

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Гуманитарный факультет
Кафедра культурологии

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Мартынов В. Ф.

01.02.2018 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Пуйман С. А.

01.02.2018 г.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям),
направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная)*

Составитель

Балодис Ю. Г., доцент кафедры культурологии Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова», кандидат культурологии, доцент

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 6 от 06.02.2018 г.

УДК 791(075.8)
ББК 85.37я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра менеджмента социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств (протокол № 6 от 29.01.2018 г.);

Макаревич А. В., старший преподаватель кафедры менеджмента социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой культурологии
(протокол № 6 от 30.01.2018 г.)

А43 Балодис, Ю. Г. Актуальные проблемы современного киноискусства : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям), направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная) [Электронный ресурс] / Сост. Ю. Г. Балодис. – Электрон. дан. (3,1 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2019. – 197 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1181815273 от 14.04.2018 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-300-9

© Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2019

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Актуальные проблемы современного киноискусства» входит в цикл специальных дисциплин по подготовке культурологов-менеджеров. Электронный учебно-методический комплекс написан в соответствии с авторской учебной программой «Актуальные проблемы современного киноискусства».

Активное развитие в настоящее время арт-индустрии вызывает необходимость различных видов предпринимательской деятельности, среди которых наибольшую актуальность приобретает арт-менеджмент. Появление профессий арт-менеджера, продюсера, промоутера, тур-менеджера, концертного агента и т.д. — это ответ на потребности не только современной арт-индустрии, но и культуры и искусства в целом. Это, в свою очередь, требует специальных образовательных программ подготовки квалифицированных кадров в соответствии с современными образовательными стандартами и согласно требованиям профессиональной деятельности в сфере культуры и искусств.

Дисциплина «Актуальные проблемы современного киноискусства» направлена на углубление профессиональной подготовки студентов специальности «Прикладная культурология» как будущих руководителей учреждений и организаций культуры и искусства и т.д. Необходимо учитывать, что в условиях рыночной экономики человек выступает активным субъектом на рынке труда и свободно распоряжается своим капиталом — квалификацией.

Цель курса — систематизация и расширение теоретических знаний студентов о закономерностях развития современного киноискусства в контексте развития арт-менеджмента, осмысление ими методологических, теоретических и технологических сторон создания, функционирования и продвижения киноискусства в современном обществе.

Задачи курса:

- знакомство с основными тенденциями, проблемами и персоналиями в области кино;
- освоение студентами теории и практики арт-менеджмента в киносфере;

- приобретение знаний о современных культуротворческих и организационно-экономических процессах в сфере кино;
- ознакомление с опытом предпринимательской деятельности арт-менеджеров в сфере зрелищных и экранных искусств;
- формирование у студентов навыков разработки авторских арт-проектов в сфере кинематографа.

Помимо этого, программа дисциплины предусматривает знакомство студентов с нормативно-правовой основой деятельности продюсеров в сфере зрелищных и экранных искусств.

Успешная профессионально-управленческая деятельность продюсеров и арт-менеджеров, таким образом, предопределяется глубоким усвоением ими фундаментальных знаний истории и теории отечественной и зарубежной культуры, творческого наследия мастеров зрелищных и экранных искусств, практики организации кинодела. Кроме того, система подготовки специалистов к будущей профессионально-управленческой деятельности в сфере искусства и культуры должна быть направлена на овладение методами маркетинговой, проектной и коммерческой деятельности в сфере зрелищных и экранных искусств.

Тема комплекса предполагает обращение к ряду основных понятий. Во-первых, «кинематограф» – это отрасль человеческой деятельности, заключающаяся в создании движущихся изображений и включающая комплекс устройств и методов, необходимых для съемки объектов на киноплёнку и для последующего воспроизведения получаемых снимков, путем проецирования их на экран. Во-вторых, «киноискусство» – это вид художественного творчества, сформировавшийся на технической основе кинематографии. В-третьих, «киноиндустрия» – это отрасль экономики, производящая кинофильмы, спецэффекты для кинофильмов, мультипликацию, а также демонстрирующая эти произведения для зрителей.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Конспект лекций

РАЗДЕЛ I. РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ КАК ОБЛАСТЬ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Тема 1. Введение в дисциплину «Актуальные проблемы современного киноискусства». Основные понятия курса

Менеджмент (от англ. *management* – «управление», «руководство», «администрирование», «дирекция», «умение распоряжаться, владеть, управлять») означает разработку и создание (организацию), максимально эффективное использование (управление) и контроль социально-экономических систем. Даже в самых древних обществах требовались личности, которые координировали и направляли деятельность групп (сбор пищи, строительство жилья, защита от врагов и др.). В общем, менеджмент зародился там и тогда, где и когда приходилось действовать людям. В качестве других опытов в сфере менеджмента можно рассматривать распределение благ, возникновение производства, политическую сферу и т.д.

Менеджментом называют также академическую дисциплину, социальную науку, предметом которой является изучение организации разного рода коллективов.

Современная система взглядов на управление за рубежом (основные положения были сформулированы в 1970 – 1980-е гг.). Ее основные положения заключаются в следующем:

- предприятие – это открытая система, рассматриваемая в единстве факторов внутренней и внешней среды;
- ориентация не на объемы выпуска, а на качество продукции и услуг, удовлетворение потребителей;

- ситуационный подход к управлению, признание важности быстроты и адекватности реакции;

- главный источник прибыли – люди, обладающие знаниями, и условия для реализации их потенциала;

- система управления, ориентированная на повышение роли организационной культуры и нововведений, мотивацию работников и стиль руководства.

Современный менеджмент может быть ориентирован на предпринимательство, государственные социально-экономические системы или некоммерческие организации.

По традиции **основными функциями менеджмента** принято считать:

- планирование;

- организацию;

- мотивацию;

- контроль;

- руководство.

Реальными основными функциями являются:

- разработка;

- создание;

- управление (максимально эффективное использование);

- контроль.

В крупных компаниях существует управление проектами, персоналом, качеством, маркетинг, а также инновационный, финансовый, стратегический, инвестиционный, информационный, экологический менеджмент и риск-менеджмент.

С развитием рыночной экономики в нашей стране термины «менеджмент» и «менеджер» быстро и прочно вошли в жизнь, практически заменив такие термины, как «управление», «управленческая деятельность», «руководитель», «директор».

Так, «менеджер» – это определенная категория людей, которая осуществляет работу по управлению. Эта деятельность превратилась в профессию, об-

ласть знаний – в самостоятельную дисциплину, а социальный слой – во влиятельную общественную силу.

Обычно авторитетный лидер – руководитель от природы. Но что же делать, если его нет? Можно, пусть на время, поставить во главе дела просто умного, хорошо обученного специалиста. А для того чтобы такого безошибочно подобрать, нужно знать качества, которые ему, в обязательном порядке, должны быть присущи. Существует три группы таких качеств: личные, профессиональные, организаторские и деловые.

Современный менеджер в системе общественного производства должен обладать такими качествами как качества управляющего, дипломата и инноватора. В условиях третьей волны научно-технического прогресса, которую называют информационной, одним из главнейших качеств менеджера является умение вводить инновации. В условиях бурного процесса НТР тот, кто проявляет медлительность, становится аутсайдером. Потребность в инновациях объясняется тем, что значительно легче и быстрее повышать производительность труда и качество продукции на базе принципиально новой техники и технологии, чем «латать дыры» на старом оборудовании и экономить. Для реализации управленческих функций менеджеру необходимы такие профессиональные качества как широта познаний, техническая компетентность, умение делегировать власть, анализировать информацию, планировать время, контролировать, привлекать и использовать разнообразные ресурсы, наличие ораторских способностей, коммуникабельность, усидчивость, работоспособность, рассудительность, последовательность, внимание к деталям, концентрация.

Менеджер – это личность, т.е. сложная система социальных качеств, воспитанных в процессе обучения и практической жизнедеятельности. Эффективный менеджер должен обладать лидерскими качествами. Ф. Тейлор выделял такие личностные качества идеального менеджера как ум, образованность, наличие технических знаний, знание технологий, сила, тактичность, энергичность, решительность, четкость. А. Файоль считал, что менеджер должен обла-

дать интуицией, компетентностью, здоровьем, развитым интеллектом, высоким уровнем культуры и нравственности.

Первоначально термин менеджмент употреблялся исключительно в сфере промышленного производства. Гораздо позднее в обращение был введен термин «арт-менеджмент» (artmanagment), указывающий на тот факт, что в данном случае речь идет о сфере непромышленного производства.

На практике менеджмент в сфере культуры искусства получил активное развитие в 1930-е гг. в США в связи с развитием кинематографа и расширением предпринимательских инициатив в социально-культурной сфере, проникновением бизнеса эту сферу деятельности. Вскоре менеджер и продюсер становятся влиятельными людьми в арт-индустрии. Именно их деятельность связана с получением прибыли путем создания арт-продукта – кинофильма, спектакля, мюзикла, концерта, фестиваля, конкурса, «звезды» и т.д. Идея выгодного посредничества между творцом, художником, артистом и аудиторией получила широкое распространение.

Начиная с середины XX в. в научной литературе, посвященной проблемам изучения современного искусства в его социальном контексте, находит свое отражение процесс осмысления и разработки концептуально-методологических и теоретико-технологических основ арт-менеджмента как вида управленческой деятельности в сфере культуры и искусства. Особым предметом исследования выступает компетентностная модель арт-менеджера и система его специальной подготовки, включая функциональные обязанности и алгоритмы профессиональной деятельности в разных видах художественной практики, включая основные направления развития современного искусства. Активность исследователей направлена на выявление направлений деятельности арт-менеджера, современным социокультурным аспектам деятельности арт-менеджера, кругу его задач и обязанностей, основам коммерческой деятельности, технологиям организации и создания арт-фирмы, маркетинга, рекламных кампаний, разработке имиджа, поиску спонсорской помощи и другим вопросам из числа функций управления в сфере культуры и искусства.

В XX в. искусство испытывает на себе влияние глобализации. Экономика третьего тысячелетия входит в новый цикл развития, основанный на внедрении инноваций, развитии информационных технологий и интернет-коммуникаций. И здесь вклад арт-менеджмента неоценим. Учитывая, что искусство всегда было связано с инновациями, поиском новой информации, ломкой стереотипов, арт-менеджмент может сыграть основную роль в создании системы эффективной управления, настроенной на новый тип экономических отношений.

Однако заимствование зарубежного опыта и формальное перенесение его на отечественную почву оказывается малопродуктивным. Необходима корректировка концепции арт-менеджмента, учет исторических и культурных традиций развития отечественной культуры. Современная социально-культурная сфера в Республике Беларусь нуждается в специалистах нового уровня, способных разрешать актуальные проблемы функционирования искусства.

Арт-менеджмент сегодня рассматривается как один из функционально-ролевых видов деятельности, связанный с процессами отбора, хранения, производства и распространения культурных ценностей.

Арт-менеджмент в настоящее время складывается как научная и учебная дисциплина. Как отмечают российские исследователи, в частности, Г. Н. Новикова, В. М. Чижиков и В. В. Чижиков, арт-менеджмент является на сегодняшний момент одним из самых актуальных направлений коммерческой деятельности в сфере культуры и искусства. Известные исследователи современного российского шоу-бизнеса Е. И. Жданова, С. В. Иванов, Н. В. Кротова и С. Корнеева предлагают рассматривать арт-менеджмент как управление различными видами искусства (выразительными и изобразительными), область знания, помогающую осуществлению руководства процессом создания художественных ценностей (материальных и духовных), а также как продвижение на рынок культурных услуг результатов творческой деятельности специалистов, работающих в шоу-бизнесе.

Интерес к профессии арт-менеджера сегодня в Беларуси велик как никогда, а материалов, отражающих теоретические и практические вопросы арт-

менеджмента крайне недостаточно. Белорусский культуролог Е. А. Макарова указывает, что в Республике Беларусь ощущается острый недостаток концептуально-теоретических разработок, посвященных проблемам арт-менеджмента, научно-обоснованных алгоритмов профессиональной деятельности специалистов в условиях Беларуси, учетом национальных традиций, менталитета белорусского народа, а также особенностей становления и развития современных видов и форм художественной деятельности.

Арт-менеджмент – это профессиональное управление процессом создания художественных ценностей, продвижения на рынок культурных услуг результатов творческой деятельности авторов, режиссеров, исполнителей и организационных усилий коллектива организации (продюсерского центра, фирмы).

Основными сферами применения арт-менеджмента являются: шоу-бизнес, концертно-гастрольная сфера, область средств массовой информации и рекламы, сфера народного и любительского творчества, индустрия досуга.

Е. А. Макарова к основным функциям арт-менеджера относит ряд функций. Это:

1. Художественно-творческая функция – обеспечение концептуально-творческой, сценарной, репетиционной, концертно-гастрольной деятельности исполнителя либо творческого коллектива, разработка творческого имиджа проекта, конкретного исполнителя, группы, разработка сценографии, костюмов, эмоционально-образного и музыкального решения проектов и программ;

2. Проектно-технологическая функция реализуется в концептуальной разработке идеи проекта, в формировании проекта как художественно-творческой продукции, направленной на развитие художественного вкуса публики, на обеспечение высокого эстетического отдыха, культурного общения. Способность к проектированию является одним из факторов, определяющих успешность и эффективность деятельности арт-менеджера в целом;

3. Организационно-управленческая функция предполагает координацию деятельности субъектов проекта, обеспечение их эффективного функционирования

ния; формирование корпоративного имиджа фирмы и ее сотрудников, подготовка и проведение концертно-гастрольной работы, ведение переговоров, установление контактов с концертными организациями, площадками, необходимыми государственными организациями и учреждениями, отдельными юридическими и творческими лицами;

4. *Маркетинговая функция, включающая PR и рекламу*, предполагает осуществление исследовательской работы по выявлению возрастных, социально-групповых интересов аудитории, сегментов рынка и основных потребителей художественно-творческой продукции, позиционирование предмета творческой деятельности и арт-продукта, стимулирование продвижения художественно-творческой продукции на рынок, организация связей с средствами массовой информации, проведение презентаций, выставок, пресс-конференций, а также всех видов необходимой рекламы;

5. *Коммерческая и финансово-экономическая функция* включают концептуальную разработку коммерчески выгодного бизнес-плана и формирование бюджета, поиск инвесторов, согласование цен на оформление проекта и условий для осуществления продажи художественно-творческого продукта на рынке: аренда помещений, концертных залов, технического оборудования, пошив костюмов, продажа компакт-дисков, аудио- и видеокассет, билетов, мерчандайзинг и т.п.;

6. *Юридически-правовая функция* проявляется в подготовке всей юридической документации, связанной с деятельностью организации, защитой авторских прав, отстаивание по мере необходимости интересов авторов, исполнителей, проекта в целом.

РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

Тема 2. Зрелище в контексте истории КДД

Первобытный период. Члены первобытного общества (40 – 35 тыс. лет назад) не имели свободного времени в нашем понимании. Для того чтобы появился этот сегмент жизнедеятельности человека, необходимо формирование зрелых социальных отношений (общественное производство, социальная стратификация, правовая и политическая практика), которых в первобытном обществе либо не существовало, либо они не приобрели отчетливых форм.

Усложнение хозяйствования и социальных связей сопровождалось изменением мышления людей, обогащением смыслов, образов, появлением табу и традиций – словом, всего того, что заметно отличает среду человека от животных сообществ.

Магия, ритуалы и обряды со включенными в них элементами художественно-эстетической активности составляли своеобразный механизм поддержания витальных сил и готовности всех членов сообщества к необходимой деятельности. Многие действия выполняли, по существу, функцию физических упражнений. Конечной целью действий было формирование благоприятного психического и душевного настроения. Простейшие элементы магических действий, древних ритуалов, обрядов в десакрализованной форме сохранились до настоящего времени и отчасти используются в повседневной деятельности, во время массовых праздников и в досуговых занятиях.

