаичным фотокатодом и накоплением заряда (проект «Радиоглаз»).

Независимо от С. Катаева в том же году аналогичное устройство в США сконструировал В. Зворыкин. Изобретатель назвал его «иконоскопом» (от греческих слов «икон» – «образ» и «скоп» – «видеть»).

Иконоскоп и кинескоп стали основными узлами работоспособной электронной системы телевидения. В июле 1933 г. В. Зворыкин сделал доклад на конференции общества радиоинженеров США о разработке полностью электронной телевизионной системы. Через полтора месяца В. Зворыкин прочитал свой сенсационный доклад перед учеными и инженерами Москвы и Ленинграда. Присутствовавшие на этой лекции Катаев и его группа из Всесоюзного электротехнического института обнаружили, что в принципах действия их «радиоглаза» и зворыкинскогo иконоскопа много общего, ведь они шли параллельно, но американский проект был «неизмеримо изящнее и практичнее». Работы В. Зворыкина привели к пересмотру планов развития отечественного телевидения. При содействии Зворыкина был заключен пятилетний договор о сотрудничестве и обмене информацией между Radio Corporation of America (RCA), которой принадлежала зворыкинская лаборатория в штате Нью-Джерси, и Наркоматом электропромышленности СССР. По договору американская корпорация организовала стажировку нескольких групп советских специалистов на предприятиях США и предоставила целый комплект оборудования для нового московского телецентра.

В 1936 г. началось строительство московского телецентра на Шаболовке, 53. 25 марта 1938 г. московский телецентр начал проводить экспериментальные передачи, первой из которых стал двухсерийный фильм Ф. Эрлера «Великий гражданин». Телевизионная аудитория в то время была невелика: в Москве насчитывалось всего 30 телевизоров. Первые телевизоры, помимо предоставленных корпорацией Radio Corporation of America (RCA), были смонтированы в Ленинграде по американской документации.

Тема 5. Экранное искусство 1930 – начала 1940-х гг.

Кинематограф начала 1930-х гг.: открытие звукозаписи и новые эстетические задачи. 6 октября 1927 г. в Нью-Йорке состоялся публичный просмотр первого «звукового и разговорного» фильма «Певец джаза» режиссера Алана Кросланда. Это сентиментальная история о молодом певце, который ради карьеры бросает гетто, но затем возвращается в синагогу, чтобы петь там вместо умирающего отца. Картина завоевала популярность сразу, хотя по сути оставалась немой. В ней было несколько песенных номеров и одна единственная фраза: «Ну-ка, мама, послушай», после которой герой в очередной раз запел. Эти ничего не значащие слова вызвали восторг зрителей.

Немой персонаж заговорил и стал еще ближе, еще понятнее публике. Фильм имел оглушительный успех и неудивительно – это была первая звуковая картина. Студия «Уорнер Бразерс» сделала безошибочный выбор и добилась беспрецедентного коммерческого успеха для того времени. Песни (особенно хит Ирвинга Берлина «Blue Skies»), исполненные Джолсоном, на следующий день после премьеры распевала вся Америка.

В 1928 г. вышел 100% звуковой фильм (мюзикл) «Огни Нью-Йорка» (мюзикл – жанр музыкального фильма, основу которого составляют пение и хореографические номера, представляющие собой единое целое и объединенные единым художественным замыслом. Мюзикл как сценический жанр появился в США в конце XIX – начале XX в., а в 1920-е гг. мюзиклы начали экранизировать, что сделало этот жанр еще более популярным).

Переход к звуковому кино требовали огромных финансовых вложений. Два года спустя вся мировая кинопромышленность (за исключением СССР) перешла на производство звуковых лент. Кинематограф возвратился к своему... исходному состоянию – аттракционному зрелищу. Однако художественные потери, связанные с постановкой звуковых фильмов, оказались значительно более высокими, чем финансовые затраты на производство «говорящих» картин. Звук спровоцировал повсеместное снижение уровня искусства кино.

Ничего удивительного, что режиссеры, создавшие шедевры немого кино, поднявшиеся в нем до границ совершенства, весьма настороженно, а иногда и резко отрицательно отнеслись к экранному новшеству. Проблема оказалась более серьезной, чем представлялась извне. Суть ее заключалась в том, что кино изначально оперировало не только изобразительным, но и звуковым образом, который складывался из шумов реальной действительности, речи музыки. Уже на первых сеансах «движущаяся фотография» сопровождалась музыкальным аккомпанементом тапера или даже целого оркестра.

Слово было представлено титрами, а иногда и напрямую озвучено. Так, при показе участникам международного конгресса деятелей фотографии в июле 1895 г. в Невиле фильма братьев Люмьер, где было заснято прибытие делегатов, приветственно снимавших шляпы перед камерой, мэр города «озвучивал» их жест словом «здравствуйте», замаскировавшись за экраном. Шумы также возникали в восприятии зрителя благодаря динамическому экранному пейзажу (накатывающиеся на берег волны, склоняющиеся до земли под натиском ветра кроны деревьев) и пластическому рефрену.

Открытие звукозаписи материализовало, сделало реальным звуковое пространство. И перед режиссерами встала сложная эстетическая задача: уравновесить на экране два интенсивных художественных объема – изображение и звук, согласовать ритм визуального и звукового образов, сохраняя при этом экспрессивную силу фильма. Камнем преткновения на этом пути явились не шумы, не музыка, а слово, которое уничтожало молчаливый язык жеста, метафоры, ассоциативного монтажа. В этой связи кино даже разделили на звуковое и говорящее. Именно «говорящий» фильм вызывал общее негативное отношение.

Слово, будучи мощным выразительным средством, целиком определяя искусство литературы, доминируя в драматическом театре, воспринималось режиссерами как величайшая угроза кино. Однако неизбежность звуковой экспансии вынуждала постановщиков искать адекватные решения. Одни пошли по пути наименьшего сопротивления и начали снимать музыкальные комедии, адаптируя к экрану театральные банальные оперетки и мюзиклы, положив тем самым начало теории, согласно которой фильм считался «законсервированным театром» – средством фиксации и сохранения спектакля. Соответственно, звук – лишь механическое дополнение старого немого фильма. Другие впадали в противоположную крайность, ратуя за примат звука над изображением, которое, будучи усиленным словом, музыкой и шумами, остается визуальной приманкой, тогда как смысловая ценность экранного произведения концентрируется в звуковом образе. Согласно этой точке зрения, изображение в фильме играло прикладную роль, лишь иллюстрируя звук. Однако ни одно из подобных радикальных воззрений не стало доминирующим, ибо кино – это синтез визуальных и акустических элементов. К такому выводу приходили ведущие мастера экранного искусства. Так, исходя прежде всего из акустической природы звучащего слова, Б. Балаш существенно сместил акцент данной проблемы: не что, а как говорит человек с экрана – звук речи, изменение интонаций важнее, чем содержание.

Следующим шагом было осознание художественного значения паузы в диалоге. Впервые ценность молчания героев открыл американский режиссер *К. Видор* в фильме *«Аллилуйя»* (1929): состязание двух соперников происходит в тяжком молчании, прерываемом импульсивными вздохами и далеким «всхлипыванием» какой-то птицы. Подобная звуковая партитура делала кадр более выразительным, чем традиционный способ иллюстрирования ударов.

Сосуществованием ведущих художественных течений характеризуется европейский кинематограф 1930 – 1940-х гг.: французский поэтический реализм и итальянский неореализм.

Французский поэтический реализм представляет собой чрезвычайно сложное явление идейно-эстетического порядка. Особенности поэтического реализма проистекали из особенностей мировоззрения той части французской буржуазии и буржуазной интеллигенции, которая оказалась в стороне от магистральной линии развития политических событий в стране в 1930 гг., и сложилось под влиянием недолгого, но важного момента формирования Народного фронта. Под влиянием Народного фронта полностью складываются основные принципы и особенности поэтического реализма:

а) интерес к социальным вопросам и реалистическому отражению действительности с непременным добавлением лирических переживаний и фантазий;

б) стремление раскрыть духовный мир человека;

в) в качестве главного героя в фильмах выступает «маленький человек», зачастую представитель социальных низов.

г) желание показать самые простые сюжеты, которые на экране обретают поэтические свойства.

Поэтический реализм стал ведущим стилем французского кино. Мастера поэтического реализма стремились давать объективно достоверные картины повседневной жизни, поэтически преображенные с помощью средств образной трансформации (игра актеров, литературные диалоги, композиция кадра, музыкальное сопровождение, световоздушная и звуковая атмосфера).

Жан Виго (1905–1934), французский кинорежиссер, классик мирового кино. В фильмах ясно прослеживается внимание к социальным контрастам общества. Мечтая снимать кино, В. Виго создал свою первую работу «По поводу Ниццы» (1929) (докум. фильм) любительским способом в сотрудничестве с другом, оператором Борисом Кауфманом.

Лицейские впечатления легли в основу новаторского по форме и содержанию фильма «Ноль за поведение» (1933), нелицеприятно изображающего порядки французских учебных заведений и отмеченного поэтическим и насмешливым восприятием действительности. Фильм «Ноль за поведение» (1933) был запрещен за свои бунтарские мотивы и вышел на экраны только в 1945 г. Весь пафос ленты был направлен против тотальной власти взрослых и создан как воплощение грез гонимого судьбой ребенка. Эстетика фильма опирается на поэтическое мироощущение Ж. Виго: реальность постепенно теряет документальную достоверность и трансформируется в ирреальный, полуфантастический мир. Ж. Виго показывал ее с успехом в Бельгии, но во Франции цензурные запреты были сняты только в 1945 г.

«Аталанта» (1934) – последняя и самая значительная картина режиссера. Виго рассказывает языком поэтического кино тривиальную любовную историю. Трогательность, искренность, ясность, мягкий юмор определяют атмосферу картины. Житейская история женитьбы капитана баржи «Аталанта» Жана на деревенской девушке Жюльетте, их свадебного путешествия по каналам Франции к Парижу в сопровождении юнги-несмышленища и несуразного «морского волка» папаши Жюля, а также ссора молодых, разлука и счастливое воссоединение в финале. Баржа, олицетворяющая для героев и дом, и работу, также вполне могла вписаться в реалистический пейзаж, однако античное имя «Аталанта» наделяет ее символическим статусом бегущей, скользящей по волнам. Подобное утонченное соотношение реализма и поэзии затем закрепится в термине «поэтический реализм».

Фильм оказался не только подлинным шедевром, но и фильмом-мифом в искусстве XX в. Для того чтобы снять повседневность как сказку, он сумел выбрать оператора – *Бориса Кауфмана*. В блистательную режиссуру фильма, в ее пластико-музыкальный ряд органично вписывается слаженный актерский ансамбль (в главной роли – Мишель Симон). На заре звукового кино, когда фильмы тонули в плотном потоке диалогов, Ж. Виго открыл эстетическую ценность *паузы* и заставил ее «звучать» во всей художественной силе. Виго остался крупнейшим мастером мирового кино, который оказал своими лентами грандиозное влияние на весь последующий кинопроцесс в мире.

Художественное течение наберет силу во второй половине 1930-х гг. и станет выдающимся явлением не только французского, но и всего европейского кинематографа тех лет. Главным мастером французского поэтического

реализма, соединившим в своих фильмах простоту и ясность повествования с изысканностью изображения, является *Марсель Карне* (1909–1997). В 1928 г. – ассистент оператора Ж. Периналя на съемках фильма «Новые господа» Ж. Фейдера. Через год – ассистент режиссера Р. Клера в фильме «Под крышами Парижа». В 1929 г. вместе с М. Санвуазеном создал любительский документальный фильм «Ножан – воскресное Эльдorado».

Поэтический реализм выражает характерное для предвоенных лет ощущение конца эпохи, разочарование в обществе и бессилие личности перед лицом катаклизмов. Успех режиссера связан с выходом картины «Набережная туманов» (1938). Дезертир Жан и несчастная Нелли переживают минуты счастья в номере портовой гостиницы. Из маленького окна они с надеждой смотрят на корабль, на котором герой должен уплыть в безопасную страну. Это судно олицетворяет для влюбленных реальность мечты о счастливой жизни. Фильм был снят в павильоне, и портовый город, где происходят события, был плодом поэтического воображения авторов, а подлинность жизненных реалий обманчива. После «Набережной туманов» конструкцию фильмов Карне стали называть архитектурной. В них все было точно рассчитано: композиция каждого кадра, значение каждого слова, монтажный ритм.

В 1939 г. Карне снял картину «День начинается», где реальность также оборачивается поэтическим созерцанием, картиной страдающего человечества. В 1942 г. появляется фильм «Вечерние посетители», в котором аллегорические образы олицетворяют идею сопротивления, противостояния силой духа. Художественным достижением М. Карне и своеобразным итоговым манифестом поэтического реализма явился фильм «Дети райка» (1944). Произведение воплощает собой изысканную зрелищность, одухотворенность фактуры, поэзию чувств. Париж 1830-х гг. раскрывается как увлекательный и таинственный мир. «Дети райка» – это образец стиля, где занимательная интрига сочетается с изяществом изображения. В рамках поэтического реализма были созданы фильмы утонченной стилистики, объединяющей прекрасное с невероятным. Все слагаемые кинематографической образности (изображение, звук) и каждый кадр в целом были насыщены поэзией.

Фильмы М. Карне отличает меланхолически-грустный взгляд на жизнь; основная тема творчества – неустойчивость мира и человеческих отношений; в работах возникает также мотив предопределенности судьбы, тема злого рока, преследующего героев, которые готовы скорее умереть, чем уступить подлости и насилию; лучшие работы М. Карне появляются в к. 1930-х – начале 1940-х гг., в период его сотрудничества с поэтом-сюрреалистом и киносценаристом Жаком Превером; выдающиеся фильмы: «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939), «Вечерние посетители» (1942), «Дети райка» (1944).

Возникновение и истоки итальянского неореализма.

Неореализм (от греч. *neos* – «новый» и позднелат. *reales* – «вещественный»), мощное идейно-художественное направление в итальянской культуре, преимущественно в кинематографе, с окончания Второй мировой войны, в первые послевоенные годы. Творчески развивая традиции критического реализма, неореализм опирался на национальное литературное

наследие веризма – аналога европейского натурализма, – а также на реалистические тенденции национального кино 1910-х гг. В конце 1930-х гг. официальный кинематограф выпускал однообразную экранную продукцию по трем жанрово-тематическим направлениям: милитаристские фильмы; «фильмы белых телефонов» – салонные мелодрамы и комедии из жизни высшего света; костюмные фильмы о прошлом Древнего Рима.

Истоки неореализма в кино – деятельность антифашистов-интеллектуалов Дж. Де Сантиса, Дж. Феррары, Л. Висконти, У. Барбаро, Л. Кьярини, М. Аликаты, К. Лиццани, М. Антониони, Ч. Дзаваттини (идейный вдохновитель неореализма), группировавшихся вокруг журналов «Чинема» и «Бьянко э Неро», а также Римского Экспериментального киноцентра. Вбирая опыт новаторского советского кино 1920-х – 1930-х гг. и прогрессивного западного киноискусства, итальянские кинематографисты создали художественную платформу, противостоящую эстетике, господствующей в муссолиниевском кино. Итальянский неореализм возник под влиянием движения Сопротивления. В игровом кино поначалу преобладает тема героического антифашистского Сопротивления.

Новые идейно-художественные принципы зародились в конце 1930-х – начале 1940-х гг. Творческое сопротивление формировалось в среде студентов Римского экспериментального киноцентра, который осуществлял подготовку режиссеров, операторов, актеров. Выпускники киноцентра к началу 1940-х гг., не имея финансовых возможностей для съемки фильмов, занялись кинокритикой. На страницах журналов «Кино» и «Белое – черное» подвергали жесткому анализу продукцию официозного кино и подготовили теоретическую почву для возникновения неореализма. Подъем антифашистского движения в 1943 г. сопровождался появлением первых фильмов в новой манере. Новыми стилистическими веяниями проникнуты фильмы «Четыре шага в облаках» (1942) А. Блазетти и «Дети смотрят на нас» (1943) Витторио Де Сика. Среди широкой панорамы неореалистических картин второй половины 1940-х гг. выделяются фильмы «Земля дрожит» (1948) Л. Висконти, «Нет мира под оливами» (1950) Де Сантиса и др.

Один из основоположников неореализма – Чезаре Дзаваттини призвал режиссеров снимать реальные события, драмы из жизни обычных людей. Он советовал выбирать на главные роли непрофессиональных актеров – типажей, снимать фильмы на натуре, при естественном освещении.

Лукино Висконти (1906–1976), итальянский кинорежиссер. Потомок знатного рода, воспитывался в семье, богатой национальными и европейскими культурными традициями. К работе в кино приступает в 1930-е гг. В 1936 г. в Париже, познакомившись с Ж. Ренуаром, становится его ассистентом. Пройдя у него школу кинематографического мастерства, Висконти сближается с группой молодых интеллектуалов-антифашистов. По роману американского писателя Джеймса Кейна снимает свой первый фильм «Одержимость» (1942), где ощутимо визуальное предвосхищение неореализма.

«Дети смотрят на нас» (1943) Витторио де Сики – попытка показать процесс распада буржуазной семьи, увиденной глазами ребенка. Фильм –

провозвестник неореализма «Прогулка в облаках» (1942) А. Блазетти – лирическая комедия, основанная на искренних чувствах и поступках героев, движимых состраданием к случайной попутчице. Эта картина была прямым противопоставлением лицемерным взаимоотношениям социальных «верхов».

Манифестом неореализма первых послевоенных лет стал фильм «Рим – открытый город» (1945) Роберто Росселлини (1906–1977). Фильм снимался в документальной манере на месте реальных событий без участия известных актеров. Более того, в качестве исполнителей выступали преимущественно непрофессионалы. События в картине основаны на документальных фактах, а действующие лица имеют прототипов. Фильм снимался на улицах Рима, т.к. многие киностудии были повреждены во время войны. В итоге картина очень напоминает документальный фильм. Стремление к документальности, достоверности, подлинности художественного свидетельства проявляется и в драматургии фильма, и в диалогах, и в изобразительном решении (многие кадры напоминают документальный репортаж), и правдивой игре актеров. Проповедуя возврат к люмьеровской стилистике, Росселлини в 1946 г. снял свой следующий фильм «Пайза» (искаженное «земляк»). Это серия кинорассказов о шести этапах освобождения Италии. Автор ленты отказался от услуг киностудии и актеров, от костюмов и даже от сценария. Все необходимое он черпал из бесед и встреч с реальными участниками тех событий.

Одновременно с идейно-тематическим обновлением происходит тотальная художественная революция в кино. Вместо студийных павильонов местом съемки становится натура послевоенной Италии, непрофессиональные исполнители во многом замещают актеров вчерашнего кино, привнося в экранное пространство небывалую дотоле глубину и ощущение подлинности происходящего, обновляются киноязык, драматургия, монтаж и сама типология кинематографического произведения.

Тема освобождения поднималась в целой серии картин других итальянских режиссеров: «Солнце еще взойдет» А. Вергано, «Жить в мире» Л. Дзампа, «Трагическая охота» Д. де Сантиса. Однако довольно скоро интерес кинематографистов сосредоточился в сфере острых социальных проблем первых послевоенных лет – безработица, отсутствие жилья, голод и т.п.

В 1948 г. итальянский неореализм как художественное направление достигает апогея. Практически одновременно на экране появляется ряд фильмов разных авторов, объединенных единой эстетикой: «Горький рис» Джузеппе де Сантиса, «Под небом Сицилии» П. Джерми, «Земля дрожит» Л. Висконти. Сюда же входит и знаменитая тетралогия Витторио де Сики (1901–1974). В первой ее части – картина «Шуша» (1946) – описываются драматические приключения маленьких бездомных чистильщиков обуви, попадающих в конце концов в тюрьму. Второй фильм – «Похитители велосипедов» (1948) – острая социально-психологическая драма об отчаянной борьбе за выживание «маленького» человека, безработного Риччи. Третья картина – «Чудо в Милане» (1950) – в жанре сказки повествует о борьбе безработных за свои права, в которой им помогают ангелы и волшебство. Этот фильм стал первым очевидным свидетельством трансформации стилистики

неореализма, перехода его в так называемую «розовую фазу». Последнюю картину тетралогии – «Умберто Д.» (1951) – В. де Сика снова снял в остродраматической манере: одинокий старик, живущий в беспросветной нужде, единственный выход видит в самоубийстве.

Итак, вместо студийных павильонов местом съемки становится натура послевоенной Италии, непрофессиональные исполнители во многом замещают актеров, привнося в экранное пространство небывалую дотоле глубину и ощущение подлинности происходящего, обновляются киноязык, драматургия, монтаж и сама типология кинематографического произведения. Неореализм сыграл большую роль в развитии не только итальянского, но и мирового кино.

Серьезной попыткой освоения нового способа выразительности явилось обнародование *манифеста о звукозрительном контрапункте* (1928), авторами которого были советские режиссеры – С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров. Их идея состояла в том, что звук не может повторять содержание визуального образа, но должен его дополнять даже тогда, когда источник звука не находится в обозримой близости и связь изображения со звуком является чисто рациональной: человек, сидя на концерте в филармонии, слышит не музыкальные инструменты, а плач жены, которую покинул. Теория не нашла повсеместного применения, однако ее авторы указали одно из направлений устранения возникшего эстетического противоречия, хотя на тот момент не имели совершенно никакого опыта работы в звуковом кино.

Звуковой образ фильма, получив к 1930 г. возможность быть слышимым, коренным образом повлиял на всю эстетику кино: драматургию, монтаж, актерское мастерство, темпоритмическую организацию. В целом форма кинопроизведения упростилась, экспрессия изображения заметно снизилась, а развитие художественного языка фильма замедлилось. Трансформация киностилистики осуществлялась в следующих направлениях: преобразование способа повествования, смена типа героя, точнее – образа человека.

В 1920-е гг. сюжетосложение велось через монтаж изображений. Режиссер был активным творцом образной системы фильма, подчиняя ее развитию собственной (авторской) мысли. В поэтической стилистике немного кино легче создавались обобщенные, символические, универсальные персонажи. Все это позволяет говорить о преобладании лироэпического принципа повествовательности в кинематографе 1920-х гг. В 1930-е гг. ситуация принципиально изменилась – доминирующим стал эпико-драматический принцип повествовательности. Герой персонифицировался, «вышел из толпы», обрел имя и лицо, социальный статус и заговорил, сразу подчинив себе художественную структуру фильма. Теперь сюжет строился в соответствии с действиями (поступками) персонажа, а эпический масштаб кинопроизведения соотносился с его конкретной судьбой. Режиссер, «вытесненный» с экрана, вынужден был «растворяться» (отождествляться) с главным героем и соизмерять монтажный ритм фильма с темпом речи действующих лиц. Произносимое слово потребовало большей временной протяженности, а изображение, соответственно, – внутрикадровой статичности.

Первая звуковым проектом явилась кинопрограмма Ю. Тарича «*Переворот*» (1930). «Переворот» представлял собой пять сюжетов-номеров, демонстрировавших возможности звука: речь председателя СНК БССР, декламация поэмы, концерт, звуковая хроника и политический шарж.

Первым белорусским звуковым художественным фильмом на историко-революционную тему был фильм режиссера В. Корш-Саблина «*Первый взвод*» (1933). Фильм поставлен по сценарию Б. Бродянского. Авторы фильма стремились раскрыть процесс назревания в царской армии революционных настроений в период первой мировой войны. Фильм появился под влиянием существенных изменений в эстетике киноискусства в начале 1930-х гг. и знаменовал собой поворот кино от фильмов агитпроповского толка к произведениям, в которых делаются попытки углубленного изображения реальной жизни. Авторы фильма рассматривали звук как одно из выразительных средств образного раскрытия жизненных явлений.

Экспериментальный период советского телевидения

30 апреля 1931 г. газета «Правда» сообщила: «Завтра впервые в СССР будет произведена опытная передача телевидения (дальновидения) по радио. С коротковолнового передатчика РВЭИ-1 Всесоюзного электротехнического института (Москва) на волне 56,6 метров будет передаваться изображение живого лица и фотографии». 1 мая 1931 г. в эфир переданы сигналы, несущие изображения сотрудников лаборатории и фотопортреты, но без звукового сопровождения, «немые». Было принято решение начать регулярное вещание.