Зарождается активный отдых – различные игры, состязания в ловкости и силе. Подобные занятия рассматривались как важное дело, в которое должны были включаться и дети, и взрослые. Эти занятия стали первичными формами досуга.

В ходе антропосоциогенеза возник особенный вид коллективной активности – праздник, когда в общественной психологии и индивидуальном сознании людей происходили конструктивные сдвиги. Праздник наступал, когда

первобытный коллектив добивался значимого успеха: удачной охоты, спасения от природных катаклизмов, победы над врагом. Люди испытывали естественную радость, стремились быстрее забыть о пережитом, снять стресс. Чтобы отметить это событие, они устраивали общую трапезу, веселились, включались в коллективные игры и активный процесс общения. Если событие повторялось систематически, то праздник становился традицией.

Древний мир. Заметные перемены в сфере досуга происходили в цивилизациях Древнего мира, возникших в долине Нила, Тигра, Евфрата, Инда, Хуанхе, а также на юге Западной Европы приблизительно между 3000-4000 гг. до н. э. В великих культурах востока и запада – в Древнем Египте, Месопотамии, Индии, Китае, Греции, Риме, Центральной и Южной Америке возникли предпосылки и условия для появления собственно досуговой деятельности.

Большая часть населения Древнего мира почти не имела свободного времени или обладала крайне малым его объемом. В течение дня, недели, месяца основная часть населения того периода выполняла непосредственные трудовые функции и домашние обязанности все светлое время суток. Однако у части свободных граждан древних государств появился личный досуг, который приближается к современным формам отдыха.

Досуговые занятия начинают четко подразделяться на те, которые выполняются дома, и те, которые проходят в общественных местах на городской улице. Постепенно деятельность горожан стала приобретать формы духовной активности. Среди привилегированных слоев населения появлялись новые, нетрадиционные формы досуга. Женщины проводили свободное время дома и использовали его на любительские занятия – занимались рукоделием, общались с родственниками, изустно передавали детям фольклор. Мужчины личное свободное время могли проводить как дома, так и вне его – на охоте, в публичных местах, в путешествиях.

Многие домашние и внедомашние занятия были связаны с традициями, спортивными состязаниями, которые требовали прямого участия человека либо наблюдения за их ходом. Так, в Древней Индии среди детей и молодежи были

распространены активные игры, состязания в силе, ловкости, сообразительности. И дети, и взрослые любили наблюдать состязания борцов; на дравидском юге существовал бой быков. По дорогам путешествовали трупы, участники которых веселили простой люд, в том числе жителей отдаленных селений. Из древнеиндийского искусства мы узнаем о распространенных профессиях музыкантов, сказителей, акробатов, жонглеров, фокусников, заклинателей змей.

Рождаются творческие профессии. Появляются специалисты, занятые организацией общественных праздников и развлечений большого количества людей.

Многие праздники в Древнем мире были связаны с религией и народными календарно-трудовыми занятиями. Большое распространение получили зрелищно-развлекательные представления, ставшие первыми в истории массовыми мероприятиями. В некоторых регионах Древнего мира (например, в Древнем Египте, Индии, Греции, Риме) появились театры. Как правило, древнее драматическое искусство оставалось тесно связанным с народным сознанием, но одновременно, в нем развивались оригинальные сюжеты, мастерски отображались как личные мысли и чувства, так и мысли, и чувства, свойственные времени, обществу. На массовый успех были рассчитаны истории, связанные с повседневной жизнью людей, любовными коллизиями.

Особо следует сказать о развитии светского музыкального и циркового искусства, самостоятельные формы которых появлялись в разных регионах Древнего мира. Например, в Древней Греции систематически организовывались спортивные и творческие состязания (Дельфийские, Истмийские, Олимпийские игры). Древние римляне предпочитали состязания гладиаторов. Постоянное проведение гладиаторских боев превращало их в востребованные и профессионально поставленные массовые зрелища, требующее знания принципов работы с аудиторией. Огромный амфитеатр в Риме, Колизей, ставший образцом для зодчих разных стран мира поздних эпох, представляет собой гигантское сооружение. В плане оно представляет эллипс с внешним обводом в 527 м, главные оси которого составляют 188 м. в длину и 156 м. в ширину. Общая площадь Колизея 29 тыс. кв. м. Первый этаж Колизея образуют аркады с 80 арками. На

них покоятся второй и третий этажи, а четвертый этаж составляет сплошная стена, разделенная подпорками на сектора, каждый второй из которых имеет окна. Колизей вмещал в себя 45 тыс. сидящих зрителей и еще 5 тыс. человек могли наблюдать зрелище, стоя на верхней террасе. При этом все 80 арок первого этажа были пронумерованы, так что гостям, приглашенным на зрелище, для того чтобы найти свой ряд в секторе, достаточно было сравнить запись на входном билете с нумерацией, указанной над входом в аркады. Это мудрое изобретение и наличие системы коммуникаций позволяло управлять потоком зрителей.

Любимым массовым зрелищем в Древнем Китае были цирковые представления, которые проводились на базарных площадях и других людных местах. Были распространены акробатика, эквилибристика, жонглирование, дрессировка животных. Основу китайского цирка составляла опора на народную художественную, спортивно-оздоровительную и психологическую традицию. Бродячие циркачи посещали самые отдаленные и малочисленные поселения, демонстрируя множество оригинальных номеров. Например, существовали традиции дрессировки рыб, муравьев, черепах. Особой популярностью пользовались фокусы. При императорском дворе разыгрывались продолжительные цирковые программы на мифологические сюжеты, например, «Превращение рыбы в дракона», где акробатика совмещалась с танцами, музыкой и зрелищными эффектами.

Досуговые занятия в Средние века. В этот период в основных регионах мира продолжали существовать патриархальные формы жизнедеятельности и проведения досуга. Постепенно появляются инновационные формы.

Жизнь западноевропейского общества не ограничивалась религией и храмом. Повседневная хозяйственная, общественная и бытовая практика поддерживала различные досуговые занятия. В деревнях и, меньше, в городах хорошо сохранился пласт народной смеховой культуры, своими корнями уходящий в античность. В средневековье пользовались признанием фольклорные

формы (мифы, легенды, сказки, народный юмор). И горожане, и жители деревень отмечали календарно-обрядовые, трудовые, семейные праздники.

В западноевропейском обществе средневековья заметно выделялся досуг представителей феодально-рыцарской среды и богатых горожан. Так, досуг обитателей замка – это охота, пиры, военные тренировки и турниры. На турниры допускались представители знатных родов, обладающие рыцарским званием. О турнирах объявлялось заранее, чтобы организаторы и участники могли подготовиться. Бой устраивался на огороженном поле, с одной стороны которого возводили трибуны для судей и зрителей. Среди последних было немало знатных дам. Определенное время в турнирах использовались доспехи, ничем не отличавшиеся от боевых, а позднее стали применять специально изготовленные доспехи. Поединки были групповыми и одиночными. Проведение боя сопровождалось множеством условностей.

Турнирным призом чаще всего были драгоценности, ловчая птица, платок или поцелуй Прекрасной дамы. На турнире, который устраивал знатный вельможа, был обычай преподносить подарки всем рыцарям, принявшим в нем участие. Подарками, как правило, становились меха, породистые жеребцы, роскошная и дорогая одежда, а также деньги.

Жители средневековых городов, как зажиточные, так и бедные, развлекались гораздо проще, нежели хозяева рыцарских замков. Среди горожан были распространены домашние праздники с разнообразными играми (так, среди знати шахматы были одной из наиболее распространенных игр), музицированием. Горожане победнее занимались рукоделием, играли в триктрак (разновидность настольной игры в кости), танцевали. Простолюдины предпочитали грубоватые зрелища и все неизвестное. Азартные игры осуждались церковью, но активный человек в дни отдыха находил возможность проявить свой темперамент и азарт. Были широко распространены подвижные игры (хождение на ходулях, катание на качелях и др.), спортивные состязания (борьба, перетягивание каната, метание камней), петушиные бои. Особой популярностью пользовались пародии.

Средневековое общество, основывающееся на системе вассально-ленных отношений, спланивалось в период массовых праздников. В культурно-духовном пространстве праздника «встречались» мировоззрение низов и верхушки общества, языческие корни праздника и его христианские коннотации. Например, Святки и Масленица непременно сопровождались разнообразными карнавальными шествиями, которые приобретали характер общенародных праздников. Карнавал тяготел к стилизованной и пышной театрализации. По ходу шествий исполнялись фарсы, показывались живые картины; шуточные пантомимы, разговорные сатирические пьески. В заключение шествия брали штурмом или сжигали модель ада в виде корабля или повозки, набитыми демонами и шутами, а затем сжигали чучело Зимы.

На праздничных улицах и площадях было множество жонглеров, эквилибристов, дрессировщиков, фокусников, кукольников, ряженных, шутов. Праздник создавал атмосферу равенства, веселья и синтезировал различные пласты культуры – высокие и низкие, духовные и телесные, религиозные и смеховые, жизнеутверждающие и эсхатологические.

Качественные изменения в основных сферах жизнедеятельности людей и характере досуга в эпоху Возрождения, Новое и Новейшее время

На исходе средних веков в городах Западной Европы стали стремительно развиваться система торговли и денежное обращение, что свидетельствовало о переходе к капиталистическим отношениям.

Изобретение печатного станка И. Гутенбергом (середина XV в.) положило начало эпохе масштабного распространения книжных текстов, зарождению коммуникационной системы современного типа, зарождения и расцвета сети средств массовой информации. На смену доминированию народной культуры с ее эмоционально-чувственным отображением окружающей действительности, мифами, коллективным художественным творчеством и активным исполнением приходит авторское искусство. Повышается уровень грамотности населения. Стремительно растет удельный вес городского населения, рождаются новые профессии, связанные с трансформацией социальной структуры. Отныне труд человека на

производстве нормируется; рабочее и свободное время в течение дня, недели, месяца, года становится фиксированным. Изменяется весь уклад жизни: повседневное существование человека отныне подчинено целесообразности. Человек этой эпохи должен был уметь обращаться с техникой и успевать делать одновременно множество дел. В таком динамическом и насыщенном жизненном ритме налаженному быту и отдыху отводилась важная роль. Человек стремился сделать свое физическое и социальное воспроизводство беспроblemным, требующим минимальных усилий и времени на организацию.

Досуг приобрел для человека огромное значение – в течение небольшого промежутка времени он должен был компенсировать издержки интенсивного труда, растущее физическое и эмоциональное напряжение. Следствием этих процессов стало формирование в экономике нового сегмента сервиса – сферы рекреации и досуга, игровой деятельности и развлечений. Досуг становится самостоятельной сферой бытия человека, превращаясь в светское занятие. По мере развития новых форм досуга, которые становились более разнообразными по содержанию, ориентированными на утонченный вкус и мнение знатоков, менялось общество и сам человек. Он все больше утрачивает связь с древними обрядами и народными традициями. Теперь он в большей степени протекает в общественных формах в виде массовых мероприятий. Небывалое распространение получают виды и жанры массового искусства. Вместе с массовой культурой и искусством приходят глобальная коммерциализация и дегуманизация художественной и досуговой практики.

Время досуга, проводимое в домашней обстановке, уменьшается, а доля досуговых занятий в общественных формах растет. При этом индивидуально-домашние занятия заметно связываются с товарами культурного назначения (книга, журнал) и техникой для отдыха. Человек получает возможность самостоятельно использовать свободное время в целях личностного роста.

В XX в. на основе массового искусства и благодаря новым техническим возможностям чрезвычайно быстрыми темпами развивается **индустрия развлечений**. Возникают и развиваются кино, эстрадные шоу, аудиовизуальная

культура, компьютерные игры, развлекательные и тематические парки. Индустрия развлечений дополняется игорным, ресторанным, художественным и модельным бизнесом. Особую нишу в индустрии развлечений в XX в. занимает такое сложное по структуре и продолжительное досуговое занятие, как туристическое путешествие. Во второй половине XX в. создается целая система досуговых производств.

Однако индивидуальные досуговые потребности в камерных, спокойных и уединенных видах отдыха не исчезли. Просто формы организации, а также содержание досуга приобретают усложненный синтетический характер.

Во второй половине XX в. развитые страны достигают уровня «общества потребления», когда материальные блага, продукты потребления и услуги могут производиться в практически неограниченных количествах. Практически одновременно среди широких слоев населения развитых стран мира распространяется представление о досуге как о главной жизненной цели. У многих людей перед жадой развлечений стремление к материальным благам отступило на второй план.

Культурно-досуговая деятельность на современном этапе. Цивилизация досуга. В конце XX в. в развитых странах стали проявляться признаки постиндустриального общества. Его динамика определялась не индустриально-массовым производством, а наукоемкими информационно-компьютерными технологиями, развитием услуг в социальном и культурно-досуговом сегментах сервиса. Информационная революция приводит к формированию единого культурного пространства, наступает эпоха плюрализма и полистилизма.

Подобная системная трансформация накладывает отпечаток на проведение человеком свободного времени. Формируется глобальная инфраструктура индустрии досуга и культурно-досуговой деятельности с ее отличительными параметрами. Особое место во взаимодействиях последней трети XX в. начинают занимать компьютерные сети, позволяющие осуществлять децентрализованное общение миллионам людей в режиме реального времени. Отражением глобализационных процессов служит развитие индустрии глобального туризма.

Постиндустриальное общество меняет соотношение между рабочим и свободным временем в сторону увеличения объема последнего. Американский экономист Дж.Рифкин, автор книги «Конец труда» утверждает, что с середины XXI столетия 5% мировой рабочей силы будет достаточно, чтобы обеспечить весь сектор производства и услуг.

Слишком динамичное развитие техногенной цивилизации приводит к кризису человека и человечности. Социологические исследования подтверждают, что во многих странах люди испытывают духовную дезориентацию, деформируется потребность в супружеских отношениях и детях. Досуг в таких условиях может приобрести значение суррогатного отдыха, которое не оздоравливает, а еще больше разлагает общество. Если в различных традиционных культурах существуют социальные механизмы, позволяющие человеку преодолевать временную душевную опустошенность, чувство утраты смысла жизни, то постиндустриальное общество не имеет надежной опоры, чтобы помочь человеку.

Тенденции дегуманизации досуга в настоящее время свойственны развитым в экономическом отношении странам. Многие развивающиеся государства смогли успешно провести модернизацию экономики, сформировать современный уклад жизни населения, когда традиционные и современные нормы досуговой деятельности органично интегрированы друг в друга.

Культурная жизнь в Республике Беларусь. В настоящее время культурная жизнь Витебщины богата и разнообразна. В **Витебской области** – два театра (Национальный драматический театр имени Я. Коласа и белорусский театр «Лялька» («Кукла»)), областная филармония, концертный зал, 755 клубных учреждений. Об истории культуры рассказывают двадцать семь музеев, в том числе Витебский областной краеведческий музей, Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник, Дом-музей М. Шагала. Инициативная группа по увековечиванию памяти М. Шагала была создана в 1990-х гг. Шагаловский комитет во главе с А. Подлипским установил скульптуру М. Шагала на улице Покровской (скульптор – витебчанин Н. Гвоздилов). Стали регулярно

проводиться Шагаловские дни, на которые приезжают искусствоведы, художники и поклонники таланта художника со всего мира. Усилиями комитета по схемам и рисункам удалось восстановить кирпичный дом Шагалов на улице Покровской. С 1997 г. в здании открыт Мемориальный дом-музей М. Шагала – самый интересный туристический объект в исторической части Витебска. Оригинальных предметов в Музее немного: одна тарелка, разделочная доска, аптека матери художника и серебряный поднос. Сотрудники музея постарались максимально приблизить обстановку музея к настоящей: на стенах висит множество оригинальных фотографий, подаренных внучкой художника М. Мейер. Для музея отыскали фикус, похожий на тот, который на многих своих рисунках рисовал Шагал. Во дворе дома разместили скульптуру «Скрипка Шагала» (скульптор – витебчанин В. Могучий). Достоверность мету придает сохранившаяся часть каменного мощения двора. На день рождения художника поклонники его таланта встречаются во дворе за празднично накрытыми столами, устраивают творческие конкурсы, образовательные и развлекательные мероприятия, проводят пленэры. К Дому-музею примыкает Арт-центр (директор Л. Хмельницкая).