1 октября 1931 г. начались регулярные звуковые передачи в средневолновом диапазоне. Примерно в то же время, что и в Москве, начались передачи «механического» телевидения и в Ленинграде, чуть позже – Одессе.

Москва вела передачи 12 раз в месяц по 60 минут. Затем прекратилось и произошел переход от *механического* телевидения к *электронному*.

25 марта 1938 г. московский телецентр начал проводить экспериментальные передачи, первой из которых стал двухсерийный фильм Фридриха Эрмлера «Великий гражданин». Была осуществлена и первая студийная передача (1938), демонстрация хроникального фильма об открытии XVIII съезда ВКП(б) (1939).

В Ленинграде регулярное телевизионное вещание началось летом 1938 г. Программы Ленинградского и Московского телевидения в предвоенные годы носили экспериментальный характер. Хотя основу вещания составляли кинофильмы, произведения театра и эстрады, а тележурналистика начала свое развитие, двигаясь по путям радиожурналистики, происходившие поиски собственно телевизионных форм и средств выразительности оказались плодотворными для всего дальнейшего процесса становления телевидения.

Во время Великой Отечественной войны телевизионное вещание в Москве и Ленинграде было прекращено, но исследования в области техники, связанные с военными целями, продолжались. В 1943 г. в Московском энергетическом институте была даже открыта кафедра телевидения.

Тема 6. Экранное искусство Западной Европы 1950–1980-х гг.

Тенденции развития европейского кино в послевоенный период.

К середине 1950-х гг. в европейском киноискусстве вновь обозначился упадок. Тематика неореализма – ужасы фашизма, героизм партизан, безработица, контрасты богатства и бедности – утратила остроту. Основоположники неореализма начинают искать новые темы, открывать иные аспекты бытия человека в мире. Это вызывает переход от социального реализма, когда главный конфликт обращен вовне и сосредоточен на линии взаимодействия человек–общество, к реализму экзистенциальному, когда через внутренний конфликт героя исследованию подвергаются причины его душевной и духовной дисгармонии. В очередной раз изменяется сам принцип повествовательности: от лирико-эпического в 1920-е гг., через эпико-драматический в 1930–1940-е гг. к лирико-драматическому в 1950-е гг. Автор-режиссер снова выдвигается на первый план экранного произведения, разворачивая в фильме мощное символическое-метафорическое пространство. Это потребовало корректировки киноязыка в первую очередь за счет удлинения монтажных кадров (приоритет внутрикадрового монтажа). В звуковой партитуре фильма начинают преобладать шумы живой реальности, порой оттесняя на второй план диалоги и музыку. Важное место приобретает цвет, наделенный драматургической и символической функцией.

Безусловным лидером мирового киноискусства в 1950–1960-е гг. оставалось итальянское кино. В этот короткий период оно достигает расцвета за счет творчества трех выдающихся мастеров.

Лукино Висконти (1906–1976) создал собственный стиль в киноискусстве с титаническим размахом. Масштаб его творческой личности определили два потока времени: собственно, период творчества – 1940–1970-е годы и прошлые исторические эпохи, нашедшие отражение в литературе, музыке, драматургии.

В 1943 г. итальянский неореализм «произнес» свое первое веское слово. И слово это было от Л. Висконти. Фильм «Наваждение» (1943) противопоставил бутафорски-благополучным фильмам эпохи Муссолини неожиданно горькую драму незащитного человека. В 1948 г. появляется картина Висконти «Земля дрожит», которая наряду с другими фильмами ознаменовала кульминацию неореализма. В центре сюжета – бедная семья рыбаков, которая пытается выпутаться из нищеты. Однако все попытки самостоятельного бизнеса терпят крах. В фильме «Земля дрожит» впервые определяются стилеобразующие черты авторского почерка Висконти. Полифоничная драматургическая структура со множеством лейтмотивов требовала крупной повествовательной формы (около трех часов). Неторопливость экранного повествования придавала действию ритм реальной жизни и достигалась с помощью длинных монтажных планов.

Следующий фильм Л. Висконти «Самая красивая» (1951). Сюжет, предложенный продюсером, не соответствовал эпическому масштабу кинематографа режиссера. Он согласился на постановку этой грустной комедии в духе «розового неореализма» только потому, что на главную роль была приглашена А. Маньяни. В 1950-х гг. Висконти начал отдаляться от эстетики неореализма. Однако точка была поставлена лишь в 1960 г. картиной «Рокко и

его брата». Л. Висконти ощутил необходимость кардинальной смены экранного языка. Достигнув предела натуральности в фильме «Земля дрожит», режиссер обратился к опыту сверхусловного театрального зрелища.

Авторскую формулу Л. Висконти итальянские критики определяют как «опера смерти». Оперность (высокое зрелище) не просто придала его фильмам мощный импульс театральности, но и стала базовым принципом киностилия.

Первая попытка Висконти решительно размежеваться с неореализмом произошла в 1954 г., когда режиссер снял картину «Чувство». Картина стала новой художественной декларацией режиссера: представление современности в образах прошлого; дробление сюжета на акты и сцены; постепенное «вызревание» трагизма изнутри персонажей; живописно-драматическая роль среды, атмосферы, музыки. Бесповоротным разрывом с традициями неореализма стал фильм «Леопард» (1962), получивший главный приз на Каннском кинофестивале. Действие 3,5-часового киномана происходит в 1860–1862 гг. на Сицилии во время гражданской войны за объединение итальянских земель. На историческом фоне разворачивается *семейная* хроника княжеского рода Салины. Предчувствие, предвидение смерти (заката эпохи) – одна из главных тем «Леопарда».

В творчестве Висконти удивительно переплелись две духовные традиции: с одной стороны, интенсивный итальянский мелодраматизм, мелодизм и красочность образной фактуры, с другой – мрачный романтизм немецкой культуры, которая представила универсальные ценности европейского духа, но также и мысль о его тотальном упадке. Художественным подтверждением такого синтеза является немецкая трилогия Л. Висконти. Первый фильм цикла «Гибель богов» (1969) представляет собой монументальную экранную фреску. Традиционная для Висконти тема распада аристократической семьи вписана в конкретное историческое время укрепления фашистской диктатуры в Германии 1930-х годов. На этом фоне персонифицируется центральная идея кинопоэтики Висконти – противостояние гармонии и фальши, красоты и brutality.

Следующую ленту цикла «Смерть в Венеции» (1971) мастер снял без эпического размаха. В основе сюжета – одноименная новелла Т. Манна. «Смерть в Венеции» – величайшее творение Л. Висконти. Мастерство итальянского режиссера проявилось во всем построении фильма: гармонии сюжета с динамической живописностью среды, ее атмосферы, человеческих обликов – с пейзажем и интерьером. Пространственный и временной ритм связывают музыку Малера с пластикой, движением света и цветодинамикой.

Заключительная часть немецкой трилогии – «Людвиг» (1972) – повествует о драматической судьбе последнего баварского короля, одержимого почти религиозной верой в красоту и искусство. Однако эта картина не обладает утонченной строгостью двух предыдущих. Монументальная декоративность образов здесь довлеет над их драматической силой. Фильм Л. Висконти «Семейный портрет в интерьере» (1974) мог бы служить эпиграфом к творчеству мастера и одновременно расцениваться как прощание: с возвышенным одиночеством, с любовью к прекрасной традиционной культуре, с неприятием агрессивной эпохи потребления.

Микеланджело Антониони (1912–2007), итальянский режиссер, писатель, художник. Дебютировал как режиссер короткометражного документального фильма «Люди с реки По» (1947). В конце 1940-х гг. снял ряд короткометражных документальных фильмов, ставших кинодокументами послевоенной жизни Италии. Дебютом в игровом кино стал полнометражный фильм «Хроника одной любви» (1950). Начиная карьеру режиссера в русле неореализма, но спустя несколько лет стал искать новые пути.

Творчество М. Антониони целиком находится в орбите экзистенциальной философии и эстетики. Поэтика внутреннего неореализма определила начальный период творчества режиссера и органично проявилась в фильме «Крик» (1957). В «Крике» душевное состояние героя объективируется через экранное изображение. Фильм стал первой в итальянском кино экзистенциальной драмой. Далее в своей знаменитой тетралогии М. Антониони предельно актуализирует проблему жизни в неопределенности, интерпретируя ее с четырех разных сторон. Первая часть «Приключение» (1960), по словам Антониони, является *quallo alia rovescia* (криминалом наизуворот). Вторая часть тетралогии «Ночь» (1961) является не просто максимально концентрированным изложением антониониевской темы, но и ее модуляцией. Герои «Приключения» переживают болезнь чувств, однако еще не утратили способности любить, сочувствовать, удивляться. Персонажи «Ночи» перешли в новую фазу – атрофии чувств. Третья часть – «Затмение» (1962) – стилистическое продолжение предыдущей картины. «Красная пустыня» (1964) замыкает четырехактовую экзистенциальную драму М. Антониони. Режиссер, работая над тетралогией, завершил анализ проблемы существования человека, развил мотив одиночества от случайного приключения до духовной опустошенности. Развернув тему неопределенности человеческих чувств в масштабе драмы отдельного персонажа, режиссер направился вглубь проблемы неопределенности бытия. Этот этап творчества мастера – экзистенциальный реализм – открывается фильмом «Blow up» (1967), в котором М. Антониони целиком переходит от визуально-звукового описания отчуждения к художественно-символической его интерпретации. Следующей вершиной М. Антониони в разработке экзистенциальной проблематики стал фильм «Профессия: репортер» (1976). Традиционный для М. Антониони мотив отождествления, идентификации в фильме «Профессия: репортер» обретает категорический смысл – изменение либо смерть.

Образная система кинематографа М. Антониони базируется на эстетике минимализма, т.е. на ограничении традиционных выразительных возможностей экрана. Отрицание напряженной драматургии, изобразительных и звуковых эффектов позволило наполнить конкретные видимые образы абстрактным содержанием. События в фильмах М. Антониони не имеют никакого значения и внутренней динамики. Они целиком растворяются в неторопливом развитии главной темы о фатальности бытия, о тотальном одиночестве человека. Изобразительная стилистика режиссера стимулирует визуальное мышление зрителя. Самое существенное в картинах прячется за кадром. Камера намеренно рассеивает внимание нейтральными ракурсами, средними и общими

планами. Во внутрикадровых композициях персонажи уравновешены со средой. Звуковой образ фильмов М. Антониони прежде всего складывается из шумов живой реальности: шорох листвы, скрип дверей, стук каблучков и т.п. Музыка, наоборот, играет скромную роль. Ее короткие «фразы» целиком растворяются в целостном звукообразе (как и диалоги персонажей). Куда более значимой становится пауза, многоточие.

Федерико Феллини (1920–1993), также как Висконти и Антониони, открыл новое направление для итальянского киноискусства в его постнеореалистической фазе. Стремился к тому, чтобы фильм не только показывал жизнь, но и выражал личность режиссера – его фантазии и воспоминания. Он дебютировал картиной «Огни варьете» (1951), в которой поведал о заблуждениях и разочарованиях малой актерской группы. Этот короткий фильм явно был насыщен биографическими мотивами автора, который в молодости путешествовал с подобной труппой.

Первым полнометражным фильмом Феллини стал «Белый шейх» (1952), где режиссер впервые использовал геральдическую структуру «фильм в фильме» и где приоткрыл необъяснимую магию кино, возникающую из осколков примитивно-бутафорских сцен.

На первом этапе творчества Ф. Феллини (1952–1957), по мнению П. П. Пазолини, сформировалась поэтика «индивидуального реализма», т.е. реализма отдельного человеческого существа. Идеи неореализма были переосмыслены мастером в фильме «Дорога». Сходство фильма с неореалистическими лентами обманчиво. Картина превращается в притчу, в поэтическое иносказание о смысле жизни и трагической разобщенности людей в мире. В лице героев сталкиваются не просто разные социальные или психологические типы, но и разные жизненные начала. Огромное значение в фильме «Дорога» имеет музыка ит. композитора Нино Роты (1911–1979).

Еще более заострил образ «мира без любви» режиссер в фильме «Ночи Кабирии». Следующее кинопроизведение Ф. Феллини – «Сладкая жизнь» (1958) – открывает самый значительный период творчества режиссера, который условно называют «магический реализм». Композиция «Сладкой жизни» выстроена не вокруг отдельного персонажа, а представляет собой своеобразный экраный дивертисмент, состоящий из многочисленных сцен беззаботной жизни респектабельных социальных слоев: мир кинозвезд и пресса, костел и «золотая молодежь». Пестрое и постоянно меняющееся поле обзора, персонажем-проводником по извилистым тропкам которого является журналист Марчелло (М. Мастоаянни), не вызывает оптимистического настроения. Под язвительным названием Феллини представил различные формы навязчивых идей, разъедающих общество, лишенное материальных забот. Режиссер не видит отблесков надежды даже там, где намечены позитивные сдвиги (как в случае с образом философа Штейнера). Фильм стал символом мудрого отрицания, ибо выразил потерянность творца-художника в своем перегруженном, перенасыщенном мире. Отчетливый вкус горечи сладкой жизни разлит во всем художественном пространстве картины не с позиции автора-судьи, а с точки зрения автора-участника.

В следующем фильме «8½» (1962) Ф. Феллини, поставив в центр внимания кинорежиссера в ситуации творческого кризиса, рассматривает кино как искусство сомнения. Композиция фильма напоминает конус, направленный острием вниз. Единственная точка, из которой вырастает вся художественная ткань картины, – Гвидо Ансельми – alter ego Ф. Феллини. Главный герой – кинорежиссер Гвидо – пребывает в состоянии творческой опустошенности. В 1974 г. Ф. Феллини снял фильм «Амаркорд» и организовал его премьеру у себя на родине в местечке Римини. Структура фильма напоминает круговорот эпизодов-новелл – довольно продолжительных и совсем коротких, – каждый из которых может стать экспозицией, кульминацией или развязкой. Персонажи являют собой галерею человеческих типов, а не индивидуальных характеров.

Третий период творчества Ф. Феллини – жестокая сказка – открывает фильм «Репетиция оркестра» (1979), где в форме телевизионного репортажа представлена репетиция симфонического оркестра. Интервьюируя музыкантов и дирижера, автор изучает характер взаимоотношений (симпатии и антипатии) между инструментами и между людьми. Это будничное занятие (и репортаж, и репетиция) превращаются в грандиозную метафору о распадающемся мире. Тема разрушения прописана Феллини извне и изнутри.

В картине «Город женщин» (1980) Ф. Феллини в форме сновидения героя представляет женскую цивилизацию. Режиссер любит женщин и боится их, покорно склоняет голову перед женской властью и злобно иронизирует над этой фантомной силой. А на экране тем временем рассыпаются фейерверком причудливые образы, фантастические сцены, гротескно-сатирические детали.

Замыкает своеобразный триптих Ф. Феллини фильм-притча «И корабль плывет» (1984), представляющий образ современной цивилизации как паноптикум (собрание диковинных существ и человеческих «восковых фигур»), выброшенный в океан с печальной миссией – развять прах былого величия. Здесь, как и в «Амаркорде», для организации образного пространства режиссер использует художественную модель оперы-буффа.

Последняя картина Ф. Феллини «Голос Луны» (1990) – это поэтическая импрессия неожиданных проблесков фантазии и отдаленных ассоциаций, произвольно взаимозамещающихся в потоке экранных образов.

Крупнейший мастер мирового кино Ф. Феллини синтезировал в своем творчестве традиции комедии дель'арте и неореализма, живописный язык Х. Босха, элементы повествовательной стилистики Д. Джойса и философские категории К. Юнга. Своей щедрой фантазией он создал театр масок «человеческой комедии». Фильмы Феллини открыто условны. Это стихия карнавала с неукротимым дионисийством, свободной импровизацией, гиперболизацией, гротеском, буффонадой, эксцентрикой. Поэтому его кинопроизведениям присуща «ярмарочно-барочная модель эпизодического повествования», где отсутствует непрерывность рассказа, линейная драматургия и психологическая глубина в разработке характеров-персонажей.

Шведская киношкола в послевоенный период. Как и после Первой мировой войны, по окончании второй начался ренессанс шведского кино. Кинематографисты примкнули к общехудожественному течению

фюртиотализма, которое сформировалось как творческий протест молодых художников и литераторов против социального неравенства. Однако в отличие от традиционной платформы социального реализма шведский фюртиотализм был в значительной мере пропитан философией экзистенциализма.

Экранным манифестом фюртиотализма стала лента Альфа Шёберга (1903–1980) «Травля» (1945). Исследование конфликта личности и общества Шёберг продолжил и в начале 1950-х годов в своих фильмах-экранизациях. «Фрекен Юлия» (1951) – адаптация стриндберговской «Госпожи Юлии» – вибрирует напряженным внутренним мелодраматизмом. Не умаляя значения творчества А. Шёберга, А. Маттсона, А. Саксдорфа, следует подчеркнуть, что синонимом шведского кино по сей день остается Ингмар Бергман.

Ингмар Бергман (1918–2007), шведский режиссер, сценарист. Выдающийся деятель скандинавского театра XX века, наряду с *М. Антониони*, Л. Бунюэлем, А. Курасовой, Ф. Феллини, международно признанный лидер «авторского» направления в мировом киноискусстве. Свою жизнь в искусстве Бергман делит между театром, литературным творчеством, кинематографом и телевидением. Европа узнала этого режиссера в 1957 г., когда на кинофестивале в Каннах с огромным успехом прошел его фильм «Седьмая печать», хотя к тому времени Бергман снял 18 фильмов. Раннее кинотворчество *Бергмана* проходит под знаком типичной для представителей литературного авангарда 1940-х гг. («фюртиоталистов»), бескомпромиссной критики социальной несправедливости, лицемерия буржуазной морали и процветавшего на его родине культурно-политического изоляционизма. Однако уже в первых лентах режиссера стремление к углубленному психологическому анализу сочетается с постановкой философских вопросов о природе бытия и месте человека в нем.

Наиболее яркие картины периода: «Тюрьма» (1949), «Летний сон» (1950), «Лето с Моникой» (1952), «Вечер шутов» (1953) – объединены атмосферой угрюмого романтизма. Бурные и короткие романы, которые переживают герои, не приводят к умиротворению и успокоению, а заканчиваются спазматическим конфликтом полов. Тем не менее, в ранних картинах режиссера достаточно явно ощутима и интонация квиетизма (пассивности, непротivления).

Бергман перенес на экран метафизические проблемы – религию, смерть, смысл бытия, главные темы его фильмов – отношения между мужчиной и женщиной, человечеством и Богом. Питаемый духом северного протестантизма, он довел до предела драму самоанализа в религиозных кинопритчах: «Седьмая печать», «Источник», «Лицо» и «Как в зеркале» и других. Ленты 1950-х гг. пронизаны горьким социально-критическим пафосом: «Вечере шутов» (1953), восходящей к истокам средневекового народного театра «Седьмой печати» (1956, премия МКФ в Каннах), погружающем в легендарное прошлое в «Источнике» (1959) и в балансирующем на грани реального и фантастического «Лице» (1958, премия МКФ в Венеции, 1959).

«Седьмая печать» (1957) открывает главный этап в творчестве шведского режиссера, когда он вырабатывает собственную художественную формулу – так называемую драматическую сонату. Фильм является сложным и многозначным произведением. Ценность его определяется не только

философской глубиной содержания, но поэтико-метафорической интерпретацией основных экзистенциальных мотивов.

Вершиной бергмановского этико-художнического максимализма становится в этот период отмеченная виртуозностью образно-выразительного решения драма переоценки жизненных ценностей, происходящая на исходе человеческого пути «*Земляничная поляна*» (1957). Это фильм, ставший выдающимся произведением мирового киноискусства. Фильм представляет один день из жизни респектабельного профессора медицины Исаака Борга (В. Шёстром). В основе повествования лежит формула «фильма-дороги». Бергман последовательно заявил о том, что тайна существования, его исключительность дана человеку только в личностном непрекращающемся самопостижении. Душевная встряска, которую переживает профессор, спровоцирована отнюдь не внешними обстоятельствами, а открывшимися застарелыми внутренними «ранами». Движущая сила «Земляничной поляны» – время. Не физическое, символическое отрицание которого подано в образе циферблата без стрелок, но субъективное время героя, где смешались осколки прошлого в его бесчисленных проекциях на настоящее.

Поиск истоков одиночества, генезис отчуждения – в центре внимания И. Бергмана в фильмах 1960-х гг., сложившихся в тематическую трилогию о «молчании Бога»: «Как в зеркале» (1960, премия «Оскар»), «Причастие» (1962), «Молчание» (1963). Напоминая по форме «камерные пьесы» А. Стриндберга (небольшое число действующих лиц, узкие рамки времени и пространства), они, как и снятая двумя годами позже сложнейшая по замыслу и исполнению философская драма «Персона» (1965), свидетельствовали, что с Бергманом в мировое кино приходит принципиально новое, экзистенциальное измерение. 1970-е гг. отмечены в творчестве Бергмана усилением социально-критических и политико-разоблачительных мотивов. Живой общественный резонанс вызвала постановка в кино и на телевидении «Сцен из супружеской жизни» (1972) и их своеобразного продолжения – фильма «Лицом к лицу» (1975). Ощущение непрочности, зыбкости современного миропорядка емко выразилось в галлюцинативной, с черточками научно-фантастического «прогноза», картине о психосоциальных истоках фашизма в Германии «Змеиное яйцо» (1976). Фильм «Шепоты и крики» (1972) объединяет на время трех сестер в родительском доме. Мучительная смерть одной из них ничего не изменяет в жизни двух других. Они остаются безупречно вежливыми, красивыми, молчаливыми и затерянными в своих отдельных жизнях. Строгая торжественность мизансцен, актерской пластики, монтажного ритма и красно-черно-белой цветовой гаммы создают ясность художественной формы.

На грани 1980-х гг. в манере режиссера берут верх тенденции к утверждению позитивных мировоззренческих ценностей. По Бергману, важнейшее средоточие этих ценностей (и первооснова существования) – семья. Именно в рамках семьи разворачивается напряженный внутренний конфликт позднейшего из психологических шедевров Бергмана – «Осенней сонаты» (1982) и масштабной эпической саги «Фанни и Александр» (1982), явившейся самой дорогой постановкой за всю историю шведского кинопроизводства.

После триумфа фильма «Фанни и Александр» он перестал снимать кино и посвятил себя эпизодическим телевизионным работам и театральным спектаклям. В 2003 г. в Швеции был показан телефильм «Сарабанда». И. Бергмана всегда интересовал индивидуальный человек, взятый в контексте семьи. Режиссерский стиль И. Бергмана: приоритет внутреннего действия, достигающего своей кульминации в экспрессии диалога и крупном плане лица героя (актера); человеческое лицо в киноискусстве Бергмана обретает абстрактно-символическое значение. Творческое наследие Бергмана огромно. На сценах Швеции и других стран им поставлено более 70 спектаклей по произведениям классической и современной драматургии, осуществлен ряд постановок на радио и телевидении. В кино с 1946 по 2003 г. режиссер снял более 50 фильмов (в основном по собственным сценариям), ряд фильмов по его сценариям осуществлен другими режиссерами. Лауреат престижных международных кинопремий, включая премию Европейской киноакадемии «Феликс» (1988) и «Ветвь ветвей» 50-го юбилейного МКФ в Каннах (1997).

В 1960-е гг. в шведский кинематограф пришло новое поколение режиссеров, сформировавших направление «нового шведского кино», для которого характерно максимально реалистическое изображение жизненных конфликтов при помощи документальных средств выразительности (репортажность, натуральная среда). Стилистика была продиктована желанием молодых режиссеров противопоставить собственную художественную программу изысканной субъективно-психологической поэтике фильмов предыдущего поколения (в первую очередь, Бергману). Поэтому ленты «нового шведского кино» отличались нарочитой заземленностью, будничностью тематики и безыскусностью экранного языка. Характерно, что наиболее яркие фигуры «нового шведского кино» (Б. Видерберг, Й. Доннер, В. Шеман) начинали свой творческий путь в кинокритике. Так, автор довольно резкой монографии о Бергмане Йорн Доннер поставил фильм «Любить» (1964), в котором противопоставил бергмановской идее любви–ненависти концепцию любви как спасения от одиночества и патологических страхов. Вильгот (Давид) Шёман снимал свои картины через призму биологизации социальной жизни («Моя сестра, моя любовь» (1966); «Я любопытна: желтый» и «Я любопытна: синий»; «Пригоршни любви» (1974) и «Линус» (1979)). Бу Видерберг, начав с малого реализма пролетарских предместий («Детская коляска» (1962), «Привет, Роланд!» (1966), постепенно подошел к проблематике социальных потрясений («Одален-31» (1968), «Джо Хилл» (1971).