В Витебской области проводится более тридцати фестивалей различного уровня, конкурсы и пленэры. Среди международных фестивалей наиболее известны «Славянский базар», современной хореографии, «Колокола Софии», «Звенят цимбалы и гармонь» и др.

В **Могилевской области** плодотворно работают областная филармония, три театра (Могилевский областной драматический, театр кукол, театр драмы и комедии имени В. Дунина-Мартинкевича в Бобруйске), 558 дворцов, домов и центров культуры и клубов. Здесь проводятся разнообразные фестивали, в том числе Международный фестиваль духовной музыки «Магутны Божа», фольклорный фестиваль «Венок дружбы», Фестиваль камерной музыки имени Н. Чуркина, фестиваль детского творчества «Золотая пчелка», а также многочисленные пленэры и выставки. В 2008 г. в Бобруйске была предпринята попытка возродить фестиваль национальной драматургии. Быть ли этому фестивалю в

дальнейшем – покажет время. Об истории региона рассказывают двадцать семь музеев, крупнейшим из которых является Могилевский областной краеведческий музей.

Г. Гомель обладает значительным образовательным, научным и культурным потенциалом. В настоящее время в **Гомельской области** плодотворно работают множество учреждений культуры и искусства. Развито народное творчество: действуют более трех тысяч самодеятельных художественных коллективов, более семисот любительских объединений (Народный театр Рогачевского дома культуры, народный ансамбль танца «Припять» Туровского Дома культуры, оркестр русских народных инструментов Речицкого Дома культуры). Работает зрелищно-культурный комплекс «Гомельский государственный цирк», областная филармония. Действуют четыре театра. Регулярно проводятся различные фестивали: международный фестиваль «Белорусская музыкальная осень», «Сожский хоровод», «Славянское братство», «Арт-сессия», «Ренессанс гитары». Десятилетие существования отметил международный фестиваль «Славянские театральные встречи». В 2008 г. на фестиваль приехали гости из Беларуси, Украины, России, Республики Якутия, Молдовы, Абхазии, Литвы. С недавнего времени на белорусско-российско-украинском пограничье проводится Фестиваль восточнославянских культур. На Гомельщине действует ряд государственных учреждений, обеспечивающих получение высшего образования: Гомельский университет им. Ф.Скорины, Белорусский университет транспорта, Гомельский технический университет имени П. Сухого.

В настоящее время в **Брестской области** функционирует более полутора тысяч учреждений культуры (библиотеки, дома культуры, клубы). Широко известны народный ансамбль путешествующих музыкантов «Фэст» Барановичского Дома культуры, ансамбль народной музыки «Полешуки» Ивановского Центра культуры и народных традиций, ансамбль «Пинская шляхта» Пинского училища искусств. Об истории региона рассказывают одиннадцать музеев (музей Белорусского Полесья в Пинске, Музей спасенных ценностей, Музей железнодорожной техники, Кобринский военно-исторический музей, музей «Без-

дежский фартучек», музей-усадьба «Пружанский дворец», Музей природы в Беловежской пуще). В области стали традиционными праздники городов и деревень. Проводятся фестивали различного уровня (Международный театральный фестиваль «Белая Вежа», «Январские музыкальные вечера», фестиваль регионального фольклора «Полесский хоровод»). В 1994 г. состоялся первый съезд брестчан мира.

Гродненская область – земля с богатыми историко-культурными традициями. Культурная жизнь области развивается благодаря трем театрам, областной филармонии, клубным учреждениям. В Гродно успешно функционируют Областной драматический театр и Театр кукол. Историю и культуру края сберегают пятнадцать государственных музеев (Гродненский историко-археологический музей, Белорусский музей истории религий, Дом-музей А. Мицкевича в Новогрудке и Э. Ожешко и М. Богдановича в Гродно). Регулярно проводятся Международный фестиваль фортепианной музыки, республиканский фестиваль искусств «Мирский замок», областной фестиваль народной музыки «Играйте, музыки!», Фестиваль национальных праздников и обрядов. С 1990-х гг. на наблюдается создание множества национально-культурных объединений (к настоящему времени их создано 16). Поэтому неслучайно именно г. Гродно был выбран местом проведения Всебелорусского Фестиваля национальных культур, который проводится в июне и стал визитной карточкой города.

Культурным центром в Республике Беларусь справедливо является ее столица – **г. Минск**. Среди самых интересных культурных событий последних лет – проходивший в третий раз Международный музыкальный фестиваль Ю. Башмета. С самого начала существования в основу фестиваля были положены «вечные идеи». Первый фестиваль задумывался как праздник совместного музицирования мировых знаменитостей и белорусской творческой молодежи. Второй фестиваль ставил перед собой задачу международного сотрудничества и проходил одновременно в Минске, Витебске, Москве и Бонне. При этом подчеркивалась мысль о том, что гастрольные пути многих известных

музыкантов в прошлом пролегали через территорию Беларуси. Особенностью третьего фестиваля стал жанрово-стилистический синтез. Идея полистилистики предопределила программу фестиваля: звучали и классика, и джаз. Фестиваль открылся выступлением фольклорных коллективов в городском парке. На фестивале прозвучало «Языческое действо» В.Кузнецова в исполнении большого симфонического оркестра и аутентичных инструментов. В рамках фестиваля состоялись концерты «Теноры XXI века» и «Браво – классика». Произошли встречи известных музыкантов с педагогами и студентами Академии музыки. Европейское отделение товарищества А. Страдивари привезло в Минск раритетную скрипку, на которой играли зарубежные и белорусские солисты. Накануне следующего фестиваля Ю. Башмета будет объявлен республиканский конкурс среди исполнителей на струнных смычковых инструментах, победители которого смогут сыграть на раритетах.

В 2008 г. в Минске состоялся очередной Международный фестиваль театральных моноспектаклей «Я». Фестиваль был инициирован Белорусским центром Международного института театра. Фестиваль частично финансируется за счет ЮНЕСКО. В 2008 г. фестиваль прошел на сцене Театр-студии имени Е. Мировича и имел выраженную образовательную и практическую доминанту. В фестивали приняли участие актеры из Беларуси, Литвы, Украины, Великобритании. Его участники продемонстрировали различные театральные и режиссерские школы.

В 2008 г. в Минске состоялось биенале живописи, графики и скульптуры. Планируется сделать его традиционным, а также чередовать праздник станковой живописи с биенале декоративно-прикладного искусства. На биенале 2008 г. были представлены 350 произведений 285 авторов из Минска, Витебска и Гродно. Символом акции стало колесо: знак солнца, земли и неба, рождающий творческий порыв. С основной задачей биенале справилось: мероприятию удалось непротиворечиво интегрировать представления различных галлерей, творческих групп и школ, выявить новые тенденции и приоритеты современного белорусского искусства.

В **Минской области** протекает интересная и насыщенная культурная жизнь. На территории области работает 864 библиотеки, два театра (минский областной драматический театр и театр кукол «Батлейка» в Молодечно), множество Домов культуры. В 1992 г. создана музыкальная капелла «Санориус». Про историю региона рассказывают шестнадцать государственных музеев (Национальный художественный музей Беларуси, Национальный музей истории и культуры Беларуси в Минске и его филиал в Молодечно, историко-культурный заповедник и музей природы в Заславле). В Минской области регулярно проходят разнообразные фестивали различных уровней (Национальный фестиваль белорусской песни и поэзии в Молодечно, Фестиваль белорусской камерной музыки в Заславле, фестиваль «Музы Несвижа», областной фестиваль народного творчества «Напев земли моей», областной фестиваль хореографического искусства «Хоровод друзей»). На Минщине работают более трех тысяч народных мастеров (вышивальщицы, ткачихи, резчики по дереву, мастера соломоплетения).

Тема 3. Понятие экранных искусств

По мнению большинства ученых, искусство возникло в верхнем палеолите (приблизительно 40 тыс. лет тому назад) как элемент магико-ритуальной практики. Искусство – это феномен, который существует как единство эмоционального, рационального и интуитивного пластов восприятия действительности. Притягательность искусства исходит от его формы, выступающей источником любования и наслаждения и от духовной сущности, которая питает наш разум. В широком смысле под искусством понимают мастерство, искусную (профессиональную) деятельность. В узком смысле его трактуют как процесс сугубо художественного творчества, результатом чего становится создание произведений искусства.

В настоящее время искусство прочно оформилось в один из основных элементов культуры, в котором аккумулированы художественно-эстетические ценности.

Итак, **искусство** – это особенная сфера духовно-практической деятельности людей, которая направлена на художественное постижение и освоение мира. Искусство призвано удовлетворять универсальную потребность человека – воссоздавать окружающую действительность в развитых формах человеческой чувственности.

В настоящее время искусство выполняет ряд важных общественных функций, изучается различными научными дисциплинами и сложилось в систему взаимосвязанных видов, жанров и родов.

Сегодня существуют также различные варианты классификации искусства. Так, в частности, распространено деление искусств на пластические, музыкальные и техногенные. Интересные подходы к классификации искусства представил ряд современных зарубежных и отечественных авторов (Дж. Монако, М. Каган и др.). Экранные искусства рассматривались представителями Франкфуртской школы как составная часть системы техногенных искусств (В. Беньямин и др.). Значительный вклад в разработку понятия экранных искусств в последние годы внесли российские и белорусские исследователи (Ю. Н. Усов, О. Нечай, Н. Агафонова, С. Смутьская и др.).

Экранные искусства. Историческими предпосылками возникновения экранных искусств считают изобретение книгопечатания (И. Гутенберг, XV в.) и появление фотографии (П. Ньепс, 1839 г.). Стремительное развитие экранных искусств наблюдается после открытия кинематографа (Л.-Ж. и О. Люмьер, 1895 г.). Принято считать, что история кинематографа начинается 28 декабря 1895 г.

В XX в. возникли такие «новые искусства», как радио, телевидение, видеарт и, наконец, дигитальное (цифровое) искусство. С течением времени технические возможности новых коммуникационных каналов были освоены эстетически.

Кинематограф – это сфера культуры и отрасль экономики, включающая творческий и производственный процессы, направленные на создание и использование фильмов.

Кинематограф – комплексное понятие. В качестве составляющего элемента в него, во-первых, входит киноискусство. Предлагаем такое его определение: «Киноискусство – это синтетический вид искусства, произведения которого создаются с помощью киносъемки, мультипликации либо компьютерных технологий». Киноискусство использует разнообразные способы воздействия на человека, включая в себя элементы живописи, музыки, литературы, театра и является воплощением синтеза искусств. В настоящее время кино представлено множеством направлений и жанров (неигровое или документальное, игровое или художественное, анимационное или мультипликационное кино). Наиболее полно представлена палитра игрового кино.

Во-вторых, в понятие кинематографа входит киноиндустрия. Мы считаем, что «киноиндустрия – это отрасль экономики, занимающаяся производством кинофильмов, спецэффектов для кинофильмов, мультипликации и демонстрацией этих произведения для зрителей». «Кинопрокат» обозначает массовый показ фильмов в сети кинотеатров. Этот термин используется также для обозначения системы кинотеатров.

Киноиндустрия начинает формироваться в 1920-е гг. в США. Производство фильмов ставится на поток. После операторского и режиссерского периодов американское кино надолго вступает в стадию продюсерского кино. Развитие кино шло по восходящей линии от технического изобретения к искусству. Быстрый прогресс кинотехники и прибыльность кино сыграли определяющую роль в распространении кинематографа. Заметно повысился уровень фильмов (технические и художественные приемы съемки, игра актеров, приемы режиссуры, монтаж). Сформировалась система основных жанров кино, был создан специфический киноязык. К настоящему времени кино удалось завоевать огромную аудиторию, трансформировать общественное сознание, изменить направления эстетических поисков.

В начале XX в. возникла необходимость в постоянном помещении для просмотра фильмов. Принято считать, что первые кинотеатры возникли в США

в 1904–1905 гг., в Европе – приблизительно в 1908 г. Затем их количество стало расти быстрыми темпами.

Стационарный кинотеатр требовал постоянного обновления репертуара. Их владельцам стало невыгодно приобретать ленты в собственность – после нескольких сеансов они теряли первоначальную ценность. В результате возникла практика перепродажи и обмена картинами, а затем проката специальными фирмами. Содержание фильмов усложнялось; совершенствовались помещения, где их демонстрировали.

В СССР в 1963 г. создается центральный орган государственного управления развитием советского кинематографа – Госкино СССР, которое обладало монопольным правом проката фильмов на территории СССР, занималось репертуарной политикой, тиражированием и распределением фильмокопий. В начале 1980-х гг. в связи с перестройкой, конкуренцией со стороны телевидения и видеосалонов, распространением пиратской продукции произошел закат советской системы кинопроката. В настоящее время в Республике Беларусь действуют Национальная киностудия «Беларусьфильм» и УП «Киноvideопрокат», отвечающие за производство и прокат кинофильмов.

В последние годы экранные искусства получили активное развитие. Литература и театр потеряли свои прежние позиции, уступив мощной киноиндустрии, телевидению и интернету. В этой связи целесообразно говорить о таком явлении, как экранная культура с характерной экранной речью при наличии новых суггестивных и манипулятивных возможностей.

Экранный тип культуры. Упрощенно можно сказать, что экранная культура – это культура, основным носителем которой является экран, монитор. И в этом смысле экранная культура – следующий этап развития книжной, письменной культуры, поскольку экранная (компьютерная) страница – это ожившее произведение, постлитература. Экранная речь стала продолжением и дополнением прежней культуры.

Слово «экран» (*«ekran»*) в переводе с французского языка значит «ширма». В древние времена теневой театр использовал ширму для воспроизведения

воображаемой действительности. Эволюционировавшая ширма-экран в конце XX – начале XXI в. не ограничена в своих возможностях отображения реальной и нереальной действительности.

В толковом словаре русского языка В. И. Даля «...экран» – это щит, заслон на ножках к печи или камину; белая поверхность, обыкновенно холст, на которой получают изображения волшебного фонаря. В словаре С. И. Ожегова «экран» – это плоскость, поверхность, защищающая от излучения каких-нибудь видов энергии (света, тепла и т.п.) или служащая для использования этой энергии (для отражения, преобразования и т.п.); натянутая белая ткань, на которой показываются изображения с диапозитивов, фильмы.

В переносном смысле экран – это защита от чего-либо вредного и опасного для человека, предположим – от дурного влияния. Следует заметить, в советское время экран полностью соответствовал этому оригинальному значению. Он был своеобразной защитой зрителя от страшных событий. Экранное воплощение получали произведения и сценарии, прошедшие цензуру в специальных государственных учреждениях. Тщательно проверялись каждое слово, ситуация, стиль речи и поступки героев, речь исполнителей, музыкальное сопровождение и тексты к песням, так как все должно было соответствовать облику идеального советского человека, и только после этого сценарий к фильму утверждался для съемок.

После возникновения телевидения на него также была возложена пропаганда советского образа жизни. На телеэкраны выходили образцово-показательные фильмы и телепередачи. Моральный и внешний облик дикторов и телеведущих подвергались цензуре. Экранная речь в кадре и за кадром полностью соответствовала нормам литературного языка, техника речи отличалась дикционной, интонационно-мелодической и орфоэпической культурой.