В 1970-е годы в шведском кино заявила о себе большая группа режиссеров-женщин – С. Остен, Г. Линдблум, И. Хельнер. Постановками занялись и выдающиеся (бергмановские) актрисы: И. Тулин («Расколотое небо», 1982), Л. Ульманн («Исповедальные беседы», 1996).

Истоки и художественные принципы «новой волны»

В 1958 г. во французской кинематографии появилось течение «новая волна», которое отвергло каноны старого кино, презрительно именуя его «дедушкиным». Выражение «новая волна» возникло во французской прессе,

которая назвала так группу молодых кинематографистов, поставивших на рубеже 1958–1959 гг. свои первые полнометражные фильмы. Направление в европейском кино было самым масштабным явлением подобного рода; только за первые четыре года на экране появилось 97 дебютных произведений. Однако молодые режиссеры не были связаны общей художественной программой, хотя их фильмы обладали несомненным эстетическим сходством.

Их объединяли:

1. стремление отражать на экране «живую жизнь»;
2. новая концепция личности и новый тип героя (утверждая самоценность индивидуального бытия человека, «новая волна» вывела на экран героя-аутсайдера, который игнорирует социальные нормы для максимальной самореализации; характер персонажа, как в экзистенциализме, означает сложившегося, а не становящегося человека);
3. импровизационность при съемках, т.е. утверждение новой природы предкамерной реальности (в противовес традиции поэтического реализма) через натуру, естественные интерьеры и свободный тревеллинг;
4. отсутствие жесткой привязанности траектории движения съемочной камеры к герою (она иногда «упускает его из виду», провоцируя асимметричность внутрикадровых композиций);
5. нетрадиционная организация художественного материала на основе базовой концепции «камера-перо», т.е. разработка таких выразительных средств кинорассказа, которые приближаются к письменной речи по богатству нюансов и передаче невидимого. Эту идею еще в 1948 г. высказал А. Астрюц: «Новый век кинематографии будет леком камеры-перо. Это значит, что фильм постепенно освободится от тирании зрелищности, от образов самих себя, от завершенности фабулы и конкретности событий, чтобы стать субтильным и эластичным средством повествования, как язык письма».

В рамках «французской новой волны» можно выделить три основные группы. *К первой* принадлежали профессиональные режиссеры (А. Рене, П. Каст, А. Варда), которые *пришли из документального малобюджетного кино*. Они активно сотрудничали с представителями «нового романа» (М. Дюра, Н. Саррот, А. Роб-Грийе), осваивая кинематографическими средствами основные элементы этой литературной эстетики: пунктирность и недосказанность повествования; «фотографическую фиксацию» реальности; отрицание надменной позиции автора, знающего лучше читателя (зрителя) и своих героев, и саму жизнь.

Ален Рене (1922–2014), французский кинорежиссер. Лидер философского направления в авторском кино Франции. Путь в кинорежиссуре начинается с документальных картин, посвященных судьбам художников и их творчеству: «Ван Гог» (1948, приз за лучший документальный фильм на МКФ в Венеции, премия «Оскар», 1950), «Гоген» (1950). Внимание общественности обратил на себя пронизанный страстным антивоенным пафосом фильм о шедевре П. Пикассо «Герника» (1950, совместно с Р. Эссансом; Гран-при МКФ в Пунта дель Эсте, 1952); антиколониалистская тональность ленты о негритянской скульптуре «Статуи тоже умирают» (1953, совместно с К. Маркером; премия

Жана Виго, 1954) привела к цензурным преследованиям. Широкий международный резонанс получил снятый по сценарию Ж. Кейроля фильм о концлагере Дахау «Ночь и туман» (1955, премия Жана Виго, 1956).

Основным содержанием фильмов режиссера остается человеческое сознание, сложность, противоречивость его природы, причудливые механизмы памяти. Фильм А. Рене «Хиросима, любовь моя» (1959) является новаторским в области киноязыка. Автор уравнивает две трагедии – в Хиросиме и Невере. Атомный взрыв разрушил огромный город и генофонд целого народа. Трагическая любовь к немецкому солдату испепелила душу героини. А. Рене не только сопоставляет, но и переплетает темы по принципу взаиморастворения реального и ирреального, личностного и исторического, чувственного и рационального, документального и игрового. Порывая с хронологией, опуская мотивацию поступков героев, режиссер достигает уникального художественного эффекта. В результате процесс человеческого мышления становится сюжетом фильма. Подобного совершенства А. Рене достигает и в следующем своем произведении «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961).

Аньес Варда (1928–2019) в фильме «Клео: от 17 до 19» (1962) разворачивает подробнейший психологический документ, неотступно следуя за героиней и регистрируя мельчайшие детали ее поведения. Эта картина – редкий пример в киноискусстве, когда реальное время зрителя (продолжительность сеанса) практически целиком совпадает со временем героя. Таким образом, режиссеры, вышедшие из документального кинематографа эстетизировали не факты и события, а перемену чувств и настроений. Апофеозом этой тенденции стал фильм без героя, «фильм про ничто» – «Корабль Ночь» (1978) М. Дюра.

Противоположную сторону представляла группа документалистов

Cinema-Verite (киноправда): Ж. Руш, К. Маркер и др., исповедовавших своего рода фанатичный объективизм. В своих фильмах («Хроника одного лета», 1961; «Прелестный май», 1963) режиссеры стремились исследовать объективную реальность.

Третью группу «новой волны» составили журналисты и кинокритики (К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер), хорошо знавшие киноклассику и выросшие, по определению Ж.-Л. Годара, в Музее кино. Во главу угла своего кинематографа эти режиссеры поставили молодежный анархизм. В лице своих героев авторы отстаивали право на бунт – жестокий, нелицеприятный, символизирующий абстрактную свободу действия.

«Дети Маркса и кока-колы» (Годар) не стремились что-либо реформировать. Они были нигилистами, не принимающими на себя никаких обязательств, и исповедовали идею «немотивированного акта»: немотивированность преступления, немотивированность риска, немотивированность благородства. Таков подросток Антуан из фильма «400 ударов» (1959) Ф. Трюффо, таков Мишель из картины Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» (1960). Романтическим апофеозом бунтаря-одиночки стал фильм Годара «Безумный Пьеро» (1965), когда герой, обмотав свое тело лентой из динамита, доходит до абсолюта отрицания – отрицания себя.

Франсуа Трюффо (1932–1984), французский кинорежиссер, сценарист, эссеист, актер, продюсер ряда своих фильмов. Франсуа Трюффо в первых картинах («400 ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим») активно исповедовал художественные принципы «новой волны».

Определяющим для биографии Трюффо явилось знакомство с видным критиком и теоретиком кино А. Базеном, под влиянием которого будущий режиссер дебютировал на поприще кинокритики – прежде всего на страницах журнала «Кайе дю синема». В 1950-е гг. активно выступает в кинопрессе, пишет ряд сценариев (один из них ляжет в основу манифеста «новой волны» – фильма его соратника и единомышленника *Ж.-Л. Годара* «На последнем дыхании», 1959), ставит ряд короткометражных лент: «Визит» (1955), «Шпанята» (1958), «История воды» (1958, совместно с *Ж.-Л. Годаром*).

Дебютом Трюффо в полнометражном кино стала получившая международное признание картина «400 ударов» (1959, Гран-при МФК в Каннах), без прикрас воспроизводившая горькое одиночество и смутный протест юного героя-бунтаря Антуана Дуанеля (в его роли снялся ровесник персонажа *Ж.-П. Лео*) против обывательского эгоизма и безразличия взрослых. Фильм положил начало двум из главных тем всего кинотворчества Трюффо-режиссера – драматическим испытаниям детства («Дикий ребенок», 1970, «Карманные деньги», 1976) и воспитанию чувств молодого парижанина (фильмы так называемого «дуанелевского цикла»: киноновелла «Антуан и Колетт», 1962; «Украденные поцелуи», 1968; «Семейный очаг», 1970; «Ускользающая любовь», 1979; главные роли во всех этих фильмах сыграл тот же *Ж.-П. Лео*). Под знаком «новой волны» были восприняты и более ранние фильмы Трюффо «Стреляйте в пианиста» (1960) и «Жюль и Джим» (1962). Новаторские по образному решению, обе ленты свидетельствовали о страстном лирическом начале, которое в дальнейшем станет авторским знаком режиссера. В центре внимания режиссера – этико-эмоциональные конфликты его соотечественников, мир их чувств и переживаний. Парадоксам и кризисам любви посвящены психологические драмы «Нежная кожа» (1964), «Две англичанки и континент» (1971), «История Адели Г.» (1975), «Мужчина, который любил женщин» (1977), «Зеленая комната» (1978), «Соседка» (1981).

С тревогой констатируя углубляющийся кризис духовности, Трюффо вновь и вновь напоминает о вечных ценностях гуманитарной культуры, в которой видит один из залогов полноты человеческого существования. Почти одновременно с *Ж.-Л. Годаром*, ставящим «Альфавиль» (1965), он показывает тоталитарное общество, где запрещены книги («451° по Фаренгейту», 1966, по роману Р. Брэдбери; Великобритания), создает свою версию «Восьми с половиной» – «Американская ночь» (1973, премия «Оскар»), в которой сам исполняет роль кинорежиссера Феррана, акцентирует гражданскую роль театра в условиях немецкой оккупации («Последнее метро», 1980, премия «Сезар-81»).

Гуманистическая функция кино, воплощенная в фильмах и книгах Трюффо (ему принадлежит сборник статей «Фильмы моей жизни», 1975, и работа «Кинематограф по Хичкоку», 1966), новаторство его метода,

проявившееся в его работе с актерами, доказывают свою действенность и актуальность и после безвременной кончины этого выдающегося мастера.

Клод Шаброль (1930–2010) постепенно ушел от вызывающего образа французской провинции с ее скукой, дикостью и девальвацией человеческой жизни («Красавчик Серж» (1959), «Кузены» (1959), «Мясник» (1970) в область криминальной драмы.

Эрик Ромер (1920–2010) с первых короткометражных картин («Вероника и ее скряга» (1958), «Булочница из Монсо» (1962) развивает женскую тему в кино. В 1970-е гг. он снял цикл из трех фильмов под общим названием «Моральные истории» («Моя ночь у Мод», «Колено Клер», «Любовь после полудня»); в 1980-е – серию картин «Комедии и поговорки» («Паулина на пляже», «Зеленый луч», «Друг моей подруги»). Творческое наследие режиссера позволяет определить специфику авторского стиля. Его герои – самые обычные люди в самых обычных жизненных ситуациях – много размышляют и мало двигаются. Действие сконцентрировано в характере диалогов, способе их построения. Речь персонажей не открывает «золотых истин», ибо слово не выражает мысли, а служит средством передачи внутреннего сомнения. Композиция большинства фильмов подчинена форме личного дневника.

Жан-Люк Годар (1930–2022), французский кинорежиссер, сценарист, актер, критик и теоретик кино. Один из лидеров французской «новой волны», виднейший представитель авангарда в мировом кинематографе. Родился в Париже в семье швейцарцев из среднего класса. Образование получил в Швейцарии и в лицее Бюффон в Париже. В 1949 г. поступает на философский факультет Сорбонны; оканчивает университет с дипломом этнолога. Завсегдатай французской синемаатеки, активно участвует в клубном движении. Решающую роль в творческом становлении Годара играет встреча и знакомство видным кинокритиком А. Базеном; при поддержке которого с 1950 г. выступает как рецензент фильмов в «Газетт дю синема» под псевдонимом Ганс Лукас; годом позже становится одним из ведущих сотрудников колыбели «новой волны» журнала «Кайе дю синема» и, наряду с Ф. Трюффо, К. Шабролем, Ж. Риветтом и Э. Ромером, лидером этого направления в национальном кино. На поприще режиссуры дебютирует в 1954 г. короткометражным фильмом «Операция бетон»; затем снимает еще несколько короткометражных лент.

Премьера первого полнометражного фильма Годара «*На последнем дыхании*» (1959, по собственному сценарию, основанному на идее Трюффо) обозначила приход в кино нового поколения кинематографистов, вооруженных своеобразным стилем и мировоззренческими установками. Почти во всех последующих фильмах Годара будут появляться преступления, убийства, совершаемые среди бела дня, на глазах людей и при их полном равнодушии.

На протяжении 1960-х гг. Годар, как и его соратники по «новой волне», делает тему бунтующей молодежи центральной в своем творчестве.

В фокусе его внимания – милитаризм и подавление личности («Маленький солдат», 1959, запрещенный цензурой вплоть до 1963), проституция как универсальный удел индивидуума в буржуазном обществе («Жить своей жизнью», 1962, «Презрение», 1963, «Две или три вещи, которые я

о ней знаю», 1966), изнанка респектабельного брака («Замужняя женщина», 1964), джунгли политического соперничества («Сделано в США», 1966), тупики индивидуалистического бунта («Безумный Пьеро», 1965) и молодежного экстремизма («Отдельная банда», 1964, «Китайка», 1967) и др.

В начале 1980-х гг. режиссер возвращается к крупномасштабным кинематографическим формам, предполагающим выход в широкий прокат. Художественным триумфом Годара этого времени становятся фильм о съемках фильма – «Страсть» (1982) и осовремененная версия новеллы П. Мериме «Имя: Кармен» (1983, Гран-при МФК в Венеции). Возвращаясь к значимым темам и проблемам собственного кинематографа 1960-х гг. («Детектив», 1984, «Тренируй правую», 1987, «Новая волна», 1990), режиссер тонко высвечивает их историческую, временную преемственность, подчас прибегая к иронической интонации и добиваясь убедительных художественных результатов даже тогда, когда «объект» изображения – как в фильме о зачатии Христа «Приветствую тебя, Мария!» (1983) – по сути своей некинематографичен.

Преображающая магия кино (и других искусств) – постоянный предмет размышлений и поисков позднего Годара: от мозаичных «киноантологий» («Блеск и нищета малой киноиндустрии», 1986; «История (и) кино», 1989) до полифонических лент, замешенных на культурных реалиях разных эпох («Германия девять ноль», 1991 и «ЖЛГ: автопортрет в декабре», 1994). Значительное место в одной из последних работ режиссера «Моцарт навсегда» (1996), по образному решению тяготеющей к фильмам 1960-х гг. занимает тема искусства и места художника в раздираемом социальными и политическими катаклизмами современном мире. Общеευропейский и общемировой резонанс творческого новаторства Годара огромен. Он является виднейшим представителем авангарда в мировом кинематографе.

Новое поколение режиссеров (Л. Каракс, Л. Бессон, Ж. Ж. Анно, Р. Варнье, Ф. Озон) определили ведущие тенденции развития киноискусства 1970–1980-х гг.

Экранное искусство Франции представлено также развитием сферы *телевидения*. В марте 1946 г. французское ТВ возобновило вещание спектаклем «Танец в перьях». Вернулись трансляции из кабаре и цирка, появились красочные драматические и оперные спектакли («Тулуз Лотрек», «Госка») в постановке известных режиссеров. В 1948 г. была создана дирекция телепрограмм. Чтобы поднять популярность телевидения, было решено передавать прямые репортажи со спортивных и политических мероприятий. Появилась и такая передача, как телегазета. Инициатором ее создания был Пьер Сабах. В 1949 г. его группа передала первый прямой репортаж для телегазеты – соревнование воздухоплавателей на воздушных шарах. Успех телегазеты был столь велик, что уже к концу года она стала выходить дважды в день. С 1949 по 1953 год объем вещания увеличился с 14 до 34 часов в неделю. В 1950-м в Лилле, на северо-западе Франции, был открыт первый региональный телецентр.

Сменявшие друг друга правительства реформировали телевещание «под себя», бесцеремонно смещая руководителей радио и ТВ, ломая их организационные структуры – до 1980-х гг. структура вещания менялась десять раз. Период 1968–1974 гг. был кризисным в истории французского вещания.

Телевещание от открытой цензуры переходило к самоцензуре. Президенты подчеркивали, что ТВ остается голосом и зеркалом Франции и что тележурналисты не должны работать так, как газетные репортеры.

Следует отметить, что, в то время как сначала вторая, а затем третья программа начали вещание в цвете, а французская система СЕКАМ уже использовалась множеством зарубежных стран, ТФ-1 вплоть до середины 1970-х годов оставалась черно-белой. Поскольку для расширения телесети и ее модернизации требовались средства, абонентная плата постепенно повышалась. В 1968 году, когда возник второй канал и ТВ отчаянно нуждалось в средствах, на французском телеэкране стали появляться коммерческие объявления (реклама). После реформы 1974 г. в структуре французского радио и телевидения появилась новая полуавтономная компания – Аудиовизуальный институт, финансируемый тремя телекомпаниями и радиовещанием. При нем был создан богатый архив, налажена подготовка и переподготовка кадров, запущено производство экспериментальных телепередач, для чего приглашались известные документалисты и мастера художественного кино.

В ноябре 1984 г. частично принадлежащий правительству конгломерат «Гавас» открыл платную телекомпанию «Канал-плюс». Четвертая программа вначале распространялась как эфирная, а затем – и через спутник в расчете на кабельных абонентов и владельцев индивидуальных спутниковых антенн. Основу репертуара «Канала-плюс» составили кинофильмы. На европейском континенте возник первый платный киноканал, за которым последовали скандинавский «Фильм-нет» (1985), английские «Скай мувиз плюс» (1989) и «Муви чэннел» (1990), немецкая «Премьера» (1991) и др.

Кризис немецкой киношколы. В германском кинематографе вплоть до начала 1960-х гг. господствовала ситуация творческой неопределенности: кинопродукция была пестрой по тематике, но абсолютно безликой. Из кризиса немецкое кино вывела группа молодых режиссеров и впервые после 1933 г. вернули Германии звание одной из ведущих кинострань мира.

Новое немецкое кино состояло из двух поколений. В первое поколение входили те, кто изложил свои художественные намерения в Оберхаузенском манифесте 1962 г. (Э. Рейтц, Х.Р. Штробель, П. Шамони, А. Клуге). Они заявили о себе на фестивале документального кино в городе Оберхаузене в 1962. Это поколение режиссеров-шестидесятников получило название «молодое немецкое кино». В 1962 г. Александр Клуге основал это движение, призванное обновить и стимулировать творческий подход к кинорежиссуре. Заявили о кино проблемном, обращенном к подлинной социальной реальности.

Двадцать шесть молодых кинематографистов подписали «Оберхаузенский манифест». Продукция, которую они отвергали, получила название «кино папы». Авторы манифеста отрицали сентиментализм и демагогию германского кинематографа 1940–1950-х гг. В противовес ему они намеревались изменить язык своих фильмов: обновление формы повлечет трансформацию содержания. В качестве положительного героя режиссеры вывели на экран молодого человека – молчаливого, «тихого» нигилиста, а главным негативным

«персонажем» в их картинах выступала эпоха экономического чуда. Начинаящие постановщики решительно отмежевались от «идейного» кино, ибо любая идеология, на их взгляд, тоталитарна. Широкую международную известность получил А. Клуге и как режиссер, и как автор статей по эстетике кино. Свои картины он создает на основании собственной теоретической концепции. А. Клуге считает режиссера лишь инициатором и посредником в кинематографическом материале, но не автором окончательного решения. Автор фильма – зритель, который монтирует фильм в своем воображении. Поэтому для Клуге прежде всего важны характеры, которые он создает, и экранная среда, в которой существует его герой, а не сюжетные перипетии.

Фильмы А. Клуге («Акробаты под куполом цирка: беспомощны» (1967), «Крепкий Фердинанд» (1976) называют *dryly* (сухими, скучными) комедиями. Режиссер иронизирует над немецкой философской традицией, над политическими ситуациями, над социальными формами. Художественная природа его экранных текстов тяготеет к сложным коллажам. Здесь скудость фабулы соединяется с импровизированными диалогами актеров, документальный материал смешивается с сюрреалистическим (условные конструкции и метафоры). В структуру его фильмов включены многочисленные политические и визуальные цитаты: репродукции фотографий, рисунков, фрагментов театральных спектаклей, кинофильмов. Звуковой образ картин А. Клуге также насыщен разнообразием проявлений: закадровый авторский комментарий накладывается на монолог героя, который частично прописывается в титрах (как в немом кино). Заявил о специфическом видении мира (комбинация афоризмов, ассоциаций, смыслов, чувств и фантазии).

Вторая генерация молодых немецких режиссеров (постобер-хаузенская группа) – Ф. Шлендорф, В. Херцог, Р.В. Фассбиндер, В. Вендерс – появилась на рубеже 1960–1970-х годов и получила название «новое немецкое кино».

Фольк Шлендорф начинал свой путь в кинорежиссуру в Франции, работая ассистентом у А. Рене и Л. Малля. Лучшие картины Шлендорфа («Жестяной барабан» (1979), «Любовь Свана» (1983), «Смерть коммивояжера» (1986) являются адаптациями литературных произведений. Главное свойство поэтики кинематографа Шлендорфа – гиперболизация, достигающая порой гротескной экспрессии. Создавая комбинацию истории и эстетики, режиссер оставляет героя главным посредником для эмоциональной связи со зрителем.

Вернер Херцог, немецкий режиссер, сценарист, продюсер. Настоящая фамилия – Стипетич. Важнейшим пластическим образом в киноискусстве В. Херцога является ландшафт. Аляска, греческие острова, джунгли Амазонки, пустыня Сахара и другие экзотические пейзажи символизируют то время, когда планета не была тотально универсализирована. Тропический пленэр, олицетворяющий таинство мира, непостижим для человека, который, тем не менее, одержим вероломной мечтой в его проникновение. Натура поглощает героя так же, как поглощает цивилизацию (хотя человек остается пленником противоположного мнения). Экзотический ландшафт и романтическое безумие персонажей превращают фильмы немецкого мастера в аттракционное зрелище. Режиссерская уникальность Херцога прямо связана с его человеческой

уникальностью (которую многие считают экстравагантностью), с нежеланием мириться с отчужденностью окружающего мира. Понятие «подлинности» – и фильма, и любого жизненного поступка – является ключевым для этого режиссера-неоромантика. Первый же игровой фильм Херцога «Знаки жизни» (1968) (а параллельно игровому, или художественному, кино режиссер всю жизнь снимает документальное), получил «Серебряного медведя» на Международном кинофестивале в Берлине в 1968 г. Самыми значительными работами, образцами кинематографического мышления этого немецкого режиссера считаются фильмы: «Агирре, гнев Божий» (1972), «Каждый за себя и Бог против всех» (1974), «Сердце из стекла» (1976), «Носферату – призрак ночи» (1979) и «Фитцкарральдо» (1982).

Эффектный, зрелищный, склонный порой к мистике кинематограф Херцога посвящен исследованию границ нашего представления о человеческом; границ, изучать которые, по мнению режиссера, тоже лучше всего именно на границе. Наиболее типичная для Херцога сюжетная ситуация – это ситуация встречи разных цивилизаций, будь то прямая встреча западного человека с «диким» миром («Фитцкарральдо», «Зеленая кобра», «Там, где грезят зеленые муравьи») или встреча всего того, что мы считаем правильным и «рациональным», с необыкновенным, мистическим и загадочным в душе одного человека, намного превосходящего представления других людей о человеческой норме («Агирре, гнев Божий», «Каждый за себя и Бог против всех», «Знаки жизни», «Войцек»).

Киноповествование Херцога тяжеловесно и затруднено. Здесь являют себя одновременно парадоксальная простота и усложненность, рациональность формы и мистическое содержание. Главная проблема – духовные и социальные корни одиночества. Его герой исключен из жизни, по своей внутренней сути персонаж Херцога – своеобразный антигерой. В своих фильмах «Агирре, гнев Божий» (1972), «Каждый за себя, и Бог против всех» (1974), «Строшек» (1977), «Войцек» (1978), «Фитцкарральдо» (1982) автор устремляется вглубь сознания героя, проводя почти сюрреалистическое исследование его чувств, иллюзий, размышлений. Кинофилософия В. Херцога опирается на триединство: природа–человек–культура. Природа – творение Бога. Культура – творение человека. А человек есть уникальное создание и того и другого.

Райнер Вернер Фассбиндер (1946–1982), немецкий режиссер, сценарист, актер, оператор. Вышел из экспериментального театра. Начиная как театральный постановщик. Творческий коллектив «Анти-театра», основанного им в 1969 г., стал постоянной кинематографической командой на протяжении многих лет. Творчество Фассбиндера, необычайно плодотворное хотя бы с количественной точки зрения – 42 фильма за 13 лет работы, – можно рассматривать с разных точек зрения (снял 36 полнометражных игровых картин). Все работы складываются в своеобразный лирический исповедальный цикл. Герои Фассбиндера могут рассматриваться как проекция его собственной личности – неблагополучные, склонные к немотивированной агрессии и саморазрушению. Вершина этой линии – образ Ф. Биберкопфа в сериале «Берлин. Александерплац», главного героя одноименного романа А. Деблина, с

которым Фассбиндер себя идентифицировал на протяжении жизни. Франц – излюбленное имя для его кинематографических альтер-эго: «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы», «Кулачное право свободы», собственный псевдоним как монтажера – Франц Вальш.

С другой стороны, творчество Фассбиндера можно рассматривать в виде рефлексии киномана. Таков его полнометражный дебют «Любовь холоднее, чем смерть» (1969); «Боги чумы» – парафраз годаровской ленты «На последнем дыхании», впоследствии его кумиром становится Дуглас Серк («Страх съедает душу»); влияние самых разных режиссеров можно проследить в других его лентах (допустим, Лукино Висконти в «аденауэровской трилогии» и т. д.). При этом кинематографическая стилистика Фассбиндера отмечена явным влиянием его театрального опыта (построение мизансцен, декораций, актерская игра).

Безусловной вершиной режиссера становится «аденауэровская трилогия», посвященная первому послевоенному десятилетию ФРГ, где все составляющие его творчества гармонически сливаются воедино: «Замужество Марии Браун» 1979 – «Лола» – «Тоска Вероники Фосс» (1982). Большую часть картин режиссер снял в жанре социально-психологической драмы, акцентируя внимание на деструктивной природе человеческого общества. Размышляя над постоянными германскими проблемами: фанатизм и расизм, ксенофобия, жесткая социальная иерархия и отчуждение, Фассбиндер достигает мощного обличительного пафоса. Его киноповествования обладают парадоксальным художественным свойством: на стереотипах мелодрамы и гангстерского фильма выстраивается острое социально-критическое содержание. В его кинематографе изощренной формой эксплуатации человека выступает власть, общественное положение и любовь.

Вим Вендерс, немецкий режиссер, сценарист, продюсер. Самый поэтичный режиссер нового немецкого кино дебютировал в 1971 г. Его известность началась с экранизации повести австрийского писателя П. Хандке «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971).

В следующем фильме «Алиса в городах» (1973) Вендерс предстает сформировавшимся художником с собственной философской концепцией и оригинальным авторским стилем. «Алиса в городах» – лиричное и искреннее повествование о сложном процессе сближения двух людей. Расставание героев не провоцирует громкого сожаления, ибо Вендерс толкует неизбежность одиночества как закономерность человеческого существования. «Алиса в городах» – вариация на темы американского «фильма дороги». Настоящей поэмой одиночества стала картина «В беге времени» (1977). Фильм «Париж, Техас» (1984) – по форме традиционная мелодрама, рассказывающая о скитающемся по свету в поисках сбежавшей жены мужчине. Картина является очередной вариацией В. Вендерса на тему отчуждения. Молчание становится здесь определяющей метафорой девальвации слова.

В 1987 г. на мировой экран вышла картина «Небо над Берлином» – одно из выдающихся произведений киноискусства. История Ангела, «ушедшего в люди» под воздействием любви, изложена режиссером с фотографической достоверностью изображения без каких-либо экранных трюков. В. Вендерс в

своем теплом послании напоминает современному человеку простые вечные истины любви – любви к жизни. «До самого края света» (1989) – философски насыщенная лента о власти поддельной реальности над людьми. Режиссерский стиль В. Вендерса – это завораживающее движение. Движение (путешествие) – естественное состояние всех героев В. Вендерса и сквозной мотив многих лент. Его герои ищут в странствиях не какое-то определенное место, но самих себя, пытаются осознать собственную сущность. В этих молчаливых путешествиях без цели они ищут путь к себе.

Телепередачи были возобновлены в Германии только в 1950 г. За два года до этого на съезде инженеров, занимавшихся телевидением, было решено взять в качестве норматива европейский стандарт – 625 строк. В ноябре 1950 г. Гамбург показал первые экспериментальные программы. Передатчик работал трижды в неделю по два часа. В 1951 году заработали передатчики в Западном Берлине и ряде других городов, но единой телесети еще не существовало.

Для радиокompаний, а позднее и для телеорганизаций был избран статус «общественно-правовых учреждений», формально не зависящих от государства и подчиненных землям (административные единицы, из которых состоит ФРГ), а не федеральным властям. Это означало, что они не могут принадлежать непосредственно государству (как во Франции) или быть коммерческими предприятиями (как в США). Образцом стала английская система с ее концепцией внепартийного вещания.

Появилась общая Первая программа (или ARD). Она функционировала примерно так же, как независимое ТВ в Великобритании: земли самостоятельно создают телецентры, которые ведут собственные передачи, а в определенные часы объединяются для выпуска общей программы. «Второе немецкое телевидение» (ЦДФ) в отличие от кооперативного сообщества ARD носит общегосударственный характер. Третья программа – культурно-просветительная, сильно децентрализованная, как и первая. В таком виде телевидение ФРГ просуществовало вплоть до середины 1980-х гг., когда ему пришлось столкнуться с конкуренцией кабельно-спутникового и частного эфирного вещания.

Тенденции развития *испанского кино*. Поворот в развитии киноискусства связан с созданием в 1947 г. Экспериментального и исследовательского института кино, позднее переименованного в Официальную киношколу.

Среди выпускников были *Хуан Антонио Бардем* (1922–2002) и *Луис Гарсиа Берланга* (1921–2010) – режиссеры, «сделавшие испанское кино». Уже первая их совместная картина «Эта счастливая парочка» (1951) ознаменовала резкое изменение тематики и стилистики кинематографа Испании. Режиссеры словно приоткрыли окно в испанскую реальность (авторитарный режим Франко), обозначили рубеж в развитии тематики и стилистики испанского кино. Их первые комедии были восприняты не просто как новаторство, но и как бунтарство («Эта счастливая парочка» (1951), «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (1952)). Этим двум режиссерам кинематограф обязан возникновением особого языка, на котором в зашифрованной форме

говорилось о темах и проблемах, до того остававшихся под запретом. В их арсенал входило употребление *символов и метафор*, использование популярных жанров – детектива, мелодрамы, комедии, а также сайнетов и сарсуэл – традиционных музыкальных комедий народного театра.

Хуан Антонио Бардем и Луис Гарсия Берланга стали крупнейшими мастерами первой генерации в испанском кино, заимствовав основные мотивы итальянского неореализма. Они стремились отразить жизнь не только социальных «верхов», но и «низов» через пафос разоблачения несправедливых законов общественного устройства. Общей была и форма воплощения этих идей – гротеск, «черный юмор», «эсперанто» (соединение фарса и трагедии). Стремясь обойти цензуру, режиссеры выработали «эзопов язык» – своеобразный метод использования метафор, аллюзий, намеков. Х.А. Бардем создавал в своих лентах обобщенный социальный портрет Испании, передавая атмосферу и условия, формирующие личность. Л. Г. Берланга, наоборот, интересовался психологией конкретного человека и тщательно прорабатывал характеры своих персонажей. По признанию самих авторов сюжеты их «грубых испанских комедий» были проявлением бессильной злости. Через экранную карикатуру проступали черты франкистской действительности.

Фильмы Бардема (по собственным сценариям, «Смерть велосипедиста» (1955), «Главная улица» (1956), «Мечь» (1957)), реалистически отражающие жизнь различных слоев Испании. Фильмы резко отличаются от массовой коммерческой профашистской кинопродукции, выпускаемой на экраны страны. В фильмах «Сонаты» (1959), «В пять часов дня» (1961), «Невинные» (1962), «Механическое пианино» (1964) Бардем отходит от основной проблематики своего творчества.

К середине 1960-х годов кризис был преодолен благодаря новому поколению режиссеров. Творчество Б. Патино, М. Камусы, К. Сауры ознаменовало переход к общеевропейской эстетике кинематографа «новых волн». «*Новое испанское кино*» впитало художественный опыт старшего поколения режиссеров, французской «новой волны» и литературного течения «объективной прозы», сложившегося в Испании в 1950-е годы. В отличие от Бардема и Берланги представители «нового испанского кино» пренебрегали занимательностью сюжетов и массовыми жанрами.

Постфранкистскую историю испанского кино начала в 1975 г. «*генерация невинных*», создавшая кинолетопись поколения, родившегося на рубеже 1920–1930-х годов. «Генерация невинных» – это явление, объединяющее не столько режиссеров, сколько снятые ими фильмы: «Дух улья» (В. Эресе, 1973), «Выкорми воронов» (К. Саура, 1975), «Одинокие на рассвете» (Х. Л. Гарей, 1977), «Гарри Купер, который на небесах» (П. Миро, 1980), «Демоны в саду» (М. Арагон, 1982) и др. Поэтому чаще употребляется термин «кинематограф поколения». В основе этих лент лежит общий художественный прием: эпоха гражданской войны и послевоенные годы представлены через восприятие детей – главных персонажей картин.

Карлос Саура (1932–2023) – является крупным представителем испанской школы в европейском кино 1970–1980-х гг., творчество которого – это поиск

архетипа испанской души. К. Саура дебютировал в 1959 г. картиной «Беспризорные», где представил в качестве персонажей хулиганов и бомжей – людей, не властных над своей судьбой и словно запрограммированных на зло. Опираясь на художественные достижения Л. Бунюэля и Дз. Вертова, Саура выработал ряд собственных стилистических приемов.

Первый значительный фильм Сауры – «Плач по бандиту» (1963), в котором проявилось влияние неореализма и в то же время национального испанского жанра – плутовского романа. В следующей картине «Охота» (1965) режиссер, рассказывая историю нескольких испанцев, отправившихся поохотиться на уик-энд, затронул общественные темы – последствия гражданской войны в национальном сознании, разрешающиеся в виде кровавого конфликта. Фильм опирается на тщательное изобразительное решение (выразительные композиции кадров, утонченная игра света и тени), придающее изысканность пластическим образам.

Лучшие же фильмы Сауры, которыми он прославился как своеобразный режиссер-новатор, смело применяющий новые приемы построения кинематографического времени, композиции и сюжетики, были сделаны в 1970-е гг. в сотрудничестве с актрисой Джеральдиной Чаплин и сценаристом Рафаэлем Асконой, добавившим в палитру Сауры – трагического аналитика испанского общества – краску язвительной и печальной насмешливости.

Такие ленты, как «Сад наслаждений» (1970), «Анна и волки» (1972), «Кузина Анхелика» (1973), «Выкорми воронов» (1975), «Элиса, жизнь моя» (1977) не только принесли режиссеру славу и призы международных кинофестивалей, но и способствовали становлению испанского демократического постфранкистского общества. Смещение фантазии и реальности, ассоциативный монтаж позволили режиссеру создать многоплановые образы с неясными зыбкими контурами. Балансируя на грани яви и сна, правды и фикции К. Саура обычно сочиняет набросок истории.

Сюжетосложение в его фильмах носит импульсивный характер, а фабула сколь невыразительна, столь и многозначна. Эстетический стержень, сквозной мотив его произведений – игра, которая становится двигателем драмы, катализатором эмоций и метафорическим приемом. Действительно, фильмы К. Сауры напоминают траекторию раскручивающейся спирали, когда поначалу невинная игра (или репетиция балетной труппы) постепенно становится реальностью и порой переходит в трагедию. Герои его лент олицетворяют не индивидуальный, а национальный характер и темперамент.

В 1979 г. снял фильм «Маме исполняется сто лет», подводящий итог метафорически-поэтическому исследованию последствий франкизма. Затем поставил музыкально-хореографическую трилогию «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Колдовская любовь» (1986). Во всех трех фильмах главную роль исполнил знаменитый танцовщик фламенко Антонио Гадес.

Поздние работы режиссера лишены киноноваций, свойственных ему в 1970-е гг., они отличаются крепким профессионализмом и серьезной тематикой: «Стреляй!» (1993), «Фламенко» (1995), «Танго» (1998). Особое место в творчестве Сауры занимает наследие величайшего кинорежиссера

XX столетия Л. Бунюэля. Саура был ассистентом Бунюэля на съемках «Виридианы». Фильм «Мятный коктейль со льдом» (1967) закрепил за Саурой репутацию исследователя современных испанских нравов, склонного к гротеску и трагической сатире. В философской притче «Луис Бунюэль и стол царя Соломона» (2001) режиссер вновь обращается к личности Луиса Бунюэля.

Испанское кино в центре своей галактики по-прежнему сохраняет имя *Луиса Бунюэля* (1900–1983), хотя собственно испанских картин в его творчестве немного. Он начал заниматься кинорежиссурой в рамках французского авангарда 1920-х гг. и блестяще финишировал в 1970-е снова в Париже. Примкнув к «группе с улицы Бломет», куда входили Л. Арагон, А. Арто, А. Бретон, С. Дали, Бунюэль воспринимал сюрреализм как поэтическое, революционное и моральное движение. Фильм «Земля без хлеба» (1932) можно считать своего рода социальной акцией. Одновременно эта документальная картина стала рубежом, перешагнув который, Бунюэль «замолчал» на 15 лет.

Только в 1947 г. появился очередной его фильм «Большое казино», открывший мексиканский период творчества испанского режиссера; после – «Забытые» (1950). В 1959 г. фильмом «Назарин» Л. Бунюэль открывает своеобразный экранный триптих об обреченных идеалистах. Цикл продолжили ленты «Лихорадка пришла в Эль-Пао» (1960) и «Виридиана» (1961).

С 1964 г. Л. Бунюэль обосновывается во Франции. В его последних фильмах: «Дневник горничной» (1964), «Дневная красавица» (1967), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Призрак свободы» (1974), «Этот смутный объект желания» (1977) бунтарь-одиночка уступает место блистательному мастеру парадокса. По-прежнему главной темой остается лицемерие человеческих отношений как на межличностном, так и на социальном уровнях. И по-прежнему сохраняется излюбленный прием – гротеск. Большую заостренность приобретают так называемые бунюэлизмы (парадоксальность и амбивалентность экранной образности).

В фильмах Л. Бунюэля нет индивидуализированных персонажей. Его герои – представители определенного социума – запрограммированы соответствующей идеологией, обычаями, мифологией. Нелепость и абсурдность этих программ, идеалов, ценностей разоблачает режиссер в своих произведениях. Бунюэль развенчивает не только общество, но и человека, который с удовольствием погружается в эту липкую сеть. Отсюда и хитросплетения постоянных сюжетных мотивов – социальных (полиция, армия, терроризм, костел) и психологических (тайные нереализуемые желания, ощущение смерти, сновидения). Усложненность аллегорий, аттракционный характер бунюэлевских образов и идей оттеняется простотой киноязыка: преобладание средних и общих планов, нейтральных ракурсов, снижение художественной функции музыки. Наиболее ярким примером этой поэтики может служить картина «Скромное обаяние буржуазии».

Становление *английской* киношколы. В ряды ведущих кинематографических держав Англия вошла только в 1930-е гг. Несмотря на рост кинопроизводства, эстетический уровень фильмов оставался

посредственным. Режиссерские приемы представляли собой сумму заимствований из зарубежных картин. В 1950–1960-е гг. заявило о себе новое поколение режиссеров. На экране появилась серия фильмов, снятых группой «Свободное кино» при поддержке Британского киноинститута. «Свободное кино» хотело уничтожить старый кинематограф, тиражировавший музыкальные комедии и драмы из жизни сливок общества. Участники группы (Л. Андерсон, Т. Ричардсон, К. Рейш, Дж. Флетчер и др.) декларировали свою независимость от коммерческого кино и стремились отразить проблемы будничной жизни. Первые работы «свободных» были документальными: они хотели говорить о простых людях в их повседневном существовании. В 1958 г. группа прекратила свое существование, лишившись финансовой поддержки Британского киноинститута. Ее лидеры (Т. Ричардсон, К. Рейш и Л. Андерсон) составили ядро нового направления, получившего название «*молодые рассерженные*» благодаря пьесе драматурга Дж. Осборна «Оглянись во гневе» (1957 г.). Т. Ричардсон поставил по его пьесам игровые картины «Оглянись во гневе» (1959) и «Комедиант» (1960). Группа «рассерженных» объединяла кинематографистов, писателей и деятелей театра.

Их фильмы объединял обличительный пафос, направленный против установившихся норм мышления и социального поведения. Авторы подвергали резкой критике систему образования и религию, общественный прогресс и социальное неравенство, государственную мораль и духовные ценности. В наиболее ярких своих картинах: «Оглянись во гневе», «Комедиант», «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962) Тони Ричардсона; «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) Карела Рейша и др., авторы рассказывают о молодежи, стремящейся вырваться из тисков общественного устройства, требующего покорности и полного повиновения.

С течением времени в кинематографе «рассерженных» отчетливо проступили элементы сатиры. А в творчестве *Линдсея Андерсона* (1923–1994), например, они разрослись до масштабов мстительного сарказма. Так, в фильме «Эта спортивная жизнь» (1962) режиссер вскрывает природу жестокости, как цепной реакции. В следующей своей знаменитой картине «...если» (1969) режиссер представляет бунт в колледже как результат неприятия тупого консерватизма. В 1973 г. Л. Андерсон снял фильм «О, счастливчик!». Едкая сатирическая тональность картины смоделировала своеобразный смысловой парадокс: «мир Запада – наилучший из мифов». Апофеозом обличительного накала Л. Андерсона стала лента «Госпиталь Британия» (1982).

В целом английское кино 1970-х годов резко выделяется гротескными приемами и обилием «черного юмора». Так, известный американский режиссер С. Кубрик именно в Британии снял знаменитую картину «Механический апельсин» (1971) о тотальной жестокости как генетическом свойстве человека и, соответственно, социума. Мастер эффектных живописно-пластических решений К. Рассел создал цикл фильмов («Любители музыки» (1970), «Малер» (1974) и др.), где биографии мастеров искусства трактуются в гротескной тональности. Но наиболее ярким свидетельством этой тенденции стали киноленты, снятые клоунской группой «Monty Python's»: «За священной

чашей» (1973), «Жизнь Браена» (1979), «Смысл жизни» (1983). Острый пародийный стиль здесь вплетается в эстетику абсурда.

Новые лидеры 1980-х гг. – Д. Джармен, П. Гринуэй. Их кинематограф приобрел огромную популярность в мире, несмотря на то, что авторы избегали компромиссных художественных решений и сохраняли позицию аутсайдеров.

Становление и развитие общественного телевидения. Би-би-си возобновила прерванные войной регулярные телепередачи в июне 1946 г. показом записи парада Победы. Производство телеприемников становилось массовым, улучшались их характеристики, снижалась цена. В 1948 году Би-би-си показывала Олимпийские игры с лондонского стадиона Уэмбли, а в 1953-м – коронацию Елизаветы-II. Последнее событие побудило множество семей к приобретению телевизоров. Позднее, в 1960-е гг., в западной части Лондона был открыт новый телецентр. Англия избежала борьбы за контроль над телевидением благодаря заложенным в уставе Би-би-си принципам независимости информации от правительства и наработанным прессой и радио традициям журналистики. Структура управления Би-би-си стала образцом для подражания для государственного вещания ряда стран Европы.

В начале 1950-х гг. расширение приемной сети поставило вопрос о необходимости второй телепрограммы. Дискуссия о разнообразии выбора оказалась связанной с проблемой монополии Би-би-си в эфире. Для некоторого «облегчения» телерепертуара в интересах массового зрителя парламент одобрил закон о создании коммерческого ТВ. В результате в августе 1955 г. в Англии появился и надолго оставался единственным в Европе коммерческий канал Ай-ти-ви. Появление конкурента благотворно повлияло на деятельность Би-би-си, заставив ее следить за размерами аудитории, делать передачи более привлекательными. 1950-е гг. были в Великобритании периодом расцвета живой реалистической теледрамы. Вопрос о второй программе Би-би-си, поднятый в середине 1950-х, вновь возник в связи с переходом на цветное вещание. Англия, отдав предпочтение западногерманской системе ПАЛ, открыла Би би-си-2 в 1964–1967 гг. Она создавалась как общеразвлекательная программа. Англия первой в Европе сделала свою систему вещания смешанной, обогнав другие государства на два десятилетия.

В 1982 году в Англии была создана «альтернативная» программа «Канал-4» («Чэннел фор»), управляемая особой администрацией, формально некоммерческая, но финансируемая за счет рекламы. Ее размещением в эфире первые полтора десятилетия занималась Ай-ти-ви, что позволяло «Каналу-4» целиком и полностью сосредоточиться на творческих вопросах.

Возникновение кабельно-спутникового ТВ страна встретила, имея смешанную систему эфирного вещания с двумя общественными и двумя коммерческими телеканалами, которые делят аудиторию примерно поровну. Эта тщательно продуманная система способствовала созданию сбалансированного выбора для зрителей.

Тема 7. Экранное искусство России 1950–1980-х гг.

Развитие кинематографа в первые послевоенные годы.

Война резко изменила тематический и жанровый спектр российского кино. На рубеже 1940–1950-х гг. государство утверждает себя в кинематографе как систему завершенных монументальных форм. В массовом сознании начинается переориентация на идею русской государственности, которая реализовалась в историко-биографическом и художественно-документальном кино («Адмирал Нахимов», 1946–1947, Вс. Пудовкин; «Сказание о земле Сибирской», 1948, И. Пырьев).

После Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах «Звезда» и «Ленинград»» наступает эпоха, которая в отечественной историографии и критике получала название «малокартинья». Принимая во внимание столь частые «ошибки» кинематографистов и учитывая дорогостоящий процесс создания фильмов, руководство страны решило, что хватит двенадцати кинокартин в год. Зато каждая из них станет верной в идейном плане и шедевром – в художественном. Выпуск художественных фильмов в 1948–1949 гг. начал сокращаться и уже к 1951 г. составил всего девять фильмов в год. Один из самых интересных фильмов этого периода – «Кубанские казаки» (1950) / *И. Пырьева*. Игровая природа, построенная на эстетике обрядово-праздничного действия, делает работу Пырьева канон «колхозной комедии», воплощением тяги киноаудитории к желанному празднику освобождения от военных и послевоенных тягот.

Главной темой кинематографа конца 1940-х – начала 1950-х гг. стала только что закончившаяся война. Именно в эти годы появляется *жанр «художественно-документального»* кино, призванный показать баталии минувшей войны. Были поставлены три масштабные картины: «Третий удар» (1948 г., реж. И. Савченко), «Сталинградская битва» (1949 г., реж. В. Петров) и «Падение Берлина» (1949, реж. М. Чиаурели). Фильмы должны были показывать характеры героев в экстремальных ситуациях и рассказывать о героизме народа. После «Падения Берлина» производство таких «художественно-документальных» картин было свернуто и возродилось только через двадцать лет, когда появилась киноэпопея Ю. Озерова «Освобождение».

Сразу и прочно завоевала массового зрителя «Молодая гвардия» (1948) С. Герасимова. Картина воскресила реальную, глубоко пережитую всей страной историю краснодонского подполья. «Молодая гвардия» была картиной не столько о войне, сколько о человеке на войне, о том, какие нравственные качества молодежи она проявила.