В результате очередной (информационной) научно-технической революции, произошедшей в конце XX – начале XXI в., появилось виртуальное киберпространство, очевидно претендующее сегодня на роль альтернативной

реальности. На наших глазах происходит формирование нового (компьютерного) поколения людей (Э. Тоффлер, Е. Масуда, А. Ракитов и др.).

Итак, общими свойствами экранных искусств выступают: экран (как внешний интегративный параметр), аудиовизуальная нарративность, техногенная специфика создания и экранного существования артефактов, вездесущность, интерактивность, конвергентность видовой природы. Одновременно, кино, телевидение и дигитальные искусства имеют специфические временные и коммуникативные особенности. В кино время жестко регламентировано и хронометрировано. Телевидение представляет практически бесконечный аудиовизуальный поток вещания, синхронизированного с реально протекающим временем зрителя. Дигитальное искусство также базируется на принципе постоянного доступа пользователя, но еще более свободно вписывается в течение реального времени. Кроме того, дигитальные искусства характеризуются отчетливым плюрализмом.

В экранных искусствах мы видим либо опору на предкамерную реальность (кино, телевидение) и либо на материальное «ничто» (неорганическое программное обеспечение, виртуальная реальность – дигитальные искусства). Максимально проникающий характер, гипертекстовость и виртуальность художественные произведения приобретают в интернете. Кино- и телепроизведения, а также произведения дигитального искусства отличаются также по степени завершенности, структурированности, самодостаточности художественных текстов, синхронизации и направлению коммуникации. В наиболее динамично развивающихся дигитальных искусствах мы наблюдаем аннулирование рецептивной функции съемочной камеры и так называемое «байтовое ткачество». Произошло изменение размеров и параметров экрана до небольшого управляемого компьютерного дисплея. В результате соответствия потребностям и интересам пользователей усилилось интерперсональное взаимодействие.

Экранная образность. Экранный тип культуры основан на системе характерных экранных изображений и экранной речи. Она объединяет изображе-

ние, речь, актерскую игру, анимационное (компьютерное) моделирование и многие другие элементы аудиовизуального произведения и рождает новую экранную реальность. Новая экранная культура включает в себя самые разнообразные формы, которые создают максимальный эффект присутствия (например, фильмы «Кто подставил кролика Роджера?» Р. Земекиса, «Аватар» Дж. Кэмерона, «Жизнь Пи» Э. Ли и др.).

Чрезвычайно динамичное развитие экранной культуры позволяет говорить о возникновении нового, виртуального типа культуры. Современная экранная культура практически стерла грань между реальностью и иллюзией, игрой, поскольку зритель не видит и не чувствует разницы. Новые компьютерные возможности кино и телевидения наделили их дополнительными манипулятивными возможностями.

На современном этапе экранная культура и экранная речь в совокупности – это специфическая информационная и ценностная среда, в которой функционируют ценности и идеалы, «импортированные» из других сфер. Экранное искусство не ставит перед собой, как искусство прошлого, прежде всего художественных задач – аудиовизуальное произведение сегодня (кино, фильм, сериал, передача, ток-шоу, реалити-шоу и пр.) является, в первую очередь, коммерческим продуктом, товаром для продажи.

Иллюзия свободы слова, демократичное общество, легкая и счастливая жизнь, пропагандируемые американской экранной культурой видоизменили содержание экранной речи. Современные герои хотят быть свободными от обязательств перед семьей, близкими, обществом и пытаются достичь своих идеалов и целей легким, аморальным или безнравственным способами. Экранная речь героев отличается экспрессией, импульсивностью, избытком нелитературных (сленг, жаргонизмы), ненормативных норм речи и обилием англо-американских слов. Главным героем большинства современных иностранных и отечественных кинофильмов, с огромными кассовыми сборами в широком прокате, выступает преуспевающий, богатый человек или «странная личность», которые часто совершают необдуманные поступки, приводящие к трагедии.

Для современной экранной культуры характерны: экранная форма общения людей – свободный вход в мир информации; экранное мышление – строгая логика, быстрота, гибкость, реактивность, образность; экранная система обучения и управления. Сегодняшняя экранная речь, приближена к бытовой речи, используются диалектные отклонения, сленг и слова-просторечия, экспрессивное интонирование, несоотносимое с логикой речи; чрезмерная эмоциональная насыщенность и быстрый темпо-ритм, жесткий, не терпящий возражения тембр голоса. Вместо сложной синтетической экранной речи в зарубежном и российском кино доминирует «разговорность».

Итак, современная экранная культура и экранная речь – это специфические системы потока аудиовизуальных художественных произведений и информации, с которыми необходимо общаться грамотно, осмысленно и дозированно. В таком случае аудиовизуальные произведения и информация становятся не негативным, а быстро и легко доступным, мобильным средством нового вида коммуникации, образования, воспитания, просвещения, самореализации и саморазвития.

Несомненно, в настоящее время экранные искусства представляют собой сложную систему внутренних видов (кино, телевидение, видео и новые медиа, основанные на компьютерных технологиях). Произошло показательное превращение экрана в элемент общекультурного контекста. Создана специфическая экранная образность. В совокупности экранные искусства стали широкодоступным способом получения информации и мощным средством манипуляции общественным сознанием. В то же время они открыли новые перспективы художественного творчества практически для каждого индивида.

Тема 4. Театральность и экранная реальность

Экранное пространство – реальный мир, ограниченно представленный на экране «точкой зрения» кинокамеры. Сценическое пространство – это магия кулис, открывающих зрителю лицедейство актера, мастерство перевоплощения которого способно отраженно показать тот же мир в душе одного человека. Ос-

нова художественного образа в театральном искусстве – звучащее слово, богатство значений которого обнаруживается в пластике актера и всего сценического действия.

Развитие авторской мысли театрального режиссера – в содержании, интонации произносимого слова, образном содержании сценического пространства, в подтексте сценического действия. Развитие авторской мысли кинематографиста – в звукозрительном образе, где в качестве средства художественной информации выступает многогранная аудиовизуальная система исследования мира и человека в композиционных элементах кадра, построенного по законам живописи или фотографии, кадров, монтажно соединенных в эпизоды, сцены, смысловые части фильма. Содержание художественного образа в кино не только человек, но и сама реальность – история, социальная сфера, быт, нравы, пейзаж.

Различия в подходах к реальности в театре и кино. Театральный мир не совместим с реальным, порой неизбежно гибнет при соединении со вторым, так как, по словам французского теоретика кино А. Базена, «...огни рампы не похожи на свет осеннего солнца». Уже само место драматического действия решительно отделяет разыгрываемое представление от реальности, как и условная форма актерской игры, костюмы, грим и даже стилевая особенность драматургического произведения, когда слово действующих лиц является основным средством информации о прошлом героев, об окружающей среде, о времени, эпохе и пр. Легко вспомнить самых естественных мхатовцев, почувствовавших свою неестественность, когда они попытались вместе с К. С. Станиславским разыграть только одну театральную сцену в живописной аллее киевского парка.

Не менее интересен и другой случай, когда Станиславский с горечью отказывается вводить в эпизод «Власти тьмы» специально привезенную из деревни поразительно естественную старую женщину, которая силой и непосредственностью переживаемого чувства невольно разрушала сценическую достоверность.

В кино же реальная среда – единственное условие существования искусства. Экранное пространство – весь реальный мир. И в этом смысле «пространство экрана центробежно в противоположность сценическому».

Сценическое пространство – это магия кулис, открывающих зрителю лицедейство актера, мастерство перевоплощения которого способно по-своему, отраженно показать тот же мир, но в душе одного человека. В этом, казалось бы, непроходимый рубеж между двумя видами искусства.

Однако реальность экранного пространства при всей достоверности имеет свою условность, ограниченную, как мы уже заметили раньше, точкой зрения кинокамеры, только фиксирующей на пленке элементы реальности, а сценическое пространство широко открывает зрителю реального актера во всем многообразии ее психологического действия.

Мысль кинематографиста материализуется в звукозрительном образе, вырастая из монтажной организации монтажного ряда, композиции его составных частей и тем самым обретая глубинное измерение.

Мысль спектакля живет в слове, даже если слово входит в сознание зрителя через действие актера, его пластику, ритм сценической жизни или атмосферу всего театрального представления.

Устанавливая общее и отличное в структуре художественного образа театра и кино, мы опять-таки приходим к выводу о том, что в синтетической природе кинообраза органически проявляются и элементы театрального искусства. Вот почему в процесс формирования киноповествования должен входить и опыт восприятия театрального зрителя, богатство его воображения, ассоциативность мышления, его тонкий слух, улавливающий подтекст звучащего слова, его зоркий глаз, умеющий в пластике сценического действия выявить второй, внутренний план развития сценического образа.

И, пожалуй, именно театральный зритель, более свободный в восприятии сценического образа, способен тонко, дифференцированно воспринимать и звукозрительный образ фильма, при учете особенностей кино как искусства.

Редкий спектакль сейчас обходится без видеопроекции. Видеоэкран на сцене стал привычным. Однако, по мнению некоторых режиссеров, видеопроекция неорганична театральным подмосткам. Привнося элемент новизны, она ведет к значительным потерям в театральном действии. Видеопроекция на сцене существенно ограничивает возможности актерского существования и зрительского восприятия. Шум проектора в зрительном зале лишает действие такого важнейшего выразительного средства, как «полная тишина». Невозможно мгновенно включать и выключать проектор в моменты, когда это необходимо. Видеопроектору нужно несколько минут, чтобы прийти в рабочее состояние, поэтому его, как правило, включают и настраивают до начала спектакля, а луч перекрывают и открывают по мере надобности при помощи самодельных устройств. Весь спектакль перекраивается с учетом капризного нрава видеопроектора. Луч проектора делит сценическое пространство на зоны, где актеры могут находиться, и где они оказываются в луче проектора. И если проекция на тела актеров не входила в режиссерский замысел, то актерам почти не остается места на сцене, где они могли бы существовать, мизансценические возможности заметно сужаются. Этот же луч мешает художнику по свету, практически не оставляя ему простора для творчества.

В некоторых театрах сценическая коробка такова, что возможна рирпроекция, а в других – очень высокие потолки, что позволяет срезать лучом минимальный объем сценического пространства и удалить шумящий проектор подальше от ушей зрителей, но в большинстве реальных случаев дело обстоит именно так, как описано выше. Помимо видеопроекции, в качестве видеоносителей в театре используются плазменные экраны. Они не производят шума и не так существенно пожирают сценическое пространство, однако не менее разрушительны по отношению к театральной иллюзии. Дело прежде всего в том, что у театра и экранных искусств совершенно разная суггестия. Восприятие театрального зрелища требует от зрителя (и особенно современного, умеющего со скоростью клипового монтажа считывать образы с экрана и имеющего куда меньший опыт считывания образов со сцены) значительно бóльших интеллек-

туальных и эмоциональных усилий, чем погружение в экранную реальность. Таким образом, вытянутые четырехугольники на сцене, равно как и ви деопроекция, немедленно переключают тумблеры в голове зрителя, и он перестраивается на другой тип зрелища и выпадает из театральной иллюзии, зависая где-то между видео, игрой актеров и ощущением собственного физического пребывания в зрительном зале.

Учитывая эти сложности, причина, по которой режиссер хотел бы оснастить свой спектакль видеопроекцией или плазменными экранами, должна быть очень веской.

На практике же чаще всего видео используется как дополнение к спектаклю, поддерживающее или дублирующее происходящее. Например, видеокамера в реальном времени снимает действие на сцене, результат – чаще всего это детали или крупные планы лиц – передается на экран. Или фрагменты действия, например, крупные планы актеров. Другой распространенный вариант – это так называемое «фоновое видео». Волны, если в спектакле фигурирует море, деревья, если действие происходит в лесу и т.д. Ничего принципиально нового такое видео в спектакль не привносит, но зато создает иллюзию визуальной насыщенности, визуального уплотнения происходящего на сцене. Все вышесказанное не имеет никакого значения, если режиссер осмысленно привносит видео на сцену.

Некогда в публичном заявлении «Будущее звуковой фильмы» С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин и Г. Александров выступали против дублирующей изображение функции звука в кино и выступали за его исключительно контрапунктическое использование. Они приветствовали звук, который добавит новое измерение в кинематограф, а не «проговорит» словами монтажную фразу, небезосновательно опасаясь нанесения урона монтажному кинематографу. С приходом видеопроекции на сцену современный театр испытал стресс, сходный с тем, когда «Великий Немой» заговорил. Видеопроектор в театре стал модным аксессуаром. Видеоэкран на сцене стал общим местом. В зрительном зале шипит видеопроектор, а на сцене актеры топчутся на пятачке, где они не перекры-

вают луч проектора. Использование видео в сценическом пространстве требует осмысления. Простое совмещение в едином пространстве экранной и театральной условности обедняет театр и ничего не дает экрану.

Видео в спектакле можно сравнить с кукольным театром. Нельзя просто взять любую пьесу и поставить ее с куклами. Прибегнуть к кукольному театру – это всегда мотивированный ход. Видео в театральном пространстве все еще чужак, инопланетянин, и оно каждый раз требует осмысления и мотивации своего присутствия там. Спектакль – это не «видеокентавр» и «пришивание человеческого торса к лошадиному телу» каждый раз нужно воспринимать как уникальный эксперимент.

Экран стал общим местом в театре и обязательным элементом постановок средней руки и творений начинающих, поэтому выдающиеся режиссеры к нему прибегают очень избирательно.

В настоящее время существуют два интересных положительных направления использования видео в театре. Первое – это эксперименты, направленные на изучение возможностей видео как специфического выразительного театрального средства. То есть эксперименты, фокусирующие внимание именно на самой границе видео и театральной реальности, изучающие возможности их взаимодействия. Сказанное касается показанного на Театральной олимпиаде в Москве спектакля «Онно» голландского театрального проекта «Догтрупп». Зрители видят, как из приезжающего видеоавтобуса выходят живые актеры – двери автобуса на видео точно совмещены с прорезями в экране, на который оно демонстрируется, и через эти прорези входят и выходят персонажи. «Догтрупп» – замечательный пример аттракционного использования видео. Второй интересный подход к соединению видео и сценической реальности – масштабирование. Так, например, канадец Р. Лепаж в своем знаменитом спектакле «Обратная сторона Луны» дозирует видеоизображение. Видеоизображение Луны вписано в круглую дверцу стиральной машины, оно уменьшено, масштабировано, а вместе с ним уменьшена, масштабирована до нужного размера суггестия, разрушающая театральную условность.

РАЗДЕЛ III. РАЗВИТИЕ ЗРЕЛИЩНЫХ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ КАК ОБЛАСТЬ ПРАКТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Тема 5. Основные этапы создания фильма

Кинопроизводство – процесс создания кинофильмов от первоначального замысла до непосредственного показа готового продукта аудитории в кинотеатрах посредством телевидения или интернета. Кинопроизводство существует во множестве стран и соприкасается с экономическими, социальными и политическими сферами жизнедеятельности.

Как правило, кинопроизводство требует вовлечения большого количества людей, больших временных и материальных затрат. Ведущее место в производстве фильмов принадлежит художественным игровым фильмам, создание которых наиболее сложно и затратно.

Регулярное производство кинофильмов появилось в конце 1890-х гг. и отличалось коротким периодом съемки, а также выпуска на экраны. Кино рассматривалось создателями, как эффектное зрелище и его художественная сторона не слишком их волновала. Ранние картины занимали не более одной части и шли на экране не более 10 минут.

Однако и тогда уже можно было выделить основные этапы кинопроизводства:

- написание сценария;
- подбор творческой группы (актеры, художник, оператор);
- съемочный процесс;
- монтажный период;
- тиражирование.