Эпоха «малокартинья» завершилась вскоре после смерти Сталина. «Оттепельная» либерализация вызвала резкое увеличение фильмопроизводства и приток режиссерско-актерских дебютов. Заметной фигурой тех лет стал Г. Чухрай («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо»). «Оттепель» позволила выйти на экраны не только фильмам А. Тарковского («Иваново детство»), Г. Панфилова («В огне брода нет») и Л. Шепитько («Крылья»), но и подарила зрителям удовольствие настоящего развлечения в комедиях Л. Гайдая («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»), Э. Рязанова («Берегись автомобиля!») и Г. Данелия («Я шагаю по Москве»).

Преодоление эстетики официозного, бесконфликтно-парадного кинематографа 1940-х гг. осуществлялось через общую гуманизацию и новаторское обновление киноязыка. Отчетливо обозначился интерес к судьбе обычного человека, к его простым чувствам и повседневной жизни. Картины пронизывают лирико-романтическая интонация, искренний пафос утверждения душевной щедрости, доброты и верности чувств. Особенно очевидны эти тенденции в трансформации военной тематики, когда авторы отказываются от героико-патриотической тональности, от батальной стороны проблемы, размещая своих персонажей за линией фронта в пространстве перекрещивающихся личных судеб («Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая и др.).

Кинематограф «оттепели» не имеет четких хронологических границ: он начинается с 1950-х и включает так называемые «застойные годы». В советской кинематографии произошли большие изменения. В кино пришло много молодых авторов – выпускников ВГИКа. Подход к воплощению жизни на экране в корне усложнился. В картинах 1930–1940-х гг. персонажи часто являли собой типажи с четко обозначенными социальными приметами. Кинематограф 1950–1960-гг. привнес полутона, позволяющие рисовать многогранные характеры. У нового поколения кинематографистов проявилось романтическое отношение к современности. Фильмом, положившим начало новому периоду советского кино, стало «Возвращение Василия Бортникова» (1953, В. Пудовкин). В этом рассказе о послевоенной деревне не было бутафорского изобилия «Кубанских казаков». Крестьян интересовали не только сельскохозяйственные достижения, но и личные проблемы и переживания. Кинематограф устремился к изображению реальной жизни и реальных характеров. Трилогия И. Хейфица «Большая семья» (1954), «Дело Румянцева» (1956) и «Дорогой мой человек» (1958), а также «Урок жизни» (1955) Ю. Райзмана, «Неоконченная повесть» (1955) Ф. Эрмлера были сделаны на современном материале и затрагивали нравственные категории. Авторы ориентируются на неприхотливое безыскусное повествование, тщательную разработку психологических характеристик.

Художников периода «оттепели» привлекала не только тема современности. Появился огромный интерес к русской классике. Среди самых заметных экранизаций – фильмы по рассказам А. Чехова – «Попрыгунья» (1955, С. Самсонов) и «Дама с собачкой» (1960, И. Хейфиц), романам Ф. Достоевского – «Идиот» (1958) и «Братья Карамазовы» (1969) И. Пырьева, «Преступление и наказание» (1970) Л. Кулиджанова. По мотивам произведений М. Коцюбинского «Тени забытых предков» в 1965 г. была сделана одноименная картина С. Параджанова. Не остались без внимания и шедевры мировой литературы: С. Юткевич поставил фильм «Отелло» (1956), а Г. Козинцев – картины «Дон Кихот» (1957) и «Гамлет» (1964).

Масштабная историческая фреска А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966) по-новому интерпретировала роль личности и истории. Человеку и художнику отводилось более привилегированное место, чем это было принято раньше. Фильм вышел только в 1971 г. Большой резонанс вызвала экранизация

в 1966–1967 гг. С. Бондарчуком романа Л. Толстого «Война и мир». Эпический размах, многотысячные массовки и монументальные батальные сцены не помешали передать тончайшие движения души героев Л. Толстого.

Кинематографический процесс, насчитывающий сотни картин, выходит за рамки политических дефиниций, отличается богатством и разнообразием художественных поисков. Отечественный кинематограф благодаря таким картинам, как «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая; «Летят журавли» (1957) М. Калатозова; «Судьба человека» (1959) С. Бондарчука; «Иваново детство» (1962) А. Тарковского, – выходит на мировой экран, завоевывает призы на престижных международных кинофестивалях.

Уникальным художественным примером синтеза средств обновления советского экрана на рубеже 1950–1960-х гг. служит картина М. Калатозова «Летят журавли» – фильм, получивший «букет» главных наград Каннского фестиваля (за режиссуру, операторскую работу и актерское мастерство, 1958).

Второе творческое дыхание обрели режиссеры среднего поколения – Г. Козинцев, И. Хейфиц, М. Ромм, М. Калатозов, подготовив мощный художественный трамплин для старта молодой генерации. Новая режиссерская генерация, заметная преемственность поколений, расцвет национальных кинематографий – яркое свидетельство своеобразия этого этапа киноистории. Многочисленные дебюты обозначили две главные художественные тенденции.

Поэтико-документальное направление объединяло довольно широкий круг режиссеров: Г. Данелия, М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман, В. Шукшин. В своих фильмах они опирались на «жизнеподобные» принципы сюжетной организации драматургического материала, соединяли приемы игрового и документального кино. Добиваясь впечатления естественно протекающей жизни, режиссеры погружали актерское действие в реальную среду и прибегали к услугам «скрытой камеры».

Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу создавало новый повествовательный ритм произведений «Застава Ильича» (1964), «Июльский дождь» (1967) М. Хуциева; «Я шагаю по Москве» (1964) Г. Данелия; «Листопад» (1968) О. Иоселиани.

Поэтико-живописное направление представлено творчеством Т. Абуладзе, С. Параджанова, А. Тарковского, А. Сокурова.

Их фильмы опираются на условные притчеобразные сюжеты. Образный строй усилен звуко-зрительными метафорами, аллегориями, символами. Изобразительные решения отличаются подчеркнутой живописностью (либо графичностью), порой декоративной броскостью («Тени забытых предков» (1965), «Цвет граната» (1969) С. Параджанова; «Иваново детство» (1962) А. Тарковского; «Мольба» (1968) Т. Абуладзе и др.).

Андрей Арсеньевич Тарковский (1932–1986), режиссер, сценарист, актер, художник. Учился в Московском институте востоковедения, работал в геологических партиях. В 1960 г. окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская М. Ромма) и защитил диплом короткометражным фильмом «Каток и скрипка» (1960, главный приз фестиваля студенческих фильмов в Нью-Йорке, США, 1961). С 1961 г. – режиссер «Мосфильма».

«Иваново детство» (1962, по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван», «Золотой лев св. Марка» на кинофестивале в Венеции, 1962 г. и более 10 призов на др. кинофестивалях) сделало имя Тарковского знаменитым, а его метафоричный новаторский киноязык – объектом споров и киноведческих изысканий. Кинорассказ о десятилетнем разведчике построен на контрасте между естественной гармонией детства и уродливой стихией войны, историческая конкретика которой перерастает во вневременной конфликт между жизнью и смертью, светом и тьмой. Война увидена как конечная точка Истории – Апокалипсис. «Иваново детство» заявило о кинематографе Андрея Тарковского как об эстетическом и нравственном феномене с единой генеральной темой ответственности человека перед всем ходом Истории.

Картина «Страсти по Андрею» (1966, приз на кинофестивале в Каннах, 1969), включенная в список 100 лучших фильмов в истории кино (1978), подверглась сокращениям и вышла на экраны в 1971 г. под названием «Андрей Рублев». Жизнь великого иконописца стала отправной точкой для размышлений о судьбе художника в России. Сама Россия XV в. предстает в трагической обыденности. Грандиозные массовые и батальные сцены отличает виртуозная организация внутрикадрового движения. Постановочный размах сочетается с классической красотой каждого кадра. Фильм представляет собой размышления русского интеллигента 1960-х гг. о феномене России, о народе, непостижимо выживающем в условиях непреодолимой катастрофы.

В «Солярисе» (1972, по роману С. Лема, «Серебряная пальмовая ветвь» и приз экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1972) А. Тарковский обращает свой взгляд в будущее, чтобы обнаружить в нем непреложные ценности: красоту земного пейзажа, патриархальный уют дома, бессмертные произведения искусства и неизменность нравственного закона. «Зеркало» (1975) – автобиографический фильм, построенный на воспоминаниях о детстве, матери и отце – замечательном поэте Арсении Тарковском, чьи стихи звучат за кадром. Фильм, лишенный линейного повествования, построен на изощреннейшем ассоциативном монтаже. Рядом с глубоко личными мотивами здесь присутствует живое дыхание истории. Личные воспоминания перемежаются событиями мирового значения.

В 1977 г. А. Тарковский ставит «Гамлета» У. Шекспира в Московском театре им. Ленинского комсомола (постановка успеха не имела). В «Сталкере» (1979, по роману бр. Стругацких «Пикник на обочине», премия экуменического жюри кинофестиваля в Каннах, 1982) кинематографический язык Тарковского претерпевает ряд изменений, становясь внешне аскетичным, но технически более сложным. Фильм предельно очищен от внешних примет фантастического жанра. Изображение почти монохромно, некоторые планы небывало длинны по метражу, движение внутри кадра порою почти незаметно. И если это фильм-путешествие, то скорее всего, в пространстве человеческой души.

В 1982 г. А. Тарковский уезжает в Италию, где в процессе поисков природы для нового фильма снимает документальную ленту «Время путешествия» (1982). В 1983 г. осуществляет постановку оперы «Борис Годунов» в Ковент-Гардене (Лондон). «Ностальгия» (1983, Италия–Франция,

Гран-при, приз экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1983) рассказывает о русском поэте, умершем в Италии от тоски по родине. Фильм снят в той же, внешне аскетической манере, адекватно передающей душевный кризис героя. В картине отчетливо звучит мотив личной жертвы, который получит развитие в шедевре «Жертвоприношение» (1986, специальная премия, премия экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1986), снятом в Швеции и ставшем последним фильмом Тарковского, его завещанием. Режиссерская техника достигает предельной высоты и подводится итог нравственному поиску Тарковского. Герой фильма жертвует личным благополучием – сжигает свой дом, обрекает себя на молчание – по обету, данному Богу, чтобы спасти человечество от атомной катастрофы. Именно такое, полное и самозабвенное, жертвоприношение представляется режиссеру венцом и смыслом жизни. Последний фильм стал логической точкой в напряженном богоискательстве, пронизавшем все творчество Тарковского.

Поэтика фильмов А. Тарковского опирается на символическое триединство: Дом – Человек – Жертвоприношение. Каждое слагаемое интерпретируется автором с позиции универсальной ценности. Родительский дом, семейный очаг как духовное начало личности. Храм – дом народа. Природа, Космос – дом цивилизации. Совокупный образ человека у Тарковского обретает библейские черты возвращающегося блудного сына (например, последний эпизод фильма «Солярис», решенный как парафраз картины Рембрандта «Возвращение блудного сына»). Но возвращение (преодоление, возрождение) возможно лишь через покаяние, через жертвоприношение. И каждого своего героя А. Тарковский проводит через этот сакральный спасительный акт. На алтарь веры кладется высшая ценность, каковой обладает тот или иной его персонаж.

На рубеже 1950–1960 гг. кардинальным принципом формирования художественной системы советского кино становится исследование внутреннего мира человека. Изменяется принцип повествовательности, трансформируясь из эпико-драматического (1930–1940) в лирико-драматический, т.е. «я» режиссера снова занимает определяющее место в композиции фильма, его поэтике. На экране появляется молодой герой {alter ego режиссера), вступающий в самостоятельную жизнь. Для него начинается процесс постижения законов и таинств индивидуального и социального бытия. Ему присуща душевная открытость и ощущение своей отдельности при сохранении чувства общности поколения. Основной сюжетный мотив – движение – ассоциируется с динамикой самопознания и предположением лучшей жизни. Отказ от бытописания активно романтизирует среду, время «оттепели», дружеские отношения персонажей.

В 1970 гг. на советском экране господствует тридцатилетний герой. Распадается общность поколения. Все более ощутимой становится серая монотонность жизни и склонность к конформизму. Режиссеры маскируют социально-психологические проблемы современности под жанром грустной комедии или за классическими литературными текстами («Осенний марафон» (1978) Г. Данелия; «Из жизни отдыхающих» (1980) Н. Губенко; «Неоконченная

пьеса для механического пианино» (1977), «Несколько дней из жизни Обломова» (1980) Н. Михалкова и др.). На рубеже 1970–1980 гг. герой (уже сорокалетний) становится типичным аутсайдером («Пять вечеров» (1979) Н. Михалкова; «Отпуск в сентябре» (1979) В. Мельникова; «Полеты во сне и наяву» (1983) Р. Балаяна). Авторы стихийно обращаются к эстетике экзистенциальной драмы. В конце 1980-х гг. режиссеры решительно переходят в жесткую тональность («Маленькая Вера» (1987) В. Пичула; «Меня зовут Арлекино» (1988) В. Рыбарева; «АССА» (1989) С. Соловьева). На экран возвращается двадцатилетний герой (бунтарь, отрицающий и ищущий перемен). Затем началась другая история – история постсоветского кино.

Телевещание в СССР в послевоенный период.

В мае 1945 г. на Шаболовку вернулось из эвакуации довоенное телевизионное оборудование на 343 строки, и передачи были возобновлены. Но шли они недолго. Осенью того же года для перехода на 625 строк Совет министров СССР решает начать реконструкцию телецентра на Шаболовке. Студийное оборудование и телевизоры нового стандарта четкости разрабатывает специальное конструкторское бюро в подмосковном Фрязино. Реконструированный шаболовский центр первым в мире открыл регулярное вещание на стандарте 625 строк 16 июня 1949 г.

В 1949 г. телевидение обрело первую настоящую внестудийную телевизионную установку. Первой внестудийной трансляцией стал показ футбольного матча со стадиона «Динамо» в 1949 г. На конец 1940-х – начало 1950-х гг. приходится начало массового выпуска телевизоров. Первым массовым, народным телевизором был КВН-49 (конструкторы Кенигсон, Варшавский, Николаевский) с экраном 18 см по диагонали.

В 1950-е гг. в СССР было уделено большое внимание технологическому развитию телевидения. Распространение телевизионного вещания за пределы Москвы и Ленинграда происходит быстрыми темпами. В 1957 г. количество телевизоров в Советском Союзе превысило один миллион, а число программных центров достигло 20. В 1951 г. постановлением правительства в составе Всесоюзного комитета по радиотелевизионной информации и на базе МТЦ была создана Центральная студия телевидения (ЦСТ), впоследствии превратившаяся в Центральное телевидение СССР. В ее составе работали литературно-драматическая, музыкальная, детская и общественно-политическая редакции. Позднее к ним добавили кинопередачу, редакции научно-популярных, промышленных и спортивных передач, а также редакцию последних известий.

В период малокартинья неожиданным подспорьем для режиссеров стали исходившие от ЦСТ заказы на производство фильмов-спектаклей. Первой была кинокартина «Правда хорошо, а счастье лучше», снятая по спектаклю Малого театра (31 декабря 1951 г.).

С конца 1950-х гг. благодаря вводу в строй региональных телецентров вещание «Первой программы ЦТ» было распространено на все регионы СССР. В 1960 г. в Советском Союзе насчитывалось 5 миллионов телевизоров и более 80 телецентров. В 1960-е гг. в СССР широкое распространение получают разнообразные формы телепередач. Появились новые периодические рубрики:

«Москва и москвичи», «Экран международной жизни», «Мир сегодня», «Новые книги», «Клуб кинопутешествий», «Клуб кинолюбителей» и др. Зрители полюбили многие передачи, созданные Центральным телевидением в эти годы: «Знание», «Здоровье», «Кинопанорама», «Портреты мастеров искусств», «Кабачок «13 стульев» и др. Начавшиеся 8 ноября 1961 г. передачи «Клуба веселых и находчивых» («КВН») оказали определенное влияние на развитие других форм вещания. В начале 1960-х гг. на «Первой программе ЦТ» стала выходить еженедельная новостная передача «Эстафета новостей». Она положила начало развитию и популяризации телепублицистики.

Эпохой становления детского телевизионного направления в СССР можно считать 1960-е гг. Увеличение объема программ для юной аудитории, расширение тематики, ощутимая финансовая и кадровая поддержка позитивно сказались на его развитии. Важным событием в развитии телевидения стало появление в Москве в 1967 г. первой экспериментальной «ПТС» цветного телевидения, которую сменила в 1969 г. импортная «ПТС» фирмы «Маркони». Примерно через год появился советский ее аналог ПТС «Лотос». Регулярные трансляции цветных передач в Советском Союзе начались с 1 октября 1967 г. Начиная с января 1977 г. все программы Центрального телевидения стали передаваться в цветном изображении.

В первой половине 1970-х гг. в Советском Союзе была осуществлена стабилизация содержания и направленности всех четырех программ Центрального телевидения. В результате было определено, что «Первая программа ЦТ» – это информационная, пропагандистская, общественно-политическая, культурно-образовательная и развлекательная программа (художественная, документальная и научно-популярная). «Первая программа ЦТ» отличалась широтой тематики и разнообразием жанров. «Вторая программа ЦТ» – информационно-пропагандистская и художественная. Она предназначалась жителям Москвы и Московской области. «Третья программа ЦТ» состояла из научно-популярных и учебных передач широкой тематики, предназначенных как учащимся (от школ до вузов), так и специалистам. «Четвёртая программа ЦТ» состояла в основном из художественных передач, но важное место занимали и передачи документальные.

В 1970-е – начале 1980-х гг. переживало подъём телевидение для детей. К началу 1980-х гг. телевидение прочно вошло в быт советских граждан и превратилось не только в важнейший информационный и пропагандистский, но и познавательно-развлекательный и образовательный ресурс.

1 января 1982 г. телевидение во всех регионах СССР стало двухпрограммным. Начала вещание еще одна общесоюзная программа Центрального телевидения, которая стала называться «Вторая программа ЦТ». Значительные перемены на телевидении начинаются только после 1985 г. (в период «перестройки»). В этот период на телевидении в авангарде движения гласности шли передачи «Взгляд» и «До и после полуночи». Программы для юных зрителей еще сохраняли свое положение в сетке вещания, однако активность телевидения для детей снизилась. Специфической чертой этапа можно считать выход на высокий художественный уровень детской

публицистики. Популярностью пользовались такие телевизионные журналы для школьников, как «До шестнадцати и старше» и «Марафон-15»

Тема 8. Экранное искусство Беларуси 1950–1980-х гг.

После войны большей частью выпускались документальные фильмы и киножурналы. Первой большой творческой удачей послевоенного периода стал художественный фильм о герое минувшей войны «Константин Заслонов» (В. Корш-Саблин и А. Файнциммер, 1949).

Другие крупные работы также были посвящены народному подвигу в Великой Отечественной войне: «Третья ракета» Р. Викторова, «Через кладбище» (1965) и «Я родом из детства» (1967, оба – В. Турова), «Альпийская баллада» (Б. Степанов (1927–1992), 1966) и др.

В 1962 г. основан Союз кинематографистов Белоруссии.

С начала 1960-х гг. значительное внимание уделяется как историческим фильмам: «Красные листья» (В. Корш-Саблин), «Москва – Генуя» (А. Спешнев при участии В. Корш-Саблина и П. Арманда), «Я, Франциск Скорина...» (Б. Степанов, 1970) и др., так и фильмам для детей и юношества: «Анютина дорога» (Голуб, 1968), «Мы с Вулканом» (В. Перов, 1969), «Город мастеров» (В. Бычков, 1965), «Иван Макарович» (И. Добролюбов, 1968).

В 1970-е гг. в «Белорусьфильм» приходят новые режиссеры со свежими взглядами на кинематограф. Появляются фильмы хоть и заключенные в предписанные идеологические рамки, но творчески исполненные на высоком уровне: «Вся королевская рать» (Н. Ардашников и А. Гуткович, 1971, политический памфлет «Вашингтонский корреспондент» (Ю. Дубровин, 1972), экранизация произведений Дж. Лондона «Время-не-ждет» (В. Четвериков, 1975) и В. Короткевича «Дикая охота короля Стаха» (В. Рубинчик, 1979)).

В Белорусском кино этого периода чрезвычайно ярко выделяются фильмы для детей и юношества: экранизация произведений А. Рыбакова «Кортик», «Бронзовая птица» (Н. Калинин, 1973 и 1974 гг.), «Последнее лето детства» (В. Рубинчик, 1974 год); мюзиклы по сюжетам сказок «Приключения Буратино» и «Про Красную Шапочку» (Л. Нечаев, 1975 и 1977); «Удивительные приключения Дениса Кораблёва» (группа режиссеров, 1979).

В 1976 году к 50-ти летию выхода фильма «Лесная быль» создан и открыт Музей истории белорусского кино.

В 1980-е гг. для национального кино были отмечены успехом многосерийной телевизионной эпопеи «Государственная граница» (6 фильмов Б. Степанов и 2 фильма Г. Иванов), дилогией «Полесские хроники» «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» (В. Туров, 1981 г.), авторским фильмом Э. Климова «Иди и смотри» (режиссер и картина получили все главные призы Московского кинофестиваля 1985 г.).

Основные художественные успехи национального кино связаны с экранизацией литературы – отечественной и зарубежной. Особенно большое значение имеют белорусские фильмы о Великой Отечественной войне. Белорусское детское кино в его художественных вершинах – яркий феномен, в

отдельных фильмах по достигнутому уровню его можно считать классикой мирового детского кино.

Значительный вклад белорусской кинорежиссуры в детское кино. Режиссер Л. Голуб (1904–1994) приобрел большую популярность благодаря приключенческим фильмам («Дети Партизана», 1954; «Миколка-паровоз», 1956; «Девочка ищет отца», 1959; «Полонез Агинского», 1971).

В. Бычков (1929–2004): «Внимание! В городе волшебник!», 1963; «Город мастеров», 1965; «Житие и вознесение Юрася Братчика», 1966. Л. Нечаев – мастер киномюзиклов для детей («Приключения Буратино», 1975; «Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки», 1977; «Проданный смех», 1981; «Сказка о Звездном Мальчике», 1983).

Во второй половине 1960-х годов, когда на экраны выходит серия фильмов молодого поколения режиссеров белорусской «новой волны» (так называемых «шестидесятников», выпускников Всесоюзного гос. института кинематографии). Они дебютировали на «Беларусьфильме» преимущественно в картинах военной тематики (В. Туров, Б. Степанов, В. Четвериков, И. Добролюбов, В. Рубинчик). Военная тематика обретает у них иное художественное измерение. Картины молодых были сняты в новой стилистике, которая формировалась под воздействием общих позитивных перемен в советском кино на рубеже 1950–1960-х гг. Именно эмоциональная память авторов становится своеобразным эстетическим камертоном в фильмах «Через кладбище» (1964) и «Я родом из детства» (1966) В. Турова, «Иван Макарович» (1968) И. Добролюбова. Война здесь уже не рассматривается как череда патриотических акций и безусловных побед. «Линия фронта» пролегает в душах героев, пронзая их частные судьбы «обстрелом» Истории.

Виктор Туров (1936–1996) стал признанным лидером молодых кинематографистов, которые в лирико-настальгической манере рассказали о личных переживаниях. Фильм «Через кладбище» (1964) решением ЮНЕСКО внесен в число 100 лучших картин о Второй Мировой войне.

Особенность режиссерского почерка В. Турова – соединение драматизма и лиризма. «Я родом из детства» (1967) – эталон авторского режиссерского кино для целой генерации белорусских киномастеров. Особенность фильмов Турова в соединении судеб молодых героев с судьбой страны, верой подростков в силу своих родовых корней, в народную почву, которая дает человеку силы. Туров развил эту тему в эпичном кинопроизведении «Полесская хроника» (1981–1984) по произведениям И. Мележа. Турова по справедливости считают самым ярким белорусским режиссером, который создал на экране лирический образ людей и природы Беларуси.

Отдельный пласт достижений в белорусском игровом кино связан с экранизациями крупных литературных произведений И. Мележа, В. Короткевича, В. Адамчика. Экранная трилогия В. Турова «Полесская хроника» (1982–1985) представляет собой адаптацию классических романов И. Мележа «Люди на болоте», «Дыхание грозы», «Метели, декабрь».