В 1919 г., согласно ленинскому Декрету, вся фотографическая и кинематографическая торговля, а также промышленность были национализированы путем реквизиции. В советский период становления киноискусства сложилась

основа технологии кинопроизводства, используемая в отечественной кинопромышленности до сих пор с учетом новых экономических и технических реалий.

В процессе создания фильма неразрывно связаны искусство и кинотехника, без которой кинематограф невозможен. Один из важнейших аспектов кинопроизводства, являющегося разновидностью коммерции – возможность получения прибыли и размеры вложенных средств. Эти виды деятельности объединяются в центрах кинопроизводства – киностудиях, где расположены административные здания и съемочные павильоны.

Киностудия – комплекс творческих и производственных звеньев, включающий съемочные группы, сценарно-редакторские коллегии, музыкальные редакции, осветительные цеха, цеха операторской техники, актерские отделы, склады для хранения костюмов и реквизита и многое другое. На крупных киностудиях иногда образуют кинообъединения, в которые входят несколько съемочных групп.

Как правило, у истоков фильма стоит продюсер, или продюсерская компания. Их основной задачей является поиск источников финансирования кинопроекта. Необходимо найти такие частные фирмы или государственные структуры, которые были бы заинтересованы в данных инвестициях. Продюсер часто сам выбирает или заказывает сценарий, приглашает режиссера, участвует в подборе актеров (кастинге), художника. В его профессиональную компетенцию входит изучение зрительского интереса, на основе чего он и выстраивает стратегию своей деятельности. Продюсер не только организует процесс производства, но и активно участвует в составлении договоров, сметы фильма, календарного плана съемок.

В кинопроцессе участвует множество специалистов самых разных профессий. Решение о привлечении тех или иных специалистов также принимает продюсер, однако инициатором привлечения может выступать режиссер.

Продюсер контролирует работу до самого конца и по окончании работы над фильмом продолжает заниматься рекламой фильма и организует его прокат.

Технологические этапы современного кинопроизводства. Процесс кинопроизводства принято делить на три стадии: подготовительный период (англ. *pre-продакшн* от *pre production*), съемочный период (англ. *production*) и монтажно-тонировочный период (англ. *пост-продакшн* от *post production*).

В современном кинематографе создание фильма проходит известные этапы, за исключением разницы в технологиях, которые в настоящее время в основном являются цифровыми. Так, появился этап создания компьютерной анимации, который выполняется одновременно с этапом создания титров и надписей и частично заменяет его. Многие этапы монтажно-тонировочного периода ушли в прошлое вместе с приходом новейших цифровых технологий Digital Intermediate с промежуточной цифровой копией. Могут также существовать дополнительные этапы кинопроизводства: съемка уходящей натуры, пересъемка и досъемка эпизодов фильма, запись дополнительных источников фонограмм и иные этапы на усмотрение производственной компании или в зависимости от обстоятельств конкретной кинокартины.

Первой необходимой стадией на пути реализации замысла художественного фильма является создание сценария – его литературной основы, в котором определяется тема, сюжет, проблематика, характеры основных героев. За более чем столетнюю историю кинематографа сценарий прошел свой путь развития от «сценариусов на манжетах», где кратко описывалась фабула будущего фильма, до особого литературного жанра –кинодраматургии. Самый длительный по времени и очень важный в кинопроизводстве – **подготовительный период**.

На крупных киностудиях существует очень важное подразделение – информационно-методическая группа, которая подбирает материалы и информацию, необходимую в работе над любым фильмом. Это и исторические данные, и представления о быте отображаемой эпохи, техническом и научном уровне, стиле в одежде, поведении и др. Сотрудники этой группы связываются с музеями, библиотеками, галереями, коллекционерами. Иногда на студии накапливаются большие архивы, которые помогают съемочным группам в работе над фильмами.

Во время подготовительного периода режиссер, изучив огромный материал по теме фильма, разрабатывает концепцию фильма. Творческая группа, в которую кроме режиссера входят продюсер, художник и оператор-постановщик, создает режиссерский сценарий и экспликацию (толкование режиссером будущей картины, его видение фильма).

Режиссерский сценарий является, по сути, техническим описанием будущего фильма. На основе литературного сценария производится последовательная запись всех эпизодов фильма с разбивкой их на отдельные съемочные кадры со зрительными и звуковыми особенностями их выполнения. К режиссерскому сценарию прилагается раскадровка – рисунки всех кадров, выполненные художником фильма или режиссером от руки. Во время подготовительного периода делаются фото- и видеопробы мест натурных съемок. Оператор-постановщик изучает условия съемки постановочных объектов в павильонном интерьере и на натуре и создает операторскую экспликацию, в которой указывает особенности светотонального и колористического решения кадров объектов. Подбираются актеры, проводятся первые репетиции, разрабатываются эскизы декораций и костюмов. В подборе актеров на главные и второстепенные роли, а также на участие в массовках режиссеру и продюсеру помогает актерский отдел, который есть на каждой киностудии. Здесь имеется обширная картотека, в которой можно найти информацию об артистах кино и театра: это данные о внешности, сыгранных ролях, фотографии.

Особое внимание уделяется изобразительному решению фильма. Художник-постановщик разрабатывает эскизы декораций для павильонных и натурных съемок, костюмов, грима, комбинированных съемок, продумывает и подбирает реквизит. Все это передает характерные черты эпохи, среды и быта. Кроме того, эскизы должны дать представление о стилистике фильма, цветовом и пластическом строе. В этот же период режиссер вместе с художником и оператором выбирают места для натурных съемок. В итоге создается постановочный проект, в который входят: режиссерский сценарий и экспликация, разработка отдельных эпизодов и сцен, фото- и кинопробы, эскизы, съемочные кар-

ты и операторские экспликации, подробные раскадровки, монтажно-технические разработки, фотоматериалы, экспликации звукового оформления фильма, календарно-постановочный план и генеральная смета.

Немаловажный этап подготовительного периода – создание и монтаж декораций. Особенно важен этот этап в исторических или научно-фантастических фильмах, требующих искусственного создания интерьеров или ландшафтов. Декорации могут возводиться в павильоне или на натуре с использованием стандартизированных фандусных элементов, позволяющих значительно снизить затраты на строительство. Работы по возведению декорационных объектов проводятся под наблюдением и при консультации художника-постановщика. Постановка любого фильма осуществляется группой творческих и производственных работников, объединяемых на время производства в общем коллективе, называемом съемочной группой. От вида, жанра, постановочной сложности фильма зависят состав, численность и время существования съемочной группы. Документальные фильмы могут сниматься небольшой группой, в которой достаточно наличия режиссера, оператора, звукооператора и директора. Полнометражные художественные фильмы снимаются группой, которая может включать несколько десятков и даже сотен сотрудников, в зависимости от масштаба и сложности.

После окончания подготовки к съемке каждого кадра и по мере готовности всех участников начинается процесс съемки. В процессе киносъемки прикрепленный к съемочной группе художник-фотограф из фотоцеха снимает кадры фоторекламы, причем съемка ведется им в условиях общего съемочного освещения. Впоследствии из этих фотокадров создается комплект рекламных фотографий, передаваемый в прокатные организации и служащий для изготовления рекламы фильма.

Съемочный период полнометражного фильма может длиться несколько месяцев, однако правильная организация съемок и тщательная проработка их плана во время подготовительного периода позволяют сократить съемочный период до минимума, поскольку это наиболее дорогостоящий этап кинопроиз-

водства. При планировании съемок важным моментом является обеспечение их бесперебойности и исключение простоев группы.

Монтажно-тонировочный период. Во время этого периода происходят монтаж фильма и создание его фонограммы («тонировка»), что отражено в названии этапа. Монтажно-тонировочный период производства фильма является завершающим. С его началом в съемочной группе остаются лишь основные творческие работники и прикрепленные специалисты из монтажного и звукового цехов. Поэтому стоимость монтажно-тонировочных работ из-за отсутствия расходов на постановочные работы, приглашение массовки и по другим статьям значительно ниже стоимости съемочных работ. К монтажным работам группа приступает после завершения всех съемок, однако предварительный монтаж фильма ведется параллельно со съемками, что сокращает время монтажно-тонировочного периода. Этот период за редкими исключениями состоит из стандартных последовательных операций. В процессе съемки отснятый материал поступает к монтажеру фильма, который просматривает его, размечает и систематизирует. Режиссер-постановщик вместе с монтажной группой осуществляет отбор наиболее удачных дублей и дает указания по монтажу. После окончания съемок эпизода или сцены проводится черновой монтаж. В случае использования видеоконтроля черновой монтаж производят на видеозаписи, полученной с телевизора. При цифровой технологии производства применяется нелинейный монтаж промежуточной цифровой копии Digital Intermediate.

К началу монтажно-тонировочных работ режиссер-постановщик, используя черновой монтаж, выполненный во время съемок, уточняет монтажный ритм фильма, последовательность сцен и тип монтажных переходов между ними, проверяет метраж фильма и дает указания о проведении окончательного монтажа. Некоторые режиссеры-постановщики параллельно со съемками ведут окончательный монтаж фильма, что дает возможность закончить производство фильма почти одновременно с окончанием съемок. В монтажно-тонировочный период режиссер-постановщик вместе с прикрепленной бригадой монтажного цеха заканчивает монтаж фильма, начатый еще во время съемок. На этой ста-

дии в их распоряжении имеется все отснятое изображение, фонограммы синхронных записей, речевого и шумового озвучения, записанная музыка и надписи. Монтажный цех предоставляет в распоряжение группы звукомонтажные столы и синхронизаторы. В результате проведения монтажных работ кинофильм должен быть подготовлен к озвучению и перезаписи. Изображение фильма и соответствующие ему фонограммы речи, музыки и шумов должны быть смонтированы в виде роликов длиной от 250 до 300 метров. Каждая часть смонтированного и подготовленного к перезаписи фильма имеет несколько пленок: кинопленка со смонтированным рабочим позитивом изображения и отдельные фонограммы речи, музыки и шумов. После окончания монтажа размечают шторки, наплывы и затемнения, которые заказывают в цехе комбинированных съемок.

Иногда работа по монтажу фильма начинается еще до съемок. За рабочим столом режиссер на бумаге составляет своеобразный макет, на котором разным цветом размечает кадры различной длины, составляя их в монтажной последовательности. На этом этапе он уже представляет весь фильм в целом, выстраивая его ритмический рисунок. В репетиционном, съемочном и собственно монтажном периодах создания фильма это монтажное видение будущего кинопроизведения конкретизируется, уточняется, но никогда не должно меняться коренным образом.

Одним из наиболее сложных технологических этапов звукового кино является создание фонограммы фильма, состоящей из речи актеров, музыкального сопровождения и шумового оформления. Важнейшим этапом создания современного звукового фильма и одним из наиболее трудоемких, после съемочного периода, является озвучение кинокартины. Получение качественной синхронной фонограммы не всегда возможно из-за неудовлетворительных акустических условий при натурных съемках и недостатков дикции актеров. Поэтому часть сцен озвучивается в студии. Кроме последующего озвучивания, применяется предварительное, когда съемка происходит под фонограмму (чаще всего музыкальную), заранее записанную в студии.

Музыкальное сопровождение фильма считается одним из самых сильных выразительных средств кинематографа, создающих эмоциональный строй картины. Поэтому при создании художественных фильмов музыка специально заказывается кинокомпозитору, создающему оригинальное произведение. В зависимости от поставленной задачи, музыка может быть написана предварительно, еще до начала съемок фильма, или позднее, сразу после монтажа рабочего позитива. В более дешевых документальных и научно-популярных фильмах могут использоваться готовые музыкальные произведения после предварительной покупки прав у правообладателей. Запись музыки проводится, как правило, после чернового монтажа, когда уже определена длина сцен, от которой зависит время звучания музыки и расстановка ее акцентов. Иногда для съемки «под фонограмму» музыка записывается заранее.

В современных звуковых фильмах музыка является одним из главных выразительных компонентов и ей уделяется большое внимание. На всех этапах производства композитор связан с работой съемочной группы. До написания музыки композитор просматривает отснятый материал и получает точный метраж сцен, которые будут идти под музыку, точную длину вступительной увертюры и указание музыкальных акцентов. Музыкальным записям предшествует большая и тщательная подготовка, включающая написание партитуры, подбор исполнителей-исолистов, состава оркестров и хоров. Музыка может записываться в тон-студии синхронно с изображением на экране, или по секундомеру, когда дирижер добивается от оркестра, чтобы музыкальная фраза звучала точно заданное время. Если музыка берется из фонотеки, она не обязательно будет полностью соответствовать исходному материалу, а может удлиняться, укорачиваться, подвергаться какой-либо специальной акустической обработке и т. д. Кроме того, фонотечная музыка может не устраивать режиссера по своему темпоритму или аранжировке, и в этом случае она исполняется и записывается заново.

Кроме речи актеров, фонограмма фильма дополняется шумами для придания достоверности. Разработка шумового звукоряда начинается еще в подго-

товительном периоде и завершается при проведении монтажно-тонировочных работ параллельно с речевым озвучением и записью музыки. Звукооператор фильма, разрабатывая звуковую экспликацию, точно устанавливает, в каких кадрах должны быть зафиксированы шумовые объекты. Некоторые шумы записываются непосредственно во время съемок, особенно на натуре. Такие записи поступают в фонотеку киностудии и многократно используются во многих фильмах. Часть шумов подбирается в фонотеке и монтируется, исходя из потребностей фильма, что позволяет упростить его производство. Сравнительно небольшая часть шумов имитируется в ателье озвучения.

За многие годы сложилась прекрасная система замены естественных шумов искусственными. Например, звук удара кулака по телу во время драки замечательно имитируется ударом деревянного молотка по куску сырого мяса, или звук пистолетного выстрела можно записать с помощью обычной бельевой резинки, ударяющей по натянутой целлофановой пленке. В профессиональном кинематографе речевая, музыкальная и шумовая фонограммы записываются на разные пленки, синхронизированные друг с другом. Такая технология позволяет заменять отдельные компоненты, не затрагивая другие части звукового оформления, а также регулировать соотношение их громкости. Кроме того, это дает возможность дублировать фильмы на иностранные языки без необходимости записи новой музыки и шумов. Зачастую каждый из трех основных компонентов итоговой фонограммы записан на нескольких пленках, общее число которых может достигать десяти и более.

Последний этап в производстве фонограммы кинофильма – перезапись, то есть сведение различных элементов звукового оформления с нескольких пленок на однумикшерным пультом. Все фонограммы синхронизируются со смонтированным рабочим позитивом, проверяется характер и качество звука, расставляются звуковые и музыкальные акценты, после чего смикшированный звук записывается на пленку. При этом устанавливаются соотношения громкости речи, музыки и шумов, отвечающие художественному замыслу и обеспечивающие разборчивость речи и качество звучания. Особенно сложна перезапись,

в результате которой должна получиться стереофоническая или многоканальная фонограмма. Такую перезапись осуществляет большой коллектив технических и творческих специалистов. Когда обе пленки (смонтированный позитив изображения и общая фонограмма) готовы, фильм сдается на двух пленках приемной комиссии. Если комиссия одобряет полученный фильм, в цехе обработки пленки выполняется чистовой монтаж негатива по футажным номерам рабочего позитива с учетом поправок, внесенных комиссией. Если поправки требуют досъемки или переделки сцен, производится их пересъемка и весь процесс повторяется.

Полученная после перезаписи магнитная фонограмма является основным исходным материалом и хранится наравне с негативом изображения. При изготовлении фильма с оптической фонограммой копия полученной в результате перезаписи магнитной фонограммы переводится в негатив фонограммы фильма, необходимый для получения совмещенных фильмокопий. В случае фильмокопий с магнитной фонограммой, после полива магнитных дорожек на проявленную кинопленку, на них производится копирование звуковых дорожек в электрокопировальном цеху. В настоящее время используется цифровая технология, когда вместо аналоговой магнитной фонограммы записывается цифровая, с которой изготавливаются негативы цифровых оптических дорожек стандартов Dolby Digital, SDDS, а также аналоговая оптическая фонограмма Dolby SR. Цифровая фонограмма DTS на отдельном компакт-диске также изготавливается с перезаписанной мастер-копии звукового сопровождения.

До недавнего времени изготовление надписей и титров было сложным процессом, выполняемым в цехе комбинированных съемок художниками-графиками. Титры, расположенные на изображении, создавались при помощи трюковой печати специальными кинокопировальными аппаратами. В настоящее время большинство надписей в фильме изготавливаются при помощи компьютера по цифровой технологии. Благодаря возможностям нелинейного монтажа надписи можно располагать на любом изображении без какой-либо трюковой печати. В любом

фильме обязательны начальные титры и конечные. Все остальные надписи изготавливаются в зависимости от задач, поставленных авторами.

После окончательного монтажа и изготовления титров и надписей со смонтированного негатива печатается монтажная фильмокопия. Специалистом цеха обработки пленок производится окончательная согласованная цветоустановка и полученный паспорт монтажной фильмокопии впоследствии используется при печати выровненного по плотности и цветопередаче мастер-позитива (интерпозитива, «лаванды»). С мастер-позитива печатается несколько дубльнегативов с совмещенной фонограммой, которые передаются на кинокопировальную фабрику. В случае прокатного формата, использующего нанесенную на фильмокопию магнитную фонограмму, совмещение мастер-позитива с ней не производится. На фабрике с дубльнегативов печатается тираж фильмокопий, предназначенный для проката в кинотеатрах. На фильмокопии с магнитной фонограммой после проявки и сушки наносится магнитная дорожка и в электрокопировальном цехе производится копирование магнитной фонограммы, которая прилагается в этом случае к дубльнегативу.

В современном кинематографе, неотъемлемой частью которого является распространение на оптических дисках и по телевидению, тираж фильмокопий может быть небольшим, а дубльнегатив оцифровывается и производится мастеринг дисков. В большинстве случаев мастеринг дисков, использующих стандарты телевидения высокой четкости, производится с выровненного промежуточного мастер-позитива («лаванды»), что обеспечивает наилучшее качество видео. Широкое распространение цифрового способа кинопроизводства Digital Intermediate позволяет получать копии фильма непосредственно на жестких дисках, распространяемых по киносети, а также на кинопленке для проката в кинотеатрах, не оснащенных цифровой проекцией. Мастеринг оптических дисков в этом случае производится непосредственно с цифровой мастер-копии.

Отдельное место в технологии кинопроизводства занимают фильмы, специально снимаемые для проката на телевидении. До появления современного телевидения высокой четкости технические требования к качеству изображения

таких фильмов были значительно ниже, чем к фильмам, предназначенным для кинотеатров. Поэтому, значительная часть телефильмов снималась на узкую 16-мм киноплёнку, информационная ёмкость которой была достаточна для телевидения стандартной чёткости. Небольшие размеры телеэкрана наложили отпечаток на эстетику изображения, в котором стали преобладать крупные планы.

В настоящее время технические требования возросли и почти ничем не отличаются от кинематографических, в связи с повсеместным переходом на телевидение высокой чёткости. Современные киноплёнки формата «Супер-16» позволяют получать изображение, пригодное для ТВЧ и даже для печати прокатных фильмокопий. Поэтому значительная часть современных телесериалов снимается в этом формате. Более дешёвые телефильмы снимаются видеокамерами вещательного или профессионального уровня, без применения киноплёнки. Ранней версией такого способа производства, применявшейся до середины 1970-х гг. была съёмка телевизионными камерами с последующей кинорегистрацией видеосигнала. Часто телефильмы, снятые таким путем, называли телеспектаклями. Совершенствование телепроизводства во времена бурного развития телевизионных технологий привело к распространению многокамерных съёмок с использованием замкнутых телевизионных систем и видеоконтроля. Специально для производства телефильмов создавались студийные комплексы, такие как «Электроникам» и «Система-35», совмещающие в себе телекамеры и киносъёмочные аппараты. При производстве телефильма некоторые технологические фазы отсутствуют: например, телефильмы не предусматривают печать тиража фильмокопий и могут демонстрироваться даже без печати дубльнегатива прямо с оригинального негатива телекинопроектором. Изготовление фонограммы телефильма также имеет упрощённую технологию. Распространение телефильмов происходит с помощью оптических видеодисков, без проката в кинотеатрах.

Продвижение (промоушн) начинается почти одновременно с написанием сценария, занимается этим продюсер. Для продвижения фильма, кроме са-

мого фильма, съемочной группой готовится стандартный комплект рекламных материалов, в который входят расширенная аннотация, список основного состава творческой группы, фотографии наиболее выразительных кадров фильма, которые снимает прикрепленный к группе фотограф фотоцеха во время съемок на натуре и в павильоне. Комплект фотографий для рекламы фильма утверждает режиссер-постановщик. Часть фотографий из комплекта передается в печатные и сетевые СМИ. Кроме того, для продвижения киностудия готовит рекламные ролики, которые монтируются из дублей, не вошедших в фильм, или отснятых специально. Важное значение для промоушна имеют киноплакаты (киноафиши).

Рекламная работа ведется по нескольким направлениям, в том числе: сеть кинотеатров, интернет, радио, телевидение, видео, печатные издания, сопутствующие товары.

Еще до выхода фильма начинается рекламная кампания: проводятся пресс-конференции, репортажи со съемок, рекламные ролики транслируются по телевидению и показываются в кинотеатрах, фотографии и интервью публикуются в прессе. Один из важных моментов продвижения – организация громкой премьеры фильма с приглашением звезд и знаменитостей, обеспечивающих резонанс в СМИ. Продюсер просчитывает заранее, сколько кинотеатров купят фильм, сколько зрителей его посмотрят, а также насколько он окупится и какую принесет прибыль. Продвижению фильма также способствует участие картины в различных кинофестивалях, номинациях на кинопремии. После того как прокат фильма в сети кинотеатров налажен, начинается широкое производство видеокассет и оптических дисков. Иногда DVD появляются почти параллельно с началом проката на большом экране. Самая широкая аудитория получает возможность познакомиться с картиной, когда она выходит на телеэкран.

В настоящее время, с распространением цифровых технологий, процесс кинопроизводства стал отличаться от классического и представляет собой различные сочетания пленочных и цифровых приемов работы. Некоторые технологические этапы вообще перестали существовать и появились новые возмож-

ности. Можно определенно сказать, что сегодня не создается кинокартин с использованием исключительно пленочного или цифрового методов создания. Наибольшее распространение получила технология Digital Intermediate, исключая использование кинопленки на промежуточных стадиях. Практически, монтажно-тонировочный период проводится при помощи компьютеров, обрабатывающих цифровое изображение, сосканированное с негатива, и цифровой звук. Тиражирование также происходит в двух техниках параллельно, потому что современные фильмы, предназначенные для широкого зрителя, выпускаются одновременно для цифрового кинопоказа, распространения на оптических дисках и для кинотеатров, оснащенных традиционными киноустановками.

Тема 6. Палитра современного американского кинематографа

Голливудский стандарт. В XX в. американское кино последовательно прошло три периода: операторский (на заре немого кинематографа, 1894 – 1910 гг.), режиссерский (от Д. У. Гриффита до Ч. Чаплина, У. Диснея, Дж. Форда и О. Уэллса, 1910 – 1940 гг.) и продюсерский (от Л.Б. Майера и Д. Селзника до С. Спилберга и Дж. Кэмерона, 1940 – 2015 гг.). Решающее воздействие на развитие продюсерского варианта кинематографа оказал переезд крупнейших деятелей кино с северо-востока на юго-запад США и образование голливудских киностудий.

Начиная с 1930 – 1940 гг., практически весь процесс кинопроизводства в Голливуде находился под влиянием финансовых империй Морганов и Рокфеллеров, не заинтересованных в высоком художественном результате, если он в итоге не гарантировал прибыль. Такой подход, с одной стороны, привел к дальнейшему укреплению студийной системы, с другой – к предельному ограничению возможностей режиссеров. Фактически за режиссером оставалось только право следить за мизансценами и работать с актерами в кадре. В типичном случае режиссер получал раскадрованный сценарий, в котором была указана круп-

ность, продолжительность и содержание каждого кадра, работал на площадке, но при этом в монтаже фильма не участвовал.

В результате в этот период, получивший название «золотой век Голливуда», было произведено большое количество фильмов – добротных снятых, но сделанных по стандарту и лишенных черт авторского стиля. Как правило, голливудские фильмы были жанровыми. Наибольшим успехом пользовались массовые жанры: комедия, вестерн, боевик, детектив, мелодрама, фильм ужасов и др. Содержание фильмов не было оригинальным. Так, по поводу вестернов известный актер, наездник, постановщик Г. М. Андерсон иронизировал, что «мы меняем лошадей, но не сценарии». К съемкам привлекались известные актеры в традиционных для них амплуа. Например, К. Гейбл – в амплуа героя-любовника, Г. Келли или И. Бергман – лирических героинь, П. Годар – травести и др. Постепенно выработался несложный, узнаваемый зрителями язык массовых жанров: злодей появлялся в черной пелерине, положительные героини были белокурами и т.д.

В некоторых случаях художественно значительное произведение удавалось создать коллективно, без контроля одного из авторов. Например, во время съемок фильма «Унесенные ветром» (1939 г.) сменилось три режиссера (Дж. Кьюкор, С. Вуд, В. Флеминг; в титрах указан последний).

В Голливуде в это время был единственный режиссер, имевший официально право на окончательный монтаж своих фильмов: Дж.Форд. Он снял такие известные фильмы, как «Дилижанс» (1939 г.) и «Гроздь гнева» (1941 г.).

Среди режиссеров, сумевших в этих сложных условиях сохранить в своих фильмах черты авторской индивидуальности, также можно назвать Ф. Капру, Д. фон Штернберга и А. Хичкока.

Особое положение в американском кинематографе занимали авторы, обладавшие достаточными собственными финансовыми ресурсами, чтобы не зависеть от студийной системы. Во-первых, это У. Дисней, чьи короткометражные мультфильмы конца 1920–1930-х гг. были значительным шагом вперед в освоении возможностей ритмического сочетания изображения и звука в кине-

матографе. Во-вторых, это Ч. Чаплин, который в этот период снял три самые значительные свои картины – «Огни большого города» (1931 г.), «Новые времена» (1936 г.) и «Диктатор» («Великий диктатор», 1940 г.).

Вторая мировая война не затронула существенным образом экономику США, более того, именно в это время были окончательно преодолены последствия Великой американской депрессии. Сформировались подходящие условия для развития низкобюджетного экспериментального кинопроизводства. Зарождается американский киноавангард, самой заметной картиной которого в этот период является фильм «Полуденные сети» (1943 г.) М. Дерен – первая полностью сюрреалистическая американская картина.

Важнейшим фильмом 1940-х гг. является дебютный фильм О. Уэллса «Гражданин Кейн» (1941 г.). Во время съемок режиссер получил полную свободу. Он осуществлял контроль над всеми стадиями производства фильма. Главным героем фильма является газетный магнат, который умирает в первых кадрах фильма. Расследование обстоятельств его жизни составляет стержень повествования. Жизнь героя раскрывается с точек зрения нескольких близко знавших его людей. Таким образом, в фильме практически отсутствовала привычная «объективная» точка зрения, и картина представляла собой диалог, столкновение различных субъективных мнений. Сразу после выхода на экраны фильм О. Уэллса не оказал заметного влияния на развитие американского кинематографа, но в дальнейшем к фильму и полученному на съемках режиссерскому опыту О. Уэллса обращались многие выдающиеся кинематографисты.

Развитие американского кино во второй половине XX в. В послевоенный период американское кино находилось под воздействием двух противоположных тенденций:

- с одной стороны, произошло окончательное преодоление последствий Великой американской депрессии, что способствовало ослаблению финансового давления на американский кинематограф;

- с другой стороны, конкуренция со стороны активно развивающегося телевидения провоцировала американских кинематографистов форсировать при-

менение специальных экранных средств, которые отсутствовали на телевидении, что значительно увеличивало стоимость кинопроизводства.

В США исторически сложилась ситуация, когда кино обладало меньшим (по сравнению с Европой) самостоятельным художественным статусом. Борьба киноискусства с телевидением за зрителя стала во второй половине XX в. одной из основных движущих сил в развитии американского кинематографа. На этом пути в 1950-е гг. американское кино пошло в сторону усиления чистой зрелищности и применения спецэффектов, то в конце 1960-х – 1970-е гг. основной упор в этой борьбе стал делаться на психологические возможности пленочного кино. Были разработаны несколько систем широкоэкранного кино. В кинематографе стал постоянно использоваться цвет. Как правило, в этот период голливудские фильмы представлены высокобюджетными цветными широкоэкранными трехчасовыми фильмами на исторические темы.

Одним из крупнейших американских режиссеров становится, начавший свою карьеру в довоенный период в Великобритании, А. Хичкок. В эти годы он снял в США классические «фильмы ужасов» («Веревка» (1946 г.), «Головокружение» (1958 г.), «Психо» (1960 г.), «Птицы» (1963 г.)). Во всех фильмах были оригинально использованы различные эстетические, технические и психологические приемы. Кинофильмы А. Хичкока и Г. Хоукса, заметно отличавшиеся авторской стилистикой от американского мейнстрима, стали культовыми для многих европейских режиссеров XX в. (особенно для представителей «новой французской волны»: Ф. Трюффо, К. Шаброля и др.).

К началу 1960-х гг. стали появляться интересные фильмы, созданные в полупрофессиональных условиях. Наиболее яркий пример – снятый Д. Кассаветисом за свои деньги фильм «Тени» (1960 г.), который обратил на себя внимание кинокритики нервной натуралистической манерой съемки и мастерством актерской игры.

В этот период в американское кино активно внедряются принципы современного искусства. В них намеренно дискредитировалась базовая идея о том, что кино интересно своей способностью воспроизводить реальность и

подчеркивалась самодостаточность процессов, запечатленных на киноплёнке. Достигает своего высшего развития американский киноавангард. Наиболее интересные фильмы были созданы в конце 1950-х – 1960-х гг. С. Брекеджем, Й. Мекасом, М. Сноу и основателем поп-арта художником Э. Уорхолом.

Э. Уорхол снял в 1960-е гг. около пятидесяти экспериментальных фильмов, шокировавших кинематографическую общественность не столько своей тематикой, сколько радикальным отношением к пространству, времени и действию на экране. В двух самых известных его лентах – «Сон» (1963 г.) и «Небоскреб Эмпайр» (1964 г.) – в течение, соответственно, шести и восьми часов демонстрируется практически неизменное изображение (спящий человек изредка переворачивается, за верхушкой Эмпайр-Стейт-Билдинг проплывают облака). Эти фильмы были сняты без использования звука.

В тематическом плане приблизительно в этот же период американское кино стало чаще обращаться к проблематике насилия в его иррациональном аспекте.