Экранизация произведений В. Короткевича. Первым был экранизирован роман «Христос приземлился в Городне». Фильм режиссера В. Быčkoва

«Житие и вознесение Юрася Братчика» появился в 1967 г. Однако на экран он не вышел спустя 20 лет. Самой спорной и одновременно наиболее удачной экранной интерпретацией прозы В. Короткевича считается фильм В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха» (1979). В 1982 г. появился фильм «Чужая вотчина» режиссера В. Рыбарева (одноименный роман В. Адамчика). Есть в белорусском кино и опыт создания фильмов, тяготеющих к тенденции «кино расчета». Режиссер М. Пташук снял ленты «Наш бронепоезд» (1988), «Кооператив “Политбюро”» (1992).

Тема 9. Экранное искусство 1990–2010-х гг.

Постмодернизм в кинематографе. Постмодернизм оказал существенное влияние на те процессы, которые протекают в различных областях художественной жизни. Большинство теоретиков постмодернизма (Р. Барт, Ж. Батай, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ф. Гваттари, Ю. Кристева, Ж. Ф. Лиотар, М. Фуко, И. Хассан, У. Эко и др.) склоняются к тому, что постмодернизм возник сначала в русле художественной культуры, постепенно распространился на сферы философии, политики, науки, религии.

Постмодернизм представляет собой структурно завершённую теоретическую конструкцию, включающую в следующие положения: мир как хаос; замена логического мышления поэтическим; мир как текстуализированная реальность; фрагментарность, тяготение к деконструкции, к коллажам, к цитатам; отказ от канонов, авторитетов, ироничность как форма разрушения и др. Отдельные тенденции и признаки постмодернизма («коллажность», «цитатность», иронию по отношению к предшествующей эпохе) можно заметить в поздних работах классиков экранного модернизма: Л. Бунюэля («Скромное обаяние буржуазии», «Этот смутный объект желаний»), И. Бергмана («Фанни и Александр»), Л. Висконти («Семейный портрет в интерьере», «Невинный»), Ф. Феллини («Амаркорд», «Город женщин», «Репетиция оркестра», «И корабль идет...», «Джинджер и Фред»).

Постмодернистские установки демонстрируют многие кинорежиссеры: Д. Джармуш, Л. фон Триер, Т. Тыквер, Д. Линч, К. Тарантино, П. Гринуэй.

Одним из ярких представителей экранного постмодернизма является английский режиссер *Питер Гринуэй*. По образованию он художник, профессиональную деятельность в медиакультуре начал в 1965 году в Лондоне, в Центральном бюро информации, где принимал участие в создании короткометражных документальных фильмов: «Окна», «Дорогой телефон», «Прогулка через Н», «Вертикальное воспроизведение». С 1965 г. Гринуэй в течение одиннадцати лет работал монтажёром. В этот период начинает снимать короткометражные формалистичные по стилю фильмы, отмеченные влиянием структурной лингвистики и этнографии. В этих ранних работах проявляется его страсть к каталогизированию и составлению списков («Окна», 1975).

Гринуэй, сформировавшийся как художник в 1960-е гг., избрал в своем творчестве не только элементы советского киномодернизма, но и импульсы «новой волны» киноавангарда, а также традиции английской культуры. Причем «традиционно английское» — это пристрастие к черному юмору, иронии,

подтексту, который в Англии называют «недоговоренностью» (understatemet), рационально-холодноватый взгляд на мир. Свой интерес к ландшафту, природе, экологии Гринуэй также считает чисто английским. Самое главное, что он взял из английской культуры – это любовь к парадоксу, игре слов и понятий, спокойное восприятие необычного, если соблюдены внешние приличия. Английская традиция проявилась у Гринуэя в пристрастии к кровавой мелодраматической истории XVII века, легшей в основу одного из его первых фильмов «Контракт рисовальщика» (1982). В фильме обнаружилось еще одно пристрастие Гринуэя – выраженный интерес к барочным построениям.

Американский архитектор из фильма «Жизнь архитектора» (1987), приехавший в Рим для организации выставки, посвященной неосуществленным проектам французского архитектора-классициста, выбрасывается из окна Собора, оказавшись буквально вытесненным из жизни. Три героини фильма «Отсчет утопленников» (1988) – мать, дочь и внучатая племянница, носящие одно и то же имя, последовательно топят своих мужей, а в финале – и судебного эксперта, за благосклонность каждой из них соглашающегося числить смерти всех троих мужчин несчастными случаями. Фильм «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник» (1989) принес Гринуэю крупный успех в США. Этот фильм, как и другие, полон аллюзиями на живописные полотна, в нем происходит прихотливая смена цветовых гамм, не обусловленная в некоторых случаях сюжетом (герои могут поменять одежды, попав в другое помещение), а рассказываемая в нем история любви, измены и возмездия приобретает поистине грандиозный масштаб благодаря сопровождающей ее музыке (композитором М. Наймен). Мотив книжности, записи, соотношения образа и текста можно считать преобладающим. Так, «Книги Просперо» (1991) (картина снята по пьесе «Буря» Шекспира) легко читаются именно в свете современного интертекстуального толкования Шекспира, а «Записки у изголовья» (1996) постулируют идеальное равновесие смысла и его графического выражения, достигнутое в иероглифе – в очередной раз прототип самого кинематографа. Иероглиф – это и способ построения киносообщения: в нем переплетены изображение и текст. Именно поэтому иероглиф выступает для Гринуэя «идеальной моделью кино». Режиссер использует и специальные технические приемы: это полиэкран, известный со времен А. Ганса; разрушение хронологической последовательности в построении фильма (Гринуэй предстает как единомышленник и преемник А. Рене); наконец, постоянное изменение параметров экрана, а именно соотношения его ширины с высотой.

Постсоветское кино 1990-х гг. представлено творчеством Н. Михалкова: «Урга: территория любви» (1991), «Утомленные солнцем» (1994), «Сибирский цирюльник» (1998), В. Сторожевой: «Француз» (2003), «Компенсация» (2010) и др. Наблюдается обновление кинематографической образности фильмов, что представлено в работах Ю. Мамина «Окно в Париж» (1994), А. Балабанова «Брат» (1997), А. Рогожина «Особенности национальной охоты» (1995), Э. Рязанова «Старые клячи» (2000).

Первое десятилетие 2000-х гг. российский кинематограф мог рассчитывать на широкий прокат только в случае его высокой

конкурентоспособности. В фильмах наблюдается усиление зрелищности, использование компьютерных технологий и акцент на визуальной стороне. Резонанс вызвали российские блокбастеры и экшн-фильмы (фильмы Т. Бекмамбетова «Ночной дозор», 2004; «Дневной дозор», 2006, и др.), фильмы представителей «Новой волны» – Н. Хомерики, А. Попогребский, А. Хлебников.

С начала 1990-х гг. белорусское игровое кино вошло в полосу затяжного кризиса. Характерным явлением становится переход ведущих операторов к режиссерской постановочной деятельности. Отмечается приход в режиссуру операторов Ю. Марухина («Мать Урагана», 1990), Д. Зайцева («Хам», 1990; «Цветы провинции», 1994), Ю. Елхова («Аномалия», 1993), успехи в воплощении исторической темы в кино 2000-х гг. (Ю. Елхов «Анастасия Слуцкая», 2003). Хотя внешне фильмы отличаются тематическим и жанровым разнообразием, но отчетливее становится тенденция эстетической девальвации лент. Мозаичность, калейдоскопичность кинопроцесса 1990-х гг. во многом обусловлена коммерческим давлением.

Тема Великой Отечественной войны была и остается одной из ведущих в экранном искусстве Беларуси. Точкой отсчета в новой жанровой разработке военной темы стал военно-приключенческий фильм «В августе 44 го...» (реж. М. Пташук, 2000). Камерная мелодрама режиссера П. Кривостаненко «Еще о войне» (2004) раскрывает ужас войны через личную драму главных героев. Зрелищность и масштабность определяют концепцию фильмов В. Никифорова «На безымянной высоте» (2004), Д. Скворцова «Днепровский рубеж» (2009), А. Котта «Брестская крепость» (2010).

Тема Великой Отечественной войны заняла центральное место и в коммерческих телесериалах «Снайпер. Оружие возмездия» (2009), «Покушение» (2009), «Немец» (2010) режиссера А. Ефремова, который сочетает жанры военной драмы, боевика и детектива. В аналогичном ключе решен телесериал «В июне 41-го» (реж. А. Франкевич-Лайе, 2008) и др.

Международный кинофестиваль «Листопад» – крупнейший кинофорум Беларуси. Свою историю кинофестиваль ведет с 1994 года. Изначально он задумывался как кинофорум стран СНГ и Балтии, призванный объединять лучшие картины, созданные на постсоветском пространстве, поэтому сначала носил название «Фестиваль постсоветского кино “Лістапад”». Со временем кинофестиваль завоевывал авторитет, в 2003 г. официально приобрел статус международного. Традиционно здесь показывается только лучшее авторское кино. Программа Минского кинофестиваля богата и насыщена. Секции игрового и документального кино представляются в рамках основного конкурса и конкурса молодого кино, проходит конкурс детского и юношеского кино «Лістападзік». Также Международный кинофестиваль «Листопад» дарит широкую программу внеконкурсных и ретроспективных показов, встречи, мастер-классы, выставки и вернисажи.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Семинар № 1 (2 часа)

Советское кино. Творчество С. Эйзенштейна

1. Жанрово-тематическое разнообразие советского кино 1930-х гг.
2. Теоретические труды С. Эйзенштейна. Теории «монтажа аттракционов», «типажа», «интеллектуального кино» и др.
3. История создания и судьба фильма «Бежин луг».
4. Патриотический пафос кинопроизведения «Александр Невский». Образ А. Невского, созданный Н. Черкасовым.
5. Сюжет, композиция, структура конфликта и изобразительная стилистика фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный».

Семинар № (2 часа)

Экранное искусство Италии

1. Основные тенденции развития западноевропейского экранного искусства в послевоенный период.
2. Этапы творчества и стилевые особенности Л. Висконти.
3. Силевые особенности режиссуры М. Антониони.
4. Силевые особенности режиссуры Ф. Феллини.
5. Основные этапы творчества Ф. Феллини
6. Основные этапы творчества Б. Бертолуччи.

Семинар № 3 (2 часа)

Экранное искусство Беларуси 1950-1980-х гг.

1. Специфика развития белорусского кино в послевоенный период.
2. Трансформация военной тематики в творчестве В. Турова, И. Добролюбова, Б. Степанова.
3. Экранное прочтение произведений В. Быкава.
4. Интерпретация классических литературных произведений И. Мележа, В. Короткевича, В. Адамчика.
5. Тенденции развития телевидения в 1950-е гг.
6. Зарождение белорусской телевизионной журналистики.

Семинар № 4 (2 часа)

Телевидение в системе экранного искусства

1. Функции телевидения.
2. Виды и жанры телевидения.
3. Телевизионная программа. Основные подходы к классификации.
4. Процесс создания ТВ программы.
5. Телевидение в современном мире.

ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ
заочная форма получения образования

Семинар № 1 (2 часа)
Советское кино. Творчество С. Эйзенштейна

1. Жанрово-тематическое разнообразие советского кино 1930-х гг.
2. Теоретические труды С. Эйзенштейна. Теории «монтажа аттракционов», «типажа», «интеллектуального кино» и др.
3. История создания и судьба фильма «Бежин луг».
4. Патриотический пафос кинопроизведения «Александр Невский».
5. Сюжет, композиция, структура конфликта и изобразительная стилистика фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный».

Семинар № (2 часа)
Экранное искусство Беларуси 1950-1980-х гг.

1. Специфика развития белорусского кино в послевоенный период.
2. Трансформация военной тематики в творчестве В. Турова, И. Добролюбова, Б. Степанова.
3. Экранное прочтение произведений В. Быкава.
4. Интерпретация классических литературных произведений И. Мележа, В. Короткевича, В. Адамчика.
5. Тенденции развития телевидения в 1950-е гг.
6. Зарождение белорусской телевизионной журналистики.

3.2 РЕКОМЕНДУЕМЫЙ СПИСОК ТЕМ РЕФЕРАТОВ (ПРЕЗЕНТАЦИЙ)

1. Роль кинематографа в формировании экранного искусства
2. Ранний период в истории кино Франции. От Люмьера до Мельеса.
3. «Звезды» раннего периода мирового кино.
4. Художественное своеобразие раннего русского кино.
5. Александр Ханжонков – кинопредприниматель и кинодеятель.
6. Эксцентричная комедия. Творчество Макса Линдэра.
7. Эволюция американской кинокомедии. Творчество Чарльза Чаплина.
8. Мелодрама как жанр. Мэри Пикфорд (США) и Вера Холодная (Россия).
9. Музыка в кино. Особенности музыкальной кинокомедии.
10. Теоретики и практики киномонтажа: Лев Кулешов, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн.
11. Лев Кулешов и его киношкола. «Эффект Кулешова».
12. Монтажно-поэтическое направление в советском кино 1920-х гг.
13. Творческие группировки в кинематографе 1920-х гг. ФЭКСы.
14. Особенности творчества Всеволода Пудовкина.
15. Документальная киношкола России. Творчество Д. Вертова.
16. Основные жанры и «звезды» советского кино 1930-х–1940-х гг.
17. Основные жанры и «звезды» американского кино 1930-х–1940-х гг.
18. «Авангард» как направление в западноевропейском кино 1920-х гг.
19. Особенности кинопоэтики Луиса Бунюэля.
20. Экспрессионизм в немецком кино в 1915–1925 гг.
21. История первых десятилетий Голливуда (1913–1927 гг.).
22. Образы войны в советском кино (1941–1945 гг.).
23. История создания и судьба фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный».
24. Итальянский неореализм и его ведущие мастера.
25. Федерико Феллини в рамках неореализма и за его границами.
26. Стилистические особенности фильмов М. Антониони.
27. Эволюция проблематики и поэтики Лукино Висконти.
28. Пьер Паоло Пазолини и его место в итальянском кино.
29. Творчество Григория Чухрая.
30. «Новая волна» во Франции.
31. Жан-Люк Годар и его художественные открытия.
32. Ален Рене и его поиски киноязыка.
33. «Простые» фильмы Франсуа Трюффо.
34. Мир Ингмара Бергмана.
35. Британские «рассерженные» кинематографисты.
36. Творчество Питера Гринуэя.
37. Фильмы Марлена Хуциева как образец лирического высказывания.
38. Особый путь В. Шукшина. Народное кино и его проблемы.
39. «Андрей Рублев» А. Тарковского как кульминация кино «оттепели».
40. Военно-патриотическая тема в советском киноискусстве.

41. Документальные фильмы о войне. «Обыкновенный фашизм» М. Ромма.
42. Кино и литература. Проблемы экранизации.
43. Экранная интерпретация русской классики. Поэтика произведений А. С. Пушкина.
44. Экранная интерпретация произведений Н. Гоголя.
45. Экранная интерпретация произведений Л. Толстого.
46. Драматургия А. Чехова и кинематограф.
47. Экранная интерпретация произведений Ф. Достоевского.
48. Экранизация белорусской классики как форма сохранения культурного наследия.
49. Трагедии и комедии Шекспира в театре и кино.
50. Мастера японского кино (А. Куросава, Я. Одзу, Нагиса Осима).
51. Творчество Ю. Тарича.
52. Белорусские актеры в произведениях о Великой Отечественной войне.
53. Пути развития отечественного анимационного кино.
54. Экранное искусство в новой медиареальности.
55. Телевидение в эпоху цифровых технологий.
56. Система жанров телевизионной журналистики.
57. Творческие профессии на телевидении.
58. Телевизионная программа как жанрово-тематическая структура телевизионного вещания.
59. Процесс создания ТВ программы.
60. Специфика телевизионного фильма.

3.3 РЕКОМЕНДУЕМЫЙ СПИСОК КИНОФИЛЬМОВ К ПРОСМОТРУ

Кино Франции

Люмьер Луи и Огюст «Прибытие поезда на вокзал Ля Съота», «Выход рабочих с завода Люмьер», «Политый поливальщик» (все – 1895)

Ж. Мельес «Путешествие на Луну» (1902).

Французский киноавангард

А. Ганс «Колесо» (1922), «Наполеон» (1927)

Р. Клер «Антракт» (1924)

Л. Деллюк «Молчание» (1920), «Женщина ниоткуда» (1922).

Ж. Дюлак «Пластика № 927», «Арабеска»

А. Шомет «Пять минут чистого кино», «Отражение света и скорости» (1925).

Ф. Леже «Механический балет» (1924)

Л. Бунюэль «Андалузский пес» (1928), «Золотой век» (1930).

Французский поэтический реализм

Ж. Виго «Ноль за поведение» (1932), «Аталанта» (1934)

М. Карне «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939), «Вечерние посетители» (1942), «Дети райка» (1944)

А. Рене «Херосима, моя любовь» (1959), «Прошлым летом в Мариенбаде» (1960)

К. Шаброль «Красавчик Серж» (1958), «Кузены» (1959), «Мясник» (1977), «Кровавая свадьба» (1973), «Модам Бавари» (1991), «Церемония» (1995)

Ф. Трюффо «400 ударов» (1959), «Стреляйте в пианиста» (1960), «Жюль и Джим» (1962), «Соседка» (1981), «Зеленая комната» (1978)

Э. Ромер «Зеленый луч» (1986), «Друг моей подруги» (1987)

Ж.-Л. Годар «На последнем дыхании» (1959), «Безумный Пьеро» (1965), «Имя: Кармен» (1983), «Новая волна» (1990) «История (и) кино» (1989), «Прощай, речь 3D» (2014)

Леос Каракс «Любовники с Нового моста» (1991)

Жан-Жак Бенекс «Луна в сточной канаве» (1983), «Тридцать семь и два по утрам» (1986)

Люк Бессон «Подземка» (1985), «Никита» (1990), «Леон» (1994), «Пятый элемент» (1997), «Люси» (2014)

Ф. Озон «Криминальные любовники» (1999), «8 женщин» (2002), «Бассейн» (2003), «Франц» (2016)

Кино Швеции

Альф Шеберг «Охота» (1944)

Ингмар Бергман «Седьмая печать» (1957), «Земляничная поляна» (1957), «Молчание» (1963), «Персона» (1966), «Шепоты и крики» (1972), «Осенняя соната» (1978), «Фанни и Александр» (1982)

Бу Видерберг «Любовь 65» (1965), «Одален 31» (1969), «Джо Хилл» (1971), «Виктория» (1987), «Цветения пора» (1995) Лукас Мудиссон «Вместе» (2000), «Лиля навсегда» (2002), «Мамонт» (2009)

Кино Италии

В. де Сика «Дети смотрят на нас» (1943), «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Брак по-итальянски» (1964)

Р. Росселини «Рим, открытый город» (1945), «Пайза» (1946)

Д. де Сантис «Горький рис» (1948)

Л. Висконти «Одержимость» (1942), «Чувство» (1954), «Рокко и его братья» (1960), «Леопард» (1963), «Гибель богов» (1969), «Смерть в Венеции» (1971), «Людвиг» (1972), «Семейный портрет в интерьере» (1974)

М. Антиниони «Крик» (1957), «Приключение» (1959), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), «Фотоувелечение» (1966)

Ф. Феллини «Дорога» (1954), «Ночи Кабирии» (1957), «8 ½» (1962), «Амаркорд» (1973), «Репетиция оркестра» (1979)

П. Пазолини «Акатоне» (1962), «Мама Рома» (1962), «Евангелие от Матфея» (1964), «Теорема» (1968), «Декамерон» (1970)

Бернардо Бертолуччи «Перед революцией» (1964), «Стратегия паука» (1969), «Последнее танго в Париже» (1972), «Двадцатый век» (1976), «Последний император» (1987), «Мечтатели» (2003)

Кино Германии

Э. Любич «Модам Дюбари» (1919), «Анна Болейн» (1920)

Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919)

Ф. Ланг «Усталая смерть» (1921), «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1926), «М» (1931)

Ф. В. Мурнау «Носферату, симфония ужаса» (1922), «Последний человек» (1924)

А. Клуге «Прощание с прошлым» (1966), «Артисты под куполом цирка: беспомощны» (1968)

Р.-В. Фассбиндер «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы», «Замужество Марии Браун» (1978), «Лола» (1981), «Лили Марлен» (1980), «Тоска Вероники Фосс» (1982)

В. Вендерс «Алиса в городах» (1974), «Париж – Техас» (1984), «Небо над Берлином» (1986)

В. Херцог «Агирре, гнев Божий» (1972), «Стеклянное сердце» (1976), «Каждый за себя и Бог против всех» (1974), «Носферату – призрак ночи» (1978), «Войцек» (1978), «Фицкарральдо» (1982)

Ф. Шлендорф «Юный Тёрлесс» (1967), «Жестяной барабан» (1979), «Любовь Свана» (1983)

Т. Тиквер «Беги, Лола, беги» (1998), «Принцесса и воин» (2000), «Парфюмер» (2007)

Кино Испании

Л. Бунюэль «Великое казино» (1947), «Забытые» (1950), «Назарин» (1959), «Виридиана» (1961), «Дневная красавица» (1967), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Призрак свободы» (1974)

Х.-А. Бардем «Эта счастливая парочка» (1951) (вместе с Л.-Г. Берланга), «Комедианты» (1953), «Смерть велосипедиста» (1955).
Л.-Г. Берланга «Калабуч» (1956), «В натуральную величину» (1974), «Национальное ружье» (1978)
К. Саура «Охота» (1965), «Сад наслаждений» (1970), «Анна и волки» (1972), «Выкорми воронов» (1975), «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983)
В. Эресе «Дух улья» (1973)
А. Корда «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), «Богдатский вор» (1940), «Леди Гамильтон» (1941)
А. Хичкок «39 шагов» (1935), «Леди исчезает» (1938), «Психоз» (1960), «Птицы» (1963)
К. Рид «Третий человек» (1949), «Оливер!» (1968)
Д. Лин «Мост через реку Квай» (1957), «Лоуренс Аравийский» (1962), «Доктор Живаго» (1965)
Л. Андерсон «Эта спортивная жизнь» (1963), «Если...» (1968), «О, счастливчик!» (1973), «Госпиталь "Британия"» (1982)
Т. Ричардсон «Оглянись во гневе» (1958), «Комедиант» (1960), «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962), «Том Джонс» (1963)
П. Гринузэй «Интервалы» (1973), «Контракт рисовальщика» (1982), «Отсчет утоплинников» (1988), «Повор, вор, его жена и ее любовник» (1989), «Книги Просперо» (1991)

Кино Японии

К. Синдо «Голый остров» (1960), «Инстинкт» (1966)
Я. Одзу «Токийская повесть» (1953), «Ранняя весна» (1956),
А. Курасава «Расемон» (1950), «Семь самураев» (1954), «Идиот» (1951), «На дне» (1957), «Трон в крови» (1957), «Ран» (1985), «Сны» (1990)
С. Имамура «Японское насекомое» (1963), «Глубокая жажда богов» (1968) «Легенда о Нараяме» (1983), «Черный дождь» (1989)
Н. Осима «Повесть о жестокой юности» (1960), «Улица любви и надежды» (1959), «Церемония» (1971), «Коррида любви» («Империя чувств» (1976)), «Закон» (1997), «Табу» (1999)

Американское кино

Дэвид Уорк Гриффит «Рождение нации» (1914), «Нетерпимость» (1916)
Орсон Уэллс «Гражданин Кейн» (1941), «Процесс» (1963)
Чарльз Спенсер Чаплин «Бродяга» (1915), «Золотая лихорадка» (1925), «Парижанка» (1923), «Огни большого города» (1931)
Джон Хьюстон «Мальтийский сокол» (1941)
Винсент Минелли «Американец в Париже» (1951)
Стенли Донен «Пение под дождем» (1952)
Сидни Люмет «12 разгневанных мужчин» (1957)
Уильям Уайлер «Бен Гур» (1959)
Джозеф Манкевич «Клеопатра» (1963)
Кинг Видор «Война и мир» (1956)