Эти две тенденции объединились в самом заметном голливудском фильме 1960-х гг. – в картине А. Пенна «Бонни и Клайд» (1967 г.). У режиссеров, продолжавших ориентироваться на широкую аудиторию, тема насилия в том или ином виде также часто занимает важное место. Так, у Ф. Копполы, снимавшего различные трагедии о людях, действовавших достойно и правильно, но в результате потерявших себя («Крестный отец» (1972 г.), «Разговор» (1974 г.), «Апокалипсис сегодня» (1979 г.)), насилие (чаще физическое) обычно оказывалось движущей пружиной событий, приводящих в итоге к трагедии героя. Насилию как естественному выражению свойственной человеку агрессивности, связанной с подавленной сексуальностью, посвящены фильмы М. Скорсезе «Таксист» (1976 г.) и «Бешеный бык» (1980 г.). Проблемы агрессии, физического и психического насилия исследуются в фильме С. Кубрика «Заводной апельсин» (1971 г.). Завершает рассмотрение этой темы в американском кино 1960-1970-х гг. фильм М. Формана «Полет над гнездом кукушки» (1975 г.). Этот фильм, центральный в творчестве режиссера, показывает последствия психологического давления на человека со стороны общественности и власти, которые

не останавливаются ни перед чем, чтобы искоренить свободомыслие и непокорность отдельных членов общества.

На протяжении нескольких десятилетий в фильмах В. Аллена режиссер рисовал юмористический портрет испуганного нью-йоркского интеллектуала («Энни Холл» (1977 г.), «Манхэттен» (1979 г.) и др.). В своих фильмах В. Аллен сам часто играл главного героя.

Режиссер Б. Фосс – хореограф по своей первой специальности – ставил фильмы-мюзиклы. Он поднял американский мюзикл на качественно новый уровень, превратив танцевально-музыкальные номера из проходного материала в органическую часть общего драматического действия («Кабаре» (1972 г.), «Вся эта суэта» (1979 г.) и др.).

Премия Академии кинематографических искусств и наук (англ. *Academy Awards*, букв. *Премия Академии*, с 1940-х гг. известная как «**Оскар**», англ. *Oscar*) — кинопремия, традиционно вручающаяся в Лос-Анджелесе, в театре Долби. Церемония проводится ежегодно в конце февраля – в начале марта и транслируется в десятках стран в прямом эфире. Правила вручения «Оскара» и правила голосования постоянно менялись. Регламент выбора победителей неоднократно подвергался критике, а члены Академии обвинялись в коррупции. Невзирая на это, «Оскар» остается одной из самых желанных кинопремией на планете.

Идея о создании первой киноакадемии США возникла у могущественного главы компании Metro-Goldwyn-Mayer Л. Б. Майера в ноябре 1926 года. Основной причиной основания Академии стало объединение в союз всей киноиндустрии Америки, когда девять ключевых кинокомпаний страны и пять союзов подписали «Базовое соглашение киностудий». Однако это соглашение относилось только к техническим работникам, креативные группы, режиссёры, сценаристы и актеры же все еще соблюдали условия стандартных контрактов. Незадолго до того, как монтажеры, композиторы, художники-постановщики и прочие основали собственные гильдии, Майер решил вступить в дело, и в декабре 1926 г. встретился с тремя лидерами отрасли: актером К. Нэйджелом, режиссе-

ром Ф. Нибло и главой Ассоциации кинопродюсеров США Ф. Битсоном. Совместно они придумали организацию, которая выступала бы посредником в различных трудовых конфликтах и усовершенствовала образ Голливуда во всем мире, контролируя спорный контент на киноэкране. Майер назначил самого себя главой комитета по отбору членов будущей организации. 11 января 1927 г. он пригласил 36 лидеров отрасли на официальное собрание в отеле «Амбассадор», во время которой предложил назвать Академию «Международной», а в ее состав утверждать только тех, кто сделал выдающийся вклад в искусство и науку кинопроизводства. Его адвокаты посоветовали убрать слово «Международная» из названия ассоциации, и вскоре Академия стала официально именоваться «Академией кинематографических искусств и наук».

Основные цели Академии, утвержденные в 1927 г.:

1. Академия примет агрессивное участие в митингах против несправедливых действий, связанных с кинематографом.
2. Академия будет способствовать гармонии и солидарности среди ее состава и других отраслей;
3. Академия постарается согласовывать внутренние разногласия, которые уже существуют или будут возникать;
4. Академия будет прибегать к таким путям и средствам, которые бы подошли для дальнейшего благополучия, защиты чести и хорошей репутации кинопрофессий;
5. Академия собирается поощрять улучшение и продвижение искусств и наук кинопрофессий путем обмена конструктивными идеями и награждением специальными премиями за отличительные достоинства;
6. Академия примет меры для разработки крупной силы и влияния киноэкрана;
7. Академия предлагает делать для кинопрофессий то, что остальные международные организации делают для других искусств, наук и промышленности.

4 мая 1927 г. Академия стала легальной корпорацией и правительство штата Калифорния предоставило ей некоммерческий статус. Были избраны первые должностные лица: актер Д. Фэрбенкс стал президентом, а сценарист Ф. Вудс – секретарем.

В те годы премия «Оскар» называлась «Отличительными наградами» (англ. *Merit Awards*). Д. Фэрбенкс считал, что эта премия будет высочайшим достижением из тех, которых только можно достичь в кинопрофессиях. В июле 1928 г. комитет «Отличительных наград» предложил следующую систему голосования:

1. Каждый член будет голосовать в той номинации, к которой имеет отношение по долгу службы (актер – в мужской и женской ролях, режиссер – в режиссерской работе);

2. Коллегия судей из каждого профессионального отдела подсчитает голоса;

3. И, наконец, центральный совет судей с одним человеком от каждого профессионального отдела выберет победителей.

Сразу же возникли споры по поводу того, какого рода фильмы должны быть отмечены. Первым скандальным решением Академии было выдвинуть в нескольких номинациях первую звуковую ленту в мире «Певец джаза». Однако в самых престижных категориях «Певец джаза» не мог быть номинированным: «Лучшее производство» («наиболее выдающейся кинокартине, объединившей все лучшие элементы») и «Уникальное художественное исполнение» («лучшей продюсерской компании или отдельному продюсеру»). 15 февраля 1929 г. накануне первой церемонии вручения, центральный совет судей заседал всю ночь. В итоге решили наградить статуэткой за уникальное художественное исполнение драму К. Видора «Толпа». Однако Л. Б. Майер был против: содержание картины ему казалось слишком мрачным. Кроме того, созданием «Толпы» занималась MGM. Майер предложил наградить картину «Восход солнца». Судьи прислушались к Майеру и уже на следующий день, в специальном бюлле-

тене, выпускаемом Академией, были опубликованы соответствующие результаты голосования.

Впервые слово «Оскар» было использовано на шестой церемонии вручения премии. По сей день точно неизвестно, кто дал ей это прозвище. Актриса Б. Дэвис неоднократно заявляла, что она была первым человеком, кто прозвал статуэтку «Оскар», так как она напоминала ей ее тогдашнего супруга Хармона Оскара Нельсона. Библиотекарь М. Херрик рассказывала, что в 1931 г., после того, как она впервые взяла в руки статуэтку, посмотрев на нее пристально, она воскликнула: «Да это же мой дядя Оскар!». Обозреватель С. Сколски, присутствовавший при этом, написал об этом в своей газете: «Сотрудники Академии ласково называют свою знаменитую статуэтку „Оскар“».

Статуэтка была создана скульптором Дж. Стэнли, а дизайн разработан художником-постановщиком кинокомпании MGM С. Гиббонсом. Гиббонс сделал набросок рыцаря, стоящего на катушке киноленты и держащего в руках обоюдоострый меч. В качестве модели он выбрал Э. Фернандеса. Пять отверстий на основании катушки представляли собой пять отделов Академии: продюсеров, сценаристов, режиссеров, актеров и техников. Поначалу «Оскары» печатались на листах, после чего изготавливались в золоте. Стэнли воплотил дизайн Гиббонса в глине, а А. Смит отливал статуэтки из сплава олова и меди, после чего золотил. Сценаристка Ф. Марион вспоминала в своих мемуарах, что тогда статуэтка выглядела немного любительской. Во время Второй мировой войны вместо металлических статуэток использовались гипсовые. Статуэтка «Оскар» в высоте достигает 33,5 сантиметра и весит около 3,5 килограммов.

Победа М. Пикфорд в номинации «Лучшая женская роль» за фильм «Кокетка» вызвала большой шум среди зрителей и кинокритиков. Пикфорд выиграла, как говорили, только из-за того, что обладала на тот момент статусом звезды немого кино. Результатом скандала стала реформа номинаций «Оскара», приведшая к полной замене процесса голосования. Теперь в шорт-лист номинантов отбирали представители всех отделов Академии, а за победителя голосовал весь членский состав. Тем не менее, и эта процедура подверглась крити-

ке, когда в 1935 г. актриса Б. Дэвис не была номинирована за актерский прорыв в фильме «Бремя страстей человеческих». Через несколько дней после того, как были объявлены номинанты, президент Академии Г. Эстабрук сделал заявление: «...комитет принял решение изменить правила голосования, дабы дать человеку неограниченную возможность сделать свой личный выбор». В феврале 1935 г. членам Академии путем вписывания дополнительного кандидата было официально разрешено выбирать того, чья работа их больше всего впечатлила.

Премия «Оскар» вручалась по 24 основным номинациям: лучший фильм года, лучшая режиссура, лучшая мужская роль, лучшая мужская роль второго плана, лучшая женская роль, лучшая женская роль второго плана, лучший оригинальный сценарий, лучший сценарий-адаптация, лучший анимационный полнометражный фильм, лучшая музыка, лучшая песня, лучший фильм на иностранном языке. Помимо основных номинаций, «Оскары» вручаются также и в специальных номинациях. Их обладатели определяются специально созданным комитетом Академии и вручаются вне основной церемонии. В настоящее время таких номинаций 6:

- Мемориальная награда имени И. Тальберга, вручаемая за выдающийся продюсерский вклад в развитие кинопроизводства;
- Гуманитарная награда имени Дж. Хершолта, вручаемая персоне, связанной с кинематографом, за выдающиеся гуманистические достижения;
- Почетный «Оскар», вручаемый за выдающийся вклад в развитие киноискусства и за заслуги перед Академией;
- «Оскар» за научные и технические достижения и за художественные фильмы, присуждаемый фильмам, поставленным студентами киновузов США.

Ряд прежних номинаций устарел и не присуждается.

По данным 2007 г. Американская киноакадемия состоит из 5 829 членов с правом голоса, разделенных по 15 различным гильдиям. Самой многочисленной гильдией является актерская (1 311 голосующих участников – 22 % от общего количества). Каждая гильдия голосует по своей категории. Все члены Киноакадемии голосуют только по одной категории – «Лучшая картина».

Премия «Оскар» отмечает выдающиеся заслуги и вклад в искусство за создание фильмов, находившихся в кинопрокате календарного года вручения премии, согласно правилам, в указанных номинациях. Согласно правилам, премию могут получить фильмы:

- находившиеся в кинопрокате на территории округа Лос-Анджелес не менее семи дней подряд в календарный год вручения премии;

- номинантами могут стать картины длительностью не менее 40 минут (кроме случая короткометражных картин), снятые в следующих форматах:

- на 35 мм или 70 мм пленку;

- 24 / 48 кадров в секунду с прогрессивной разверткой с разрешением не менее 2048x1080, соответствующих стандарту ST 428-1:2006 D-Cinema Distribution Master.

Больше всех «Оскаров» получили американские кинофильмы «Бен-Гур» (1959), «Титаник» (1997) и «Властелин колец: Возвращение короля» (2003) – 11.

Не только массовые фильмы получают награды Американской киноакадемии. Так, 4 раза награждался «Оскаром» за лучшую режиссуру Дж. Форд. По 3 раза – Ф. Капра (четвертый «Оскар» за лучший фильм года он получил как продюсер) и У. Уайлер.

Три фильма удостоивались «большой пятёрки Оскаров» (за лучшую картину, лучший сценарий, лучшую мужскую роль, лучшую женскую роль, лучшую режиссуру) – «Это случилось однажды ночью» (1934), «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) и «Молчание ягнят» (1991).

Аналитикам известно, что индикатором успеха в борьбе за «Оскар» является предваряющая церемония вручения «Золотого глобуса». Выбор киноакадемии имеет большое значение для прокатной судьбы картины, а также последующих продаж на DVD/Blu-ray – победа может означать разницу между прибылью и банкротством. Так, после победы картины «Артист» (реж. М. Хазанавичюс), количество проданных билетов возросло на 41%. Прокатный успех картины «Жизнь Пи» (реж. Э. Ли) (около \$593 млн), с необычным сюжетом на грани артхауса, специалисты также связывают с успехом в гонке за «Оскара».

ми». По оценке А. Калб (CBS), цена выигрыша в номинации лучший фильм – это в среднем около \$14 млн дополнительной выручки фильма. Однако после того, как «Влюблённый Шекспир» завоевал «Оскара», его кассовые сборы возросли еще на 100 млн долларов.

В отличие от большинства национальных премий, где награду за «Лучший фильм» получают и режиссеры, и продюсеры, «Оскары» за «Лучший фильм» вручают только продюсерам. Больше всего «Оскаров» получил У. Дисней. Первый – в 1932 г. за мультфильм из серии про Микки-Мауса. Последующие «Оскары» он получал почти каждый год (всего – 26).

Знаменитая Красная дорожка носит церемониальный характер для дефиле приглашенных знаменитостей в нарядах от кутюр. Ее длина – около 150 метров, ширина – около 10. Она состоит из нескольких рулонов, каждый весом 135 кг, а ее общий вес – пять тонн. К кинотеатру ковер доставляется за четыре дня до церемонии на двух огромных грузовиках. Требуются два дня и 21 человек, чтобы расстелить дорожку: соединить между собой все части, скрыть стыки и разровнять. Сразу после окончания церемонии дорожку начинают убирать. На это уходит всего 4 часа. В другое время года в пик туристического сезона на несколько дней перед кинотеатром расстилается дублер Красной дорожки, на который разрешается проходить для фотографирования. Эту вольность в Лос-Анджелесе стали допускать, следуя примеру устроителей фестиваля «Золотая пальмовая ветвь» в Каннах. Большие статуи «Оскара», устанавливаемые вдоль красной ковровой дорожки, высотой от 2,5 до 8 метров и весом до 550 килограммов, делают из стекловолокна. Потом облицовывают тончайшими листами алюминия и покрывают желтой краской. Их не красят золотом не в целях экономии: просто специальная желтая краска лучше смотрится в свете софитов, чем золотая.

Чтобы звезды не запутались, кто и где сидит, на кресла ставят плакаты с их портретами и именами. Актеров, сыгравших вместе в одном фильме, сажают рядом, при этом учитывается и их семейное положение.

В настоящее время процесс подсчета голосов, отданных за номинантов, ведут специалисты аудиторской компании «*Price Waterhouse Coopers*». Два эксперта компании и четверо их помощников обрабатывают более 6 тысяч бюллетеней, присланных членами Американской киноакадемии. На время работы, которая занимает трое суток, они находятся в строго засекреченном месте. До вручения «Оскаров» на торжественной церемонии имена победителей знают лишь два эксперта «*Price Waterhouse Coopers*». Даже помощники аудиторов допускаются лишь до процедуры предварительного подсчета голосов.

После того, как победители в каждой категории определяются, карточки с их именами помещаются в конверты, которые вскрываются на сцене во время церемонии. Сотрудники «*Price Waterhouse Coopers*» изготавливают два набора таких конвертов и помещают их в специальные портфели. Накануне вручения «Оскара» два портфеля доставляются на место проведения церемонии в разное время и разными маршрутами, которые также держатся в строгом секрете. С 1950 г. бытует правило, согласно которому, ни один обладатель «Оскара» не может продать свою статуэтку с аукциона, не предложив начальную цену в 1 доллар членам Киноакадемии.

Советские и российские фильмы четыре раза получали «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке» и по одному разу – в категориях «Лучший документальный фильм» и «Лучший короткометражный анимационный фильм»:

- «Война и мир» (1968) С. Бондарчука;
- «Дерсу Узала» (1975) А. Куросавы (совместное производство СССР и Японии);
- «Москва слезам не верит» (1981) В. Меньшова;
- «Утомлённые солнцем» (1994) Н. Михалкова;
- «Разгром немецких войск под Москвой» (1942), реж. Л. Варламов и И. Копалин;
- «Старик и море» (1999) А. Петрова.