Артур Пенн «Бонни и Клайд» (1967), «Ресторан Алисы» (1969)
Джордж Рой Хилл «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (1969), «Афера» (1973)
Деннис Хоппер «Беспечный ездок» (1969)
Дж. Шлезингер «Полуночный ковбой» (1969)
Роберт Маллиган «Убить пересмешника» (1962)
Ларри Пирс «Раз картошка, два картошка» (1964), «Инцидент» (1967)
Стенли Кубрик «2001: Космическая Одиссея» (1968), «Заводной апельсин» (1971), «Сияние» (1980)
Боб Фосс «Кабаре» (1971)
Роберт Земекис «Назад в будущее» (1985)
Вуди Аллен «Энни Холл» (1977), «Манхэттен» (1979), «Зелиг» (1983), «Любовь и смерть» (1975), «Матч-пойнт» (2005), «Сенсация» (2006)
Фрэнсис Форд Коппола «Крестный отец» (1972), «Разговор» (1974), «Крестный отец, II» (1974), «Апокалипсис сегодня» (1979), «Аутсайдер» (1983), «Клуб» Коттон» (1985), «Сад камней» (1987)
Мартин Скорсезе «Алиса здесь больше не живет» (1974), «Таксист» (1976), «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977), «Последний вальс» (1978), «Цвет денег» (1980), «Король комедии» (1982), «Отступники» (2006)
Дэвид Линч «Голубой бархат» (1986), «Дикие сердцем» (1990), «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1993), «Шоссе в никуда» (1997)
Стивен Спилберг «Индиана Джонс и храм рока» (1984), «Пурпурный цвет» (1985), «Индиана Джонс и Последний Крестовый Поход» (1989), «Парк Юрского периода» (1993), «Список Шиндлера» (1993)
Гас Ван Сант «Аптечные ковбой» (1989), «Мой личный штат Айдахо» (1991), «Умница Уилл Хантинг» (1997), «Джерри» (2002), «Слон» (2003)
Джеймс Кэмерон «Правдивая ложь» (1994), «Титаник» (1997)
Хэл Хартли «Страстная желание» (1991), «Невероятная правда» (1989), «Доверие» (1990), «Простые люди» (1992), «Любитель» (1994), «Флирт» (1995)
Дэвид Финчер «Семь» (1996), «Бойцовский клуб» (1999)
Квентин Тарантино «Криминальное чтиво» (1994)
Стивен Содерберг «Эрин Брокович» (2000), «Траффик» (2000)
Лана и Лилли Вачовски трилогия «Матрица» (1999)
Джим Джармуш «Мертвец» (1995), «Пес-призрак» (2000), «Кофе и сигареты» (2003)

Советское кино

С. Эйзенштейн «Стачка» (1925), «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927), «Бежин луг» (1935–1937), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1945)
Д. Вертов «Человек с киноаппаратом» (1929), «Колыбельная» (1937)
А. Довженко «Земля» (1920)
В. Пудовкин «Мать» (1926)
Г. Козинцев «Шинель» (1926), «Новый Вавилон» (1929, вместе с Л. Траубергом), «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1970)
Я. Пратазанов «Аэлита» (1924)

Л. Кулешов «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924)

Б. Барнет «Окраина» (1933), «Подвиг разведчика» (1947)

Г. Александров «Веселые ребята» (1934)

С. Васильев, Г. Васильев «Чапаев» (1934)

И. Пырьев «Сказание о земле Сибирской» (1948)

Российское кино

С. Бондарчук «Судьба человека» (1959), «Они сражались за Родину» (1975)

М. Калатозов «Летят журавли» (1957)

Г. Данелия «Я шагаю по Москве» (1961), «Осенний марафон (печальная комедия)» (1979)

С. Параджанов «Тени забытых предков» (1964), «Цвет граната» (1970), «Легенда о Сурамской крепости» (1984)

А. Тарковский «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986)

М. Хуциев «Весна на Заречной улице» (1956), «Застава Ильича» (1964), «Июльский дождь» (1966)

Г. Чухрай «Баллада о солдате» (1959), «Чистое небо» (1961)

Т. Абуладзе «Мольба» (1967), «Древо желания» (1977), «Покаяние» (1984)

А. Кончаловский «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967), «Дворянское гнездо» (1969), «Сибириада» (1978)

В. Мотыль «Женя, Женечка и катюша» (1967)

В. Шукшин «Жил такой парень» (1964), «Печки-лавочки» (1972), «Калина красная» (1973)

А. Герман «Проверка на дорогах» («Операция «С Новым годом»)» (1971–1985), «Двадцать дней без войны» (1976), «Мой друг Иван Лапшин» (1984)

Н. Михалков «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Раба любви» (1975), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976), «Пять вечеров» (1978), «Родня» (1981), «Урга: территория любви» (1991), «Утомленные солнцем» (1994), «Сибирский цирюльник» (1998)

Р. Балаян «Полеты во сне и наяву» (1982)

К. Муратова «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1971), «Астенический синдром» (1989), «Чеховские мотивы» (2002)

А. Аскольдов «Комиссар» (1967)

С. Соловьев «Сто дней после детства» (1975), «Чужая белая и рябой» (1986), «Асса» (1987)

В. Пичул «Маленькая Вера» (1987)

В. Рыбарев «Чужая вотчина» (1982), «Свидетель» (1985), «Меня зовут Арлекино» (1988)

В. Абдрашидов «Парад планет» (1984), «Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Время танцора» (1997)

О. Иоселиани «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970), «Охота на бабочек» (1992), «Разбойники. Эпизод VII» (1996)

Ю. Мамин «Окно в Париж» (1994)

А. Балабанов «Брат» (1997), «Про уродов и людей» (1998), «Груз 200» (2007), «Кочегар» (2010)
В. Сторожева «Француз» (2003), «Путешествие с домашними животными» (2007), «Компенсация» (2010)
А. Рогожин «Особенности национальной охоты» (1995)
Э. Рязанов «Старые клячи» (2000)
Т. Бекмамбетов «Ночной дозор» (2004), «Дневной дозор» (2006)
Н. Хомерики «977» (2003), «Сказка про темноту» (2009)
А. Попогребский «Коктебель» (2003, совместно с А. Хлебниковым), «Как я провел этим летом» (2010)
Валерия Гай Германика «Все умрут, а я останусь» (2008), «Школа» (2010, телесериал)

Кино Беларуси

Ю. Тарич «Лесная быль» (1926), «До завтра» (1929)
В. Корш-Саблин «Первый взвод» (1933), «Искатели счастья» (1936), «Константин Заслонов» (1949), «Красные листья» (1958)
А.Файнциммер «Поручик Киж» (1934)
И. Анненский «Медведь» (1938)
Э. Аршанский «Дважды рожденный» (1934)
В. Бычков «Город мастеров» (1965)
Л. Голуб «Миколка-паровоз» (1956), «Девочка ищет отца» (1959)
В. Четвериков «Руины стреляют» (1971–1972)
О Гончаренок, И. Четвериков «Шельма» (1996)
В. Гостюхин «Ботанический сад» (1997)
И. Добролюбов «Иван Макарович» (1968), «Плач перепелки» (1990), «Расписание на послезавтра» (1978), «Белые росы» (1983)
Л. Нечаев «Приключение Буратино» (1975), «Про Красную Шапочку» (1977), «Проданный смех» (1981), «Питер Пен» (1987), «Не покидай...» (1989)
А. Ефремов «Поводырь» (2001), «Дунечка» (2004), «Рифмуется с любовью» (2007), «Снайпер: оружие возмездия» (2008), «Покушение» (2009)
М. Касимова, Н. Еременко-мл. «Сын за отца» (1995)
М. Касимова «Маленький боец» (1997)
А. Колбышев «Охота жить» (короткометражный фильм) (1998), «Волки» (2009)
Ю. Марухин «Мать урагана» (1990)
Д. Зайцев «Хам» (1990), «Цветы провинции» (1994)
В. Никифоров «Отцы и дети» (1983), «Душа моя, Мария» (1993), «Рейнджер из атомной зоны» (1999), «На безымянной высоте» (2004)
М. Пташук «Возьму твою боль» (1980), «Черный замок Ольшанский» (1983), «Знак беды» (1986), «В августе 44-го» (2000)
П. Кривоштаненко «Еще о войне» (2004)
А. Франскевич-Лайе «В июне 41-го» (2008)
В. Рубинчик «Последнее лето детства» (1974), «Венок сонетов» (1976), «Дикая охота короля Стаха» (1979)

Б. Степанов «Альпийская баллада» (1965), «Волчья стая» (1975), «Альпийская баллада» (1965)

В. Туров «Родом из детства» (1965), «Война под крышами» (1967), «Сыновья уходят в бой» (1969), «Люди на болоте» (1981), «Полесская хроника» (1984), «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повестях» (1994)

Ю. Елхов «Анастасия Слуцкая» (2003)

С. Лозница «В тумане» (2012)

А. Кананович «Цвет любви» (2005), «Дастиш фантастиш» (2009)

Д. Скворцов «Днепровский рубеж» (2009)

Е. Турова «Рыжик в Зазеркалье» (2011)

А. Котт «Брестская крепость» (2010)

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Какие свойства культуры XX века реализуются в экранном искусстве?
2. Какой комплекс причин лежит в рождении кино на рубеже XIX–XX веков?
3. Кино принято считать синтетическим искусством. Назовите виды искусства, наиболее тесно связанные с кинематографом.
4. Чем обеспечивается целостность художественного образа в кино?
5. Какие виды и жанры кино вы знаете?
6. Основателями каких двух направлений кинематографа являются братья Люмьер и Жорж Мельес?
7. Назовите фильмы, ставшие «визитной карточкой» немецкого экспрессионизма.
8. Назовите имена режиссеров, в творчестве которых отразилась эстетика экспрессионизма.
9. Определите сущность французского киноавангарда.
10. Как рождалось кино в России? Назовите первые русские фильмы.
11. Определите роль Ю. Тарича в становлении экранного искусства Беларуси.
12. Какие проблемы встали перед звуковым кино в 1930-х гг.?
13. Кинематографические течения, которые предшествовали поэтическому реализму.
14. Назовите фильмы, ставшие классикой поэтического реализма.
15. Сотрудничество каких двух кинохудожников поэтического реализма было особенно плодотворным и позволили им создать шедевры?
16. Кто из художников мирового кино испытал влияние эстетики поэтического реализма?
17. Какие жанры мирового кино обязаны своим рождением американским кинематографистам?
18. Назовите имена создателей американской «комической».
19. Назовите художественные принципы Д. У. Гриффита.
20. Кто из великих итальянских режиссеров начинал в искусстве как поэт и писатель?
21. Охарактеризуйте процессы, происходившие в экранном искусстве 1950–1960-х гг.
22. Какие стили и жанры вырабатываются в мировом киноискусстве 1950–1960-х гг.?
23. Кого из итальянских режиссеров критика называет поэтом «отчуждения» и «некоммуникабельности»?
24. Перечислите известные шедевры итальянского кино 1950–1970-х гг.
25. Определите вклад Б. Бертолуччи в экранное искусство.
26. Назвать режиссеров французской «Новой волны».
27. Определите новаторство фильмов Ж.-Л. Годара.
28. Обозначьте круг идей, заложенных в главных фильмах И. Бергмана.

29. Определите новаторство фильмов Л. Бунюэля.
30. Как преодолевался кризис в экранном искусстве в 1990-е гг.?
31. Определите предпосылки развития телнвидения?
32. Кто стоял у истоков электронного телевидения в России?
33. Когда в Советском Союзе появилось «малострочное телевидение»?
34. Назовите дату рождения отечественного регулярного телевидения?
35. Какой основной контент был характерен для телевидения в послевоенные десятилетия?

4.2 ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ

1. Теоретические основы экранного искусства
2. Кино в системе экранных искусств
3. Видовая типология кино
4. Система жанров в кино
5. Телевидение в системе экранных искусств
6. Периодизация истории экранного искусства
7. Экранное искусство начала XX в.
8. Творчество Д. У. Гриффита
9. Экранное искусство Западной Европы 1920-х гг.
10. Становление шведской киношколы
11. Художественные достижения немецкого киноэкспрессионизма
12. Творчество Ф. Ланга
13. Французский киноавангард
14. Технические предпосылки возникновения телевидения
15. Экранное искусство России 1920-х гг.
16. Творчество С. Эйзенштейна
17. Организация кинопроизводства в Беларуси
18. Творчество Ю. Тарича
19. Предпосылки возникновения телевидения в России
20. Экранное искусство 1930 – начала 1940-х гг.
21. Экспериментальный период советского телевидения
22. Экранное искусство Западной Европы 1950–1980-х гг.
23. Тенденции развития европейского кино в послевоенный период
24. Экранное искусство Швеции
25. Творчество И. Бергмана
26. Итальянский неореализм
27. Творчество Л. Висконти
28. Творчество М. Антониони
29. Творчество Ф. Феллини
30. Художественные принципы французской «новой волны»
31. Творчество Ж.-Л. Годара
32. Экранное искусство Германии 1950–1980-х гг.
33. «Молодое немецкое кино»
34. «Новое немецкое кино»
35. Творчество В. Вендерса
36. Экранное искусство Испании 1950–1980-х гг.
37. «Генерация невинных» в кино Испании
38. Творчество Л. Бунюэля
39. Экранное искусство Великобритании 1950–1980-х гг.
40. «Молодые рассерженные» в кино Великобритании
41. Творчество П. Гринуэя
42. Телевидение в послевоенный период
43. Экранное искусство России 1950–1980-х гг.

44. Художественные направления в советском кино 1960-х гг.
45. Творчество А. Тарковского
46. Телевидение в СССР в послевоенный период
47. Экранное искусство Беларуси 1950–1980-х гг.
48. Тенденции развития телевидения в БССР в 1950–1960-е гг.
49. Экранное искусство 1990–2010-х гг.
50. Телевидение в эпоху цифровых технологий

4.3 КРИТЕРИИ ОЦЕНОК РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Баллы	Показатели оценки
1 (один)	Отсутствие приращения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта, отказ от ответа.
2 (два)	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; знание отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых и логических ошибок; пассивность на семинарских занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
3 (три)	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта; знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными и логическими ошибками; слабое владение инструментарием учебной дисциплины, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины: пассивность на семинарских занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
4 (четыре)	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач; умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им оценку; работа под руководством преподавателя на семинарских занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий.
5 (пять)	Достаточные знания в объеме учебной программы; использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых

	теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; самостоятельная работа на семинарских занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий.
6 (шесть)	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы; использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная самостоятельная работа на семинарских занятиях; периодическое участие в групповых обсуждениях, достаточно высокий уровень культуры исполнения заданий.
7 (семь)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; самостоятельная работа на семинарских занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
8 (восемь)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы; использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное и логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины (в том числе техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной

	программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; активная самостоятельная работа на семинарских занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
9 (девять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; систематическая, активная самостоятельная работа на семинарских занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
10 (десять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы по изучаемой учебной дисциплине; умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин; творческая самостоятельная работа на семинарских занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

Экранное искусство

1-2 балла (2;3) – *неудовлетворительно; почти удовлетворительно* – общее представление об истории искусств, перечисление и различие их видов и жанров по явным признакам с нечетким определением их сущности; распознавание во время тестирования-викторины 2 памятников художественной культуры их авторов из 10 предложенных.

3 (3) балла – *удовлетворительно* – ориентация в наиболее общих вопросах в области истории искусств, общее представление об отдельных его видах и жанре, в творческой деятельности ведущих мастеров искусства с попыткой приведения примеров; распознавание во время тестирования-викторины 3 памятников искусства их авторов из 10 предложенных.

4 (3+) балла – *достаточно удовлетворительно* – частичное использование и воспроизводство знаний в области истории искусств, отдельных их видов и жанров и творческой деятельности ведущих мастеров искусств с использованием недостаточного количества примеров, распознавание во время тестирования-викторины 4 памятников искусства их авторов из 10 предложенных.

5 (4–) баллов – *почти хорошо* – неполное демонстрирование знаний в области истории искусств, отдельных их видов и жанров, творческой деятельности ведущих мастеров искусств с использованием недостаточного количества примеров, распознавание во время тестирования-викторины 5 памятников художественной культуры их авторов из 10 предложенных.

6 (4) баллов – *хорошо* – демонстрирование знаний по вопросам периодизации, специфики и выразительных средств, жанров искусств, стилевых направлений, творческой деятельности ведущих мастеров искусств не в полном объеме с использованием недостаточного количества примеров в области истории искусств, распознавание во время тестирования-викторины 6 памятников художественной культуры их авторов из 10 предложенных.

7 (4+) баллов – *очень хорошо* – недостаточно полное и глубокое демонстрирование знаний по вопросам периодизации, специфики выразительных средств, жанров искусств, стилевых направлений, творческой деятельности ведущих мастеров искусств с использованием примеров в области истории искусств, распознавание памятников художественной культуры их авторов во время тестирования-викторины (7 произведений из 10).

8 (5–) баллов – *почти отлично* – демонстрирование полных и глубоких знаний с использованием достаточного количества примеров в области истории искусств, отдельных их видов и жанров, владение вопросами периодизации и характеристики творческой деятельности ведущих мастеров мирового искусства, распознавание памятников художественной культуры во время тестирования-викторины (8 произведений из 10).

9 (5) баллов – *отлично* – безупречное владение материалом в области истории искусств: периодизация, основные эпохи и стили, направления, специфика отдельных видов, жанров, выразительных средств искусства, творческая деятельность ведущих мастеров искусства, произведения-шедевры

мирового значения, почти полное распознавание произведений памятников художественной культуры и их авторов во время тестирования-викторины (9 произведений из 10).

10 (5+) баллов – *потрясающе отлично* – безупречное оперирование знаниями в области истории искусств: периодизация, основные эпохи и стили, направления, специфика отдельных видов, жанров, выразительных средств искусства, творческая деятельность ведущих мастеров искусства, произведения шедевры мирового значения; полное распознавание произведений-памятников художественной культуры и их авторов во время тестирования-викторины (10 произведений из 10).

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа
учреждения высшего образования по учебной дисциплине
«Экранное искусство»

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Раздел I. Теоретические основы экранного искусства

Тема 1. Введение. Теория экранного искусства

Цель, задачи, содержание учебной дисциплины. Основные понятия. Виды экранного искусства (кино, телевидение, новые медиа). Экранное искусство в системе техногенных искусств. Технические предпосылки возникновения кино. Общие свойства экранных видов искусств. Дифференцирующие особенности экранных видов искусств, обусловленные временным и коммуникативным факторами. Динамика коммуникативного фактора: от кино к новым медиа. Синтетическая природа экранных искусств.

Раздел II. Становление экранного искусства

Тема 2. Экранное искусство начала XX века

Кино Франции начала XX в. Кинематограф братьев Люмьер и их фильмы-репортажи «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак младенца», «Прибытие поезда». Динамика реальности и статичность кинокамеры. Освоение технических возможностей кинокамеры. Ж. Мельес – родоначальник игрового кино. Фильмы-спектакли Ж. Мельеса. Фантастическая феерия «Путешествие на Луну». Первые кинозвезды (А. Дид, М. Линдер), первые кинокомпании «Патэ» и «Гомон». Триумфальное шествие кинематографа по Европе.

Кино США начала XX в. Борьба Патентного треста за монополизацию сферы кинопроизводства и кинопроката. Возникновение Голливуда. Ранние жанры американского кино: ковбойский фильм (Г. Андерсон), «комическая» (М. Сеннетт). Начало творческого пути Д. У. Гриффита. Освоение опыта театра и литературы, обобщение достижений мирового кино. Актерская школа, разработка принципов кинодраматургии и кинематографического языка. Новаторство режиссуры, разработка классических приемов монтажа. Выдающиеся произведения экрана – «Рождение нации» (1914), «Нетерпимость» (1916). Творчество Ч. Чаплина. Эволюция образа в ранних комедиях Ч. Чаплина.

Тема 3. Экранное искусство Западной Европы 1920-х гг.

Становление и художественное своеобразие *шведской киношколы*. Реалистическая экспрессия, как на повествовательном, так и на изобразительном уровне в шведском кино. Творчество В. Шёстрёма. Углубленный психологизм фильмов «Терье Виген» (1916), «Горный Эйвинд и

его жена» (1917) и др. Изобразительно-пластический язык фильмов М. Штиллера.

Художественные достижения *немецкого киноэкспрессионизма*: философско-эстетические принципы, тематика и проблематика. Модель мира в фильмах Р. Вине, Ф. Мурнау, Ф. Ланга. Принципы экранного экспрессионизма в фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919). Достижения символического киноэкспрессионизма. Специфика фильмов Ф. Ланга «Усталая смерть» (1921), «Доктор Мабузе – игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1926). Эстетические принципы камершпиле.

Французский киноавангард и поиск новых возможностей киноязыка. Группа теоретика авангарда Л. Деллюка. Формирование ядра группы: Л. Деллюк, Ж. Дюлак, М. Л. Эрбье, Ж. Эпштейн и др. Реализация взглядов Л. Деллюка в фильмах «Молчание» (1920), «Женщина ниоткуда» (1922). Характерные особенности киноимпрессионизма. Дадаизм в творчестве Ж. Дюлак: «Раковина и священник», «Пластика № 927» и др. Специфика киноабстракционизма. Отрицание сюжета и актера, образный статус средств пластической выразительности. Фильмы: Ф. Леже «Механический балет» (1924), Р. Клер «Антракт» (1924), «Отражение света и скорости» (1925) А. Шомета. Сюрреализм. Противоречивость творческих исканий (М. Рэй «Морская звезда» (1928), Л. Бунюэль, С. Дали «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930)).

Технические предпосылки возникновения *телевидения*: научные изыскания и технические изобретения. Теория электромагнитного поля Дж. К. Максвелла, эксперименты Г. Герца. Изобретение радио. Первая публичная демонстрация механического ТВ (Дж. Берд). Опыты малострочного телевидения. Внедрение телевидения радиокомпаниями. Эксперименты с механическим телевидением в 1920-х гг. Основание ассоциации телевидения (1929). Показ экспериментальных программ. Создание первого малострочного телеприемника и первый публичный телесеанс (1929) во Франции. Студия на улице Гренель. Эйфелева башня как радио- и телеантенна. Господство развлекательных жанров в предвоенной программе Парижской студии.

Тема 4. Экранное искусство России 1920-х гг.

Идейно-художественный и организационный опыт кинематографа после 1917 г. Тематика и эстетика агитфильмов. Поиск новых средств кинематографической выразительности. Основные тенденции в развитии советского кино: умеренная (московская школа) и левоавангардистская (ФЭКС). Ведущие мастера 1920-х гг. Исследование изобразительно-монтажных возможностей киноискусства. Теория киномонтажа Л. Кулешова («Эффект Кулешова»). Значение творчества Д. Вертова в становлении образной кинодокументалистики. Художественное новаторство С. Эйзенштейна.

Теоретические труды С. Эйзенштейна 1920-х гг. Новаторский характер драмы-хроники: «Стачка» (1925), «Броненосец “Потемкин”» (1925), «Октябрь» (1927). Творчество В. Пудовкина (трилогия «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингисхана» (1928)). «Поэтическое» кино А. Довженко.

Организация кинопроизводства в Беларуси. Создание Белгоскино (1924). Первые хроникальные ленты. Основание киностудии «Советская Беларусь» в Ленинграде (1928). Первые мастера белорусской кинематографии. Творчество Ю. Тарича. Художественная своеобразие и значение фильмов «Лесная быль» (1926) и «До завтра» (1929): экранная выразительность, метафорический монтаж, образная семантика. Творчество В. Корш-Саблина. Специфика историко-революционной эпопеи «В огне рожденная» (1930).

Предпосылки возникновения телевидения в России. Исследования и открытия П. Бахметьева и А. Столетова. «Диск Нипкова». Б. Розинг – основоположник электронного телевидения. Первые попытки передачи движущегося изображения на расстоянии. Идеи и изобретения В. Зворыкина (иконоскоп, кинескоп). Лаборатория Д. Сарнова. Экспериментальный период советского телевидения. Изобретатели-энтузиасты 1920-х гг. Опыты по созданию механических систем телевидения в Нижегородской радиолaborатории, Государственной физико-технической лаборатории, Центральной радиолaborатории в Ленинграде и др.

Тема 5. Экранное искусство 1930 – начала 1940-х гг.

Кинематограф начала 1930-х гг.: открытие звукозаписи и новые эстетические задачи. Первый «звуковой и разговорный» фильм «Певец джаза» (А. Кросланд). Переход мировой кинопромышленности на производство звуковых лент. Проблема снижения художественного уровня звуковых фильмов. Поиски соотношения изображения и звука, ритма визуального и звукового образов. Осмысление значения звуковой паузы в диалоге (К. Видор «Аллилуйя»). Французский поэтический реализм. Истоки итальянского неореализма. Звукозрительный контрапункт. «Будущее звуковой фильмы. Заявка» (1928) С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Александрова. Теоретическое осмысление звукового образа фильма и его влияние на эстетику кино. Первые успехи советских кинематографистов в звуковом кино. Первая звуковая кинопрограмма Ю. Тарича «Переворот» (1930). Выразительные возможности звука в кинокартине В. Корш-Саблина «Первый взвод» (1933).

Экспериментальный период советского телевидения. Опыты по созданию механических систем телевидения в Нижегородской радиолaborатории, Государственной физико-технической лаборатории, Центральной радиолaborатории в Ленинграде. Создание специализированной лаборатории телевидения во Всесоюзном электротехническом институте. Развитие

советской телевизионной техники. Параллельные работы над механическим и электронным ТВ. Создание во Всесоюзном радиокомитете отдела телевидения (1934). Ленинградский опытный телевизионный центр и Московская студия телевидения на Шаболовке. Начало регулярного вещания. Показ фильма Ф. Эрмлера «Великий гражданин» и первая студийная передача (1938). Демонстрация хроникального фильма об открытии XVIII съезда ВКП(б) (1939). Первые тематические журналы. Прекращение телевизионного вещания в начале Великой Отечественной войны. Использование достижений ТВ в военных целях.

Раздел III. Экранное искусство второй половины XX – начала XXI века

Тема 6. Экранное искусство Западной Европы 1950–1980-х гг.

Тенденции развития европейского кино в послевоенный период. Кино *Италии* в послевоенное десятилетие. Эстетика неореализма в фильмах Л. Висконти «Одержимость» (1943), «Земля дрожит» (1948) и др. Поиск нового языка и стилистики: «Чувство» (1954), «Леопард» (1962), «Гибель богов» (1969), «Смерть в Венеции» (1971). Творчество М. Антониони. Экзистенциальная философия и эстетика фильмов «Крик» (1957), «Приключение» (1960), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964). Экзистенциальный реализм в лентах «Фотоувеличение» (1967) и «Профессия: репортер» (1976). Творчество Ф. Феллини. Фильмы «Дорога» (1954), «Ночи Кабирии» (1957). Образно-метафорический язык в картинах «Сладкая жизнь» (1958), «8½» (1962), «Амаркорд» (1974). Особенности творчества режиссеров «среднего поколения»: Б. Бертолуччи и др. Совершенствование средств поэтической выразительности.

Шведская киношкола в послевоенный период. Влияние фюртиотализма на развитие кино. Стилистика фильмов И. Бергмана «Седьмая печать» (1957), «Земляничная поляна» (1957) и др. Своеобразие «Нового шведского кино». Телевещание в послевоенный период. Разработка технологий цветного телевидения в 1950–1960-е гг. Распространение кабельного телевидения. Изменения в телесистеме в 1970–1980-е гг. Спутниковое телевидение в 1980–1990-е гг. Развитие цифрового телевидения.

Истоки и эстетические принципы *французской «новой волны»*. Поиски новых форм повествования в контексте основных групп «новой волны». Поэтика фильма А. Рене «Хиросима, моя любовь» (1959). Фанатичный объективизм «Cinema-Verite». Творчество режиссеров-экс-журналистов (Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Шаброль, Э. Ромер). Творчество Ж.-Л. Годара («На последнем дыхании», 1959). Тенденции развития экранного искусства 1970–1980-х гг. Новое поколение режиссеров: Л. Каракс, Л. Бессон, Ж. Ж. Анно,

Р. Варнье, Ф. Озон. Возобновление телевидения в послевоенный период (1946). Драматические и оперные спектакли на ТВ. Первое публичное вещание в цвете (1951). Телеклубы. Телецентры в Париже, Лилле. Открытие частных и коммерческих телеканалов в 1980-х гг. Создание Высшего аудиовизуального совета (1989) и регулирование французского вещания в 1990-е г.

Кризис *немецкой киношколы*. «Молодое немецкое кино» и Оберхаузенский манифест (1962): Э. Рейтц, П. Шамони, А. Клуге. Творчество А. Клуге: «Акробаты под куполом цирка: беспомощны» (1967) и др. «Новое немецкое кино». Проблематика фильмов Ф. Шлёрндорфа. Творчество В. Херцога: «Каждый за себя, а Бог против всех» (1974), «Агирре, гнев божий» (1972) и др. Обличительный пафос социальных драм Р.-В. Фассбиндера. Творчество В. Вендерса. Проблемы одинокой личности: «Алиса в городах» (1972), «В беге времени» (1975), «Небо над Берлином» (1986). Экранное искусство ФРГ 1980-х гг. Творчество Т. Тиквера. Возобновление телевидения в послевоенный период (1950). Начало трансляции экспериментальных цветных передач (1962). Создание второго телеканала – ЦДФ (1962) и третьей культурно-просветительной программы (1970). Возникновение частных телеканалов (1980-е).

Тенденции развития *испанского кино* в 1950-е гг. Влияние неореализма, интерес к социальным проблемам. Новаторство Х. А. Бардема и Л. Г. Берланги. «Новое испанское кино» (М. Камуса, Б. Патино, К. Саура). «Генерация невинных»: «Дух улья» (1973) В. Эресе, «Выкорми воронов» (1975) К. Сауры и др. Поэтика фильмов К. Сауры. Основные этапы творчества Л. Бунюэля.

Становление *английской киношколы*. Группа «Свободное кино» (1954–1957). «Молодые рассерженные». Отображение жизни в фильмах Л. Андерсона. К. Рейша, Т. Ричардсона. Эволюция героя в фильмах Т. Ричардсона. Экранизация пьес Дж. Осборна «Оглянись во гневе» (1959) и «Комедиант» (1960). Творчество Л. Андерсона («...если», 1969; «О, счастливчик!», 1973). Творчество П. Гринуэя как представителя экранного постмодернизма («Контракт рисовальщика», 1982; «Живот архитектора», 1987; «Отсчет утопленников», 1988). Возобновление передач Би-би-си после Второй мировой войны (1946). Телецентр в Вест-энде. Проблема монополии Би-би-си и возникновение первого в Европе коммерческого канала Ай-ти-ви (1955). Расцвет живой реалистической теледрамы. Переход на цветное вещание и запуск Би-би-си-2 (1964–1967). Использование ТВ в учебных целях.

Тема 7. Экранное искусство России 1950–1980-х гг.

Развитие кинематографа в первые послевоенные годы. Сокращение кинопроизводства, эпоха «малюкартинья» Ориентация на исторические и историко-биографические темы. Кинематограф на рубеже 1950–1960-х гг. Расширение тематики и проблематики. Процесс обновления выразительных

средств кино, поиск приемов аудиовизуального повествования. Драматизм, психологизм и гуманистический потенциал фильмов: «Летят журавли» М. Калатозова (1958), «Судьба человека» С. Бондарчука (1959), «Баллада о солдате» Г. Чухрая (1960), «Иваново детство» А. Тарковского (1963) и др. Основные направления жанрово-стилевых поисков – «поэтико-документальное» и «поэтическо-живописное». Поэтико-документальный стиль фильмов М. Хуциева «Застава Ильича» (1964), Г. Данелия «Я шагаю по Москве» (1964), В. Шукшина «Жил такой парень» (1964), О. Иоселиани «Листопад» (1968). Поэтико-живописный стиль кинопроизведений С. Параджанова, А. Тарковского, Т. Абуладзе. Философско-поэтический кинематограф А. Тарковского. Проблемы личности и истории в фильмах «Андрей Рублев» (1966) и «Зеркало» (1974); нравственные аспекты бытия в фильмах «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1980). Фильмы А. Тарковского «Ностальгия» (1984) и «Жертвоприношение» (1986). Тональность фильмов конца 1980-х гг.: «Маленькая Вера» (1987) В. Пичула, «Меня зовут Арлекино» (1989) В. Рыбарева, «АССА» (1989) С. Соловьева.

Восстановление телевидения в СССР в послевоенный период. Эксперименты с передвижной телевизионной станцией (ПТС) и первый внестудийный телерепортаж – показ Первомайского парада и демонстрации на Дворцовой площади (1948). Создание Центральной студии телевидения (ЦСТ) (1951). Становление тележурналистики. Рост аудитории телевидения с середины 1950-х гг. и дифференциация телепрограмм. Телевидение в эпоху «оттепели». Формирование жанровой структуры советского ТВ в 1960–1980-е гг. Формирование жанровой системы художественного телевидения: телефильм, телеспектакль, эстрадный концерт и др. Появление постоянных рубрик информационных и публицистических программ, циклов и серий передач. Появление и развитие телевизионных игр.

Тема 8. Экранное искусство Беларуси 1950–1980-х гг.

Специфика развития белорусского кино в послевоенный период. Великая Отечественная война – основная тема кино Беларуси. Влияние тенденций «Новой волны» на белорусское кино. Творчество В. Турова, И. Добролюбова, Б. Степанова. Трансформация военной тематики: «Через кладбище» (1964), «Я родом из детства» (1966), «Иван Макарович» (1968). Экранизация литературных произведений В. Быкова. Поэтика фильмов Б. Степанова («Альпийская баллада», 1966), М. Пташука («Знак беды», 1985) и др. Интерпретация классических литературных произведений И. Мележа («Полесская хроника» (1982–1985) В. Турова), В. Короткевича («Христос приземлился в Гродно» (1967) В. Быкова, «Дикая охота короля Стаха» (1979) В. Рубинчика и др.). Авторская трактовка произведения В. Адамчика «Чужая

вотчина» (1982) В. Рыбаревым. Экранизация русской прозы («Отцы и дети» (1984) по роману И. Тургенева и «Дубровский» (1987) по повести А. Пушкина В. Никифоровым). Новые аспекты решения темы Великой Отечественной войны в киноискусстве. Тенденции развития телевидения в БССР в 1950-е гг. Зарождение белорусской телевизионной журналистики. Освоение специфики нового СМИ в 1960-е гг. Зарождение персонифицированной журналистики. Централизация вещания в СССР в 1970-е гг. Телевидение после 1985 г. Обновление телевизионного вещания.

Тема 9. Экранное искусство 1990–2010-х гг.

Постмодернизм в кинематографе. Сращивание высокой и массовой культуры, видовые, жанровые, стилистические и семантические переплетения как характеристики поэтики постмодернизма. Игра с шаблонами массовой культуры в творчестве К. Тарантино: «Криминальное чтиво» (1994), «От заката до рассвета» (1995) и др. Проблема эстетизации насилия в творчестве С. Кубрика и К. Тарантино. Разрушение стереотипов американского кино и игра со смыслами в творчестве Дж. Джармуша: «Мертвец» (1995), «Пес-призрак» (2000), «Кофе и сигареты» (2003). Трансформация художественного языка кино в творчестве Л. Фон Триера: «Танцующая в темноте» (2000), «Догвилль» (2003) и др. Манифест «Догма 95». Двукодовость картин П. Альмодовара: фильмы «Высокие каблуки» (1991), «Кика» (1993), «Все о моей матери» (1999) и др. Особенности киноискусства эпохи глобализации. Голливудское кино как мегастиль. Понятие «блокбастер». Жанровая стандартизация коммерческого кино. Режиссеры-авторы американского кино: В. Аллен, Т. Бертон, Гас Ван Сент, Спайк Ли, Д. Линч и др. Новые технологии в кинематографе. Цифровизация кинематографа и 3D-фильмы. Виртуальная реальность как фактор в развитии кинематографа и ее отражение в кино: «Матрица» (1999) братьев Вачовски.

Постсоветское кино 1990-х. Творчество Н. Михалкова: «Урга: территория любви» (1991), «Утомленные солнцем» (1994), «Сибирский цирюльник» (1998). Творчество В. Сторожевой: «Француз» (2003), «Компенсация» (2010) и др. Обновление кинематографической образности фильмов рубежа веков. Творчество А. Балабанова: «Брат» (1997) и др. Абсурд как отражение пространства бытия человека в новом социуме в фильмах Ю. Мамина «Окно в Париж» (1994), А. Рогожина «Особенности национальной охоты» (1995), Э. Рязанова «Старые клячи» (2000). Усиление зрелищности в фильмах 2000-х: использование компьютерных технологий и акцент на визуальной стороне фильмов. Создание российских блокбастеров и экшн-фильмов: фильмы Т. Бекмамбетова «Ночной дозор» (2004), «Дневной дозор» (2006) и др. «Новая

волна» российских режиссеров – Н. Хомерики, А. Попогребский, А. Хлебников.

Кризис белорусского игрового кино начала 1990-х гг. Приход в режиссуру операторов Ю. Марухина («Мать Урагана», 1990), Д. Зайцева («Хам», 1990; «Цветы провинции», 1994), Ю. Елхова («Аномалия», 1993). Успехи в воплощении исторической темы в кино 2000-х гг.: Ю. Елхов «Анастасия Слуцкая» (2003). Тема Великой Отечественной войны на отечественном: М. Пташук «В августе 44-го...» (2000), В. Никифоров «На безымянной высоте» (2004), П. Кривостаненко «Еще о войне» (2004), А. Франскевич-Лайе «В июне 41-го» (2008), А. Ефремов «Снайпер: оружие возмездия» (2008) и «Покушение» (2009), А. Котт «Брестская крепость» (2010). Поэтический образ города и горожан в фильмах А. Ефремова «Поводырь» (2001), «Дунечка» (2004), «Рифмуется с любовью» (2007). Международный кинофестиваль «Листопад» и его роль в формировании национальных ценностей и экранной культуры.

Эволюция телевидения в эпоху цифровых технологий. Кардинальные изменения технологической составляющей телевидения (дигитализация и конвергенция) и способов потребления контента. Наступление «золотого века» телевидения, как результата распространения цифровых технологий (HDTV, онлайн-видеоплатформ, потокового ТВ, видео по запросу и веб-телевидения). Качественный рост и усложнение сериальной продукции, концепция «качественного телевидения» («quality television»).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для специальностей 6-05-0314-02 Культурология,
6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации,
6-05-1013-02 Социально-культурная деятельность

Дневная форма получения образования

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		УСР	Форма контроля знаний
	лекции	семинары		
Раздел I. Теоретические основы экранного искусства	2		2	
Тема 1. Введение. Теория экранного искусства	2		2	устный опрос
Раздел II. Становление экранного искусства	8	2	2	
Тема 2. Экранное искусство начала XX века	2			
Тема 3. Экранное искусство Западной Европы 1920-х гг.	2			
Тема 4. Экранное искусство России 1920-х гг.	2	2		
Тема 5. Экранное искусство 1930 – начала 1940-х гг.	2		2	эссе
Раздел III. Экранное искусство второй половины XX – начала XXI в.	10	6	4	
Тема 6. Экранное искусство Западной Европы 1950 – 1980-х гг.	4	2		
Тема 7. Экранное искусство России 1950 – 1980-х гг.	2		2	реферат
Тема 8. Экранное искусство Беларуси 1950 – 1980-х гг.	2	2	2	реферат
Тема 9. Экранное искусство 1990 – 2010-х гг.	2	2		
Всего	20	8	8	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для специальностей

6-05-0314-02 Культурология,

6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации,

6-05-1013-02 Социально-культурная деятельность

заочная форма получения образования

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	
	лекции	семинары
Раздел I. Теоретические основы экранного искусства	2	
Тема 1. Введение. Теория экранного искусства	2	
Раздел II. Становление экранного искусства	2	2
Тема 2. Экранное искусство России 1920-х гг.	2	2
Раздел III. Экранное искусство второй половины XX – начала XXI в.	2	2
Тема 3. Экранное искусство 1950 – 1980-х гг.	2	2
Всего	6	4

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для специальностей

6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество,

6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,

6-05-0215-08 Искусство народного пения, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка,

6-05-0215-03 Хореографическое искусство

Дневная форма получения образования

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		УСР	Форма контроля знаний
	лекции	семинары		
Раздел I. Теоретические основы экранного искусства	2		2	
Тема 1. Введение. Теория экранного искусства	2		2	устный опрос
Раздел II. Становление экранного искусства	8	2	2	
Тема 2. Экранное искусство начала XX века	2			
Тема 3. Экранное искусство Западной Европы 1920-х гг.	2			
Тема 4. Экранное искусство России 1920-х гг.	2	2		
Тема 5. Экранное искусство 1930 – начала 1940-х гг.	2		2	эссе
Раздел III. Экранное искусство второй половины XX – начала XXI в.	10	6	4	
Тема 6. Экранное искусство Западной Европы 1950 – 1980-х гг.	4	2		
Тема 7. Экранное искусство России 1950 – 1980-х гг.	2		2	реферат
Тема 8. Экранное искусство Беларуси 1950 – 1980-х гг.	2	2	2	реферат
Тема 9. Экранное искусство 1990 – 2010-х гг.	2	2		
Всего	20	8	8	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для специальностей

6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество,
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
6-05-0215-08 Искусство народного пения, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
6-05-0215-03 Хореографическое искусство
заочная форма получения образования

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	
	лекции	семинары
Раздел I. Теоретические основы экранного искусства	2	
Тема 1. Введение. Теория экранного искусства	2	
Раздел II. Становление экранного искусства	2	
Тема 2. Экранное искусство России 1920-х гг.	2	
Раздел III. Экранное искусство второй половины XX – начала XXI в.	2	2
Тема 3. Экранное искусство 1950 – 1980-х гг.	2	2
Всего	6	2

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для специальностей

6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство,
6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников,
6-05-0215-05 Режиссура театра
дневная форма получения образования

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		УСР	Форма контроля знаний
	лекции	семинары		
Раздел I. Теоретические основы экранного искусства	2		2	
Тема 1. Введение. Теория экранного искусства	2		2	устный опрос
Раздел II. Становление экранного искусства	8	2	2	
Тема 2. Экранное искусство начала XX века	2			
Тема 3. Экранное искусство Западной Европы 1920-х гг.	2			
Тема 4. Экранное искусство России 1920-х гг.	2	2		
Тема 5. Экранное искусство 1930 – начала 1940-х гг.	2		2	эссе
Раздел III. Экранное искусство второй половины XX – начала XXI в.	10	6	4	
Тема 6. Экранное искусство Западной Европы 1950 – 1980-х гг.	4	2		
Тема 7. Экранное искусство России 1950 – 1980-х гг.	2		2	реферат
Тема 8. Экранное искусство Беларуси 1950 – 1980-х гг.	2	2	2	реферат
Тема 9. Экранное искусство 1990 – 2010-х гг.	2	2		
Всего	20	8	8	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для специальностей

6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство,
6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников,
6-05-0215-05 Режиссура театра
заочная форма получения образования

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	
	лекции	семинары
Раздел I. Теоретические основы экранного искусства	2	
Тема 1. Введение. Теория экранного искусства	2	
Раздел II. Становление экранного искусства	2	
Тема 2. Экранное искусство России 1920-х гг.	2	
Раздел III. Экранное искусство второй половины XX – начала XXI в.	2	2
Тема 3. Экранное искусство 1950 – 1980-х гг.	2	2
Всего	6	2

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная

1. Агафонова, Н. А. История кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 190 с.
2. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тисей, 2008. – 392 с.
3. Агафонова, Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика / Н. А. Агафонова. – Минск : БГУКиИ, 2009. – 272 с.
4. Светлакова, Е. Ю. Режиссура фильма : учеб. пособие для вузов / Е. Ю. Светлакова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2022. – 65 с.
5. Фрейлих, С. И. Киноискусство: теория и практика / С. И. Фрейлих ; [авт. вступ. ст. К. Э. Разлогов]. – Москва : Академический Проект, 2016. – 558 с.
6. Балобанов, А. В. Телевидение : учеб. пособие / А. В. Балобанов, В. Г. Балобанов. – Самара : ПГУТИ, 2018. – 354 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/182189>

Дополнительная

1. Барабаш, Н. А. Телевидение и театр. Игры постмодернизма / Н. А. Барабаш. – Москва : Ленанд, 2015. – 184 с.
2. Беларусы: [у 12 т.] / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 1995–2009. – Т. 12: Экраннае мастацтва / [А. В. Красінскі і інш.]. – 2009. – 683 с.
3. Воронцовская-Соколова, Ю. Г. Художественное решение телевизионных фильмов и программ : учеб. пособие / Ю. Г. Воронцовская-Соколова. – Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2020. – 192 с.
4. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / А. В. Красінскі. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 1 : 1924–1959 гг. – 279 с.
5. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Г. В. Ратнікаў, А. А. Карпілава, А. В. Красінскі. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 2 : 1960–1985 гг. – 372 с.
6. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / В. Ф. Нячай, В. А. Мядзведзева, Н. А. Агафонава. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – Т. 3 : Тэлевізійнае кіно : 1956–2002 гг. – 374 с.
7. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Л. М. Зайцава [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – Т. 4 : 1986–2003 гг. – 335 с.
8. Голядкин, Н. А. История отечественного и зарубежного телевидения / Н. А. Голядкин. – Москва : Аспект Пресс, 2016. – 191 с.
9. История зарубежного кино (1945–2000): учебник для вузов / сост. и отв. ред. В. А. Утилов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.

10. Кириллова, Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества : [учеб. пособие] / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. – 154 с.
11. Кириллова, Н. Б. Медиакultura: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2005. – 448 с.
12. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович. – Москва : АД МАРГИНЕМ ПРЕСС, 2018. – 400 с.
13. Мясникова, М. А. Телевидение как феномен культуры : учеб. пособие / М. А. Мясникова. – 2-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА ; Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2020. – 140 с.
14. Новые аудиовизуальные технологии / под ред. К. Э. Разлогова. – Москва : Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
15. Разголов, К. Э. Искусство экрана от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. – Москва : РОССПЭН, 2010. – 287 с.
16. Ратников, Г. В. Жанровая природа фильма / Г. В. Ратников. – Минск : Навука і тэхніка, 1990. – 181 с.
17. Телевидение между искусством и массмедиа / Ред.-сост. А.С. Вартанов. – Москва : Государственный ин-т искусствознания, 2015. – 452 с.
18. Телевизионная журналистика : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / Ред. колл. : Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровский. – 3-е изд., перераб. и доп. – Изд-во Московского ун-та : Высшая школа, 2002. – 299 с.
19. Экран и культурное наследие Беларуси / [А. А. Карпилова и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2011. – 381 с.
20. Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб. : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. – 752 с.

Методы и технологии обучения

Основными методами и технологиями обучения являются проблемное обучение (проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский методы); коммуникативные технологии (дискуссия, круглый стол) и др. Основной формой обучения являются лекционные занятия для получения базовой информации. Чтение лекций сопровождается аудиовизуальными, мультимедийными демонстрациями и слайд-презентациями. Теоретические знания подкрепляются на семинарских занятиях с обязательным фрагментарным просмотром произведений экранного искусства для последующего анализа, выполнением творческих работ, подготовкой докладов, ведением дневника просмотров, самостоятельной работой с литературой.

Методические рекомендации по организации и выполнении самостоятельной работы студентов

Для управления учебным процессом и организации контрольно-оценочной деятельности педагогам рекомендуется использовать рейтинговые, кредитно-модульные системы оценки учебной и исследовательской деятельности студентов, вариативные модели управления самостоятельной работой, учебно-методические комплексы.

Самостоятельная работа студентов в рамках изучаемой дисциплины включает ознакомление с основной и дополнительной литературой по дисциплине, написание рефератов по изучаемым темам, самостоятельный просмотр произведений экранного искусства и подготовку к викторине по кинематографическому материалу.

Рекомендуемые средства диагностики

Для контроля качества образования используются следующие средства диагностики:

- фронтальный опрос;
- написание кино-викторины по отдельным разделам дисциплины;
- написание рефератов по отдельным разделам дисциплины;
- выступление студентов на семинарских занятиях по разработанным темам;
- выступление студентов на научно-практических конференциях с подготовленными ими докладами;
- зачет, экзамен.