Кинофестиваль «Сандэнс» (англ. *Sundance Film Festival*) — национальный американский кинофестиваль независимого кино. Организатором кинофестиваля является Институт Сандэнс (англ. *Sundance Institute*), который был основан в 1981 г. году актером Робертом Редфордом и группой его друзей и единомышленников в целях развития независимого американского кино. Идея фестиваля пришла в голову актера после завершения работы над камерной драмой «Обыкновенные люди» (1980), в которой актер успешно проявил себя в качестве режиссера. Лента получила четыре «Оскара», включая награды за «Лучший Фильм» и «Режиссуру». Воспользовавшись своим новым статусом, Редфорд задался целью открыть дорогу в жизнь другим малобюджетным, авторским, интеллигентным картинам. Взяв под патронаж затухающий художественный фестиваль в мормонском штате Юта, Р. Редфорд за несколько лет превратил его в главный тест-драйв для американского независимого кино (киноинди, *independent-house, indi-house, i-house*).

Кинофестиваль был назван в честь сыгранного Редфордом персонажа фильма «Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид». Весной 1981 г. десять начинающих кинематографистов были приглашены на первый кинофестиваль «Сандэнс», где в творческих лабораториях Института встретились с ведущими сценаристами и режиссерами, которые помогли независимым сценаристам и кинорежиссерам писать, снимать и компоновать отснятый материал. Первый международный фестиваль «Сандэнс» состоялся в 1985 г. в Парк-Сити. В первом фестивале приняли участие 86 картин, в том числе фильм М. Скорсезе «Берта по прозвищу „Товарный вагон“», «Безумие-13» Ф. Ф. Копполы, «Пурпурная роза Каира» В. Аллена.

Р. Редфорд в настоящее время является бессменным президентом Института Сандэнс. В настоящее время Институт Сандэнс является некоммерческой организацией, которая занимается открытием, развитием и поддержкой независимых кино- и театральных художников со всего мира, а также представляет их новые работы общественности. Сейчас в Сандэнс входят молодежные программы, интерактивные выставки и музыкальные концерты.

Программа Института включает в себя ежегодный одноименный фестиваль, который проходит в конце января каждого года и представляет собой международный кинорынок, где дистрибьюторские и сбытовые компании могут приобрести фильмы для показа в мировых кинотеатрах. Некоторые фильмы можно посмотреть в режиме онлайн на сайте кинофестиваля. Институт Сандэнс проводит творческие и практические семинары, например, по музыкальному оформлению кинофильмов, и занятия, посвященные театральным постановкам, а также оказывает независимым деятелям искусства финансовую поддержку, предоставляя стипендии. Институт ведет архив истории независимых фильмов «Коллекция Сандэнс» (англ. *Sundance Collection*), который находится в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, с целью их сохранения.

С трамплина «Санэнса» стартовали в кино К. Тарантино и братья Коэны, Дж. Джармуш и С. Содерберг, Р. Родригес и Н. Ла Бьют. Фестиваль любим не только студентами и интеллигенцией, но и представителями американской творческой элиты. В последние годы Институт Сандэнс расширяет свою деятельность и включает в программу не только кинофестиваль, но и программы по развитию театрального искусства.

Кинофестиваль «Трайбека» (*Tribeca* – по названию района в Нью-Йорке, похожего на треугольник) был основан в 2002 г. известным актером и режиссером Р. Де Ниро и продюсерами Дж. Розенталь и К. Хэткоффом. Целью фестиваля стало экономическое и культурное возрождение Манхэттена после страшных событий 11 сентября 2001 г. Этот концептуальный фест ставит перед собой задачу «...помочь кинематографистам показать свои работы максимально широкой аудитории, представить мировому киносообществу и широкой публике всю мощь кино, а также содействовать превращению Нью-Йорка в крупный киноцентр». За 5 лет существования фестиваля его гостями стали более 1,5 млн человек. Фестиваль принес городу примерно 325 млн долларов.

Тема 7. Основные тенденции в развитии современного европейского кино

На развитие современного кинематографа оказывают влияние процессы информатизации и глобализации культуры. Технический прогресс в области кино протекает очень динамично. Оснащение студий и кинотеатров радикально изменилось, что позволило снимать и демонстрировать современные технически сложные картины. Широко применяются возможности цифровой техники. Стереозвук и многомерное изображение максимально приблизили кинотекст к реалиям повседневности. Эти особенности повлияли на то, что в современном кино уделяется больше внимания форме, чем содержанию фильмов. Развиваются преимущественно массовые жанры кино (экшн, фантастика, триллер и др.). В какой-то степени кинематограф вновь возвращается к своим истокам, когда он был прежде всего развлечением, аттракционом, зрелищем для демократических слоев населения. Большинство кинопроектов рассчитаны на визуальный эффект, стремятся удивить, порождают крайние эмоции.

Многие фильмы сегодня реализуются интернациональными коллективами. Однако, несмотря на глобализационные процессы в настоящее время продолжают существовать национальные киношколы. Остановимся на крупнейших из них.

Французское кино. Французское кино имеет богатую историю. Современное французское кино сформировалось после Второй мировой войны. Его основной темой можно считать гуманистическую тему и обращение ко внутреннему миру человека, его переживаниям, поиску гармонии внутри себя и с другими людьми. В настоящее время стиль современного французского кино определяют режиссеры Л. Бессон, Ж.-П. Жене, Ф. Озон, Ф. Гаррель. Популярны актеры Ж. Рено, О. Тоту, С. Марсо, К. Клавье, Л. Гаррель. Одним из самых известных деятелей кино Франции является Ф. Озон — сценарист, режиссер («Бассейн», «8 женщин» и др.). Его фильмы характеризуются острой сатирой, разоблачающей внутреннюю сущность героев, свободными взглядами на сексуальность. Работает большое количество киностудий (государственные, част-

ные). Созданы благоприятные условия для режиссеров, когда они могут снимать то кино, которое они видят. В процессе кинопроизводства главная роль принадлежит режиссеру, а не продюсеру. Ценится актерская игра, которая придает французскому кино особую атмосферу, душевность. В этом сказывается национальный характер, «французский шарм». Сложилась своеобразная система кинопроката: определенный процент с каждого проданного билета возвращается в общую кинематографическую копилку. И если один фильм собрал много, а другой мало, эта система позволяет соблюсти баланс.

В настоящее время во Франции проходит много кинофестивалей (мирового, европейского, национального масштабов). Прежде всего стоит отметить Каннский кинофестиваль, который стал очень популярен благодаря СМИ. Фестиваль посещают звезды кино и кинопродюсеры, здесь начинают работу над новыми проектами и продают уже готовые. Очень популярна национальная кинопремия «Сезар». Традиционным стало проведение фестиваля авторского (как правило, малобюджетного и глубокого) кино, который проходит на юге и дает возможность профессионалам и зрителям познакомиться с работами молодых режиссеров.

Сегодня французское кино находится в поиске. Активно действует большая группа талантливых мастеров, имеющих международный авторитет и определяющих развитие киноискусства в мире в целом. Статус первооткрывателей кино, плеяда оригинальных и успешных режиссеров и сценаристов, знаменитая актерская школа, большое количество кинофестивалей, побуждающих к творческому росту и движению, наличие кинокомпаний, готовых к сотрудничеству с молодыми кинематографистами, государственная поддержка и воспитанный зритель-эстет – уникальный синтез, характеризующий условия и состояние развития современного французского кинематографа.

Немецкое кино. В 1960–1970 гг. в Германии начинает формироваться течение, позиционировавшее себя как «Новая немецкая волна» («Новый немецкий кинематограф»). Наиболее яркие его представители – В. Вендерс, Ф. Шлендорф, В. Херцог, Р. В. Фассбиндер. Основной целью молодых режиссеров

был отход от развлекательного кино в пользу социального, побуждающего к размышлению. В итоге был заложен фундамент современного авторского кино.

В настоящее время немецкое кино переживает подъем. Продолжают работать «старые мастера» (Ф. Шлендорф «Тишина после выстрела», В. Вендерс «Buena Vista Social Club», В. Херцог «Мой самый любимый враг»). Производятся конкурентоспособные на мировом рынке фильмы. Большой вклад в «пробуждение» немецкого кино внес Т. Тыквер «Беги, Лола, беги». В 2006 г. Серебряных медведей получили Ю. Фогель («Свободная воля») и М. Бляйбтрой («Элементарные частицы»). В 2007 г. в Каннах была отмечена Н. Хосс за работу в «Йелле» К. Петцольда, а «Европейская премия кино» досталась Ф.А кин («На другой стороне»). Недавно «Оскара» получил Ф. Хенкель фон Доннерсмарк («Жизнь других»). В последние годы в немецком кино сформировалась группа, которая сознательно выступает против общественного консенсуса. Она называет себя «Берлинской школой» и отстаивает протестный взгляд на мир, который позволяет увидеть Германию с неожиданной стороны. К ней относятся К. Хоххойслер («Ложные исповедники»), Б. Хайзенберг («Сновидцы»), В. Гризебах («Ностальгия»), А. Шанелец («Марсель»). Молодые авторы уже признаны во Франции и Великобритании.

Акции немецких кинофирм стали котируются на бирже. Имеется немало примеров международного сотрудничества. Авторитет немецкого кино повысился, благодаря ряду хорошо организованных, фестивалей различного уровня. Самым представительным является Берлинский международный кинофестиваль. Наряду с фестивалями в Каннах и Венеции он определяет моду в области кино, служит местом встреч для творческих людей и кинобизнеса. Международный статус имеют кинофестивали в Мангейме, Оберхаузене, Лейпциге. Укрепление прав независимых кинопродюсеров – такова основная установка культурной политики федерального правительства в области кино. Государство оказывает немецкому кино финансовую поддержку.

Итальянское кино. Италия внесла огромный вклад в развитие европейского послевоенного киноискусства (Р. Росселлини, Ф. Феллини, Л. Висконти,

Б. Бертолуччи и др.). Сегодня «великое дело» классиков неореализма продолжают талантливые современники. Отношение к неореализму в настоящее время продолжает оставаться «лакмусовой бумажкой», проверяющей не только эстетические пристрастия, но и мировоззрение режиссеров и кинокритиков. Отмечая реалистичность большинства произведений современного итальянского кино, одни исследователи пытаются объяснить это традиционными чертами национального характера. Другие ищут объяснение в демократических и гуманистических традициях прошлого.

Р. Бенини, начиная с 1980-х гг., выступает как режиссер и исполнитель главных ролей в кассовых фильмах («Ты меня смущаешь», 1983; «Маленький дьявол», 1988; «Чудовище», 1994). Вместе с режиссером М. Троици он поставил костюмно-историческую комедию «Остается лишь плакать» (1986). Несколько лет Бенини работал в Голливуде. Является режиссером фильма «Жизнь прекрасна» (премия «Оскар» в трех номинациях). В последние годы различные итальянские фильмы получили международное признание (Моретти, Гарроне, Соррентино).

Многие мировые киношедевры сопровождались музыкой итальянских композиторов (Н. Рота, Э. Морриконе). Свообразием отличается итальянский операторский стиль. Сегодня он включает в себя широкий диапазон изобразительных решений – от мягкой камерности до мощного драматизма и эпического размаха.

Кинотеатры-мультиплексы. Впервые две кинопрограммы на двух разных экранах на территории одного кинотеатра были представлены в Канаде в 1957 г. С 1960-х гг. мультиплексы стали обычным явлением в США, странах Западной Европы и практически вытеснили традиционные кинотеатры.

Новый виток в развитии мультиплексов произошел в США в конце 1970-х гг. в связи с тем, что посещаемость кинотеатров начала катастрофически падать. Однозальные кинотеатры не могли часто закупать новые фильмы, особенно дорогие и старались как можно дольше удерживать в репертуаре картину, чтобы оправдать затраченные на ее покупку средства. Решением проблемы ста-

ли мультиплексы. Количество залов в них варьировалось в зависимости от городских потребностей, финансовых возможностей и зрительского потенциала. Стали строиться кинотеатры-комплексы (с ресторанами, барами, магазинами, подземными автостоянками, боулингом, дискотеками, детскими городками). Они выходили за рамки привычного кинотеатра. Попав сюда, человек мог выбрать практически любой фильм, развлечься сам, развлечь детей, сделать покупки. При необходимости в мультиплексах легко было организовывать индивидуальный просмотр фильмов. С течением времени обнаружилась новая проблема - найти для всех залов кассовые фильмы и заполнить большое количество зрительских мест оказалось сложно. Поэтому во многих странах мультиплексы стали ограничиваться количеством 5 – 12 залов.

В настоящее время мультиплексы условно подразделяются на миниплексы (2 – 7 залов), мультиплексы (8 – 15 залов), мегаплексы (16 и выше). Во Франции около 70% всех кинотеатров являются мультиплексами, в Великобритании – более 65%, в Испании и Дании – 30%, Германии – 25%, Италии – 20%. В странах Восточной Европы мультиплексы появились относительно недавно, но уже вытесняют традиционные кинотеатры. Так, в Венгрии доля мультиплексов в общем количестве кинотеатров составляет около 45%. В различных странах мультиплексы имеют свою специфику. Так, в Италии они часто включают в себя варьете, в США – соседствуют с диснейлендами, во Франции под мультиплексы часто перестраивают старые здания. В настоящее время мультиплексы обеспечивают около 80–90% общемировых кассовых сборов.

На основании изучения мирового опыта кинопоказов в конце XX – начале XXI в. мультиплексом можно считать заведение, предоставляющее большой спектр развлечений, дающее возможность провести свое свободное время разнообразно и с размахом. Формат мультиплекса должен обеспечить посетителю максимально комфортный и безопасный отдых, а владельцам – возможность более эффективно вести кинобизнес. Современные мультиплексы могут показывать фильмы форматов 2D – 7D, IMAX.

В Республике Беларусь первым официальным кинотеатром-мультиплексом считается кинотеатр «Беларусь» (г. Минск), открытый в 2008 г. в результате реконструкции исторического здания. В настоящее время в столице, областных городах и районных центрах действует сеть государственных (принадлежащих УП «Киноvideопрокат») и частных («Арткинотеатр» и др.) кинотеатров. Ряд кинотеатров включены в кинофестивальное движение («Москва», «Дом кино», «Центральный», «Победа», «Мир»). Во многих кинотеатрах действуют любительские кино клубы («Ракета», «Пионер»). Лучшими по техническому оснащению и уровню комфортности на сегодняшний день считаются столичные кинотеатры «Silver Screen», расположенные в целях привлечения дополнительной аудитории в торгово-развлекательных центрах «Галилео» и «Арена-Сити». Открытие первого в Беларуси кинотеатра IMAX запланировано в Минске на 2017 г.

Тема 8. Мейнстрим и авторское кино

Современная художественная культура многообразна и представлена множеством вариантов.

Массовая культура или поп-культура, масскультура, культура большинства – культура, популярная и преобладающая среди широких слоев населения в данном обществе. Она включает в себя такие явления, как спорт, развлечения, быт, музыка, в том числе и поп-музыку, массовую литературу, средства массовой информации, изобразительное искусство, кино и т. п.

Содержание массовой культуры обусловлено ежедневными событиями, стремлениями и потребностями, составляющими жизнь большинства населения (т. н. мейнстрима). Термин «массовая культура» возник в 40-х гг. XX в. в текстах М. Хоркхаймера и Д. Макдональда, посвященных критике телевидения. Термин получил широкое распространение благодаря трудам представителей Франкфуртской социологической школы.

Мейнстрим (англ. *mainstream* – «основное течение») – преобладающее направление в какой-либо области (научной, культурной и др.) для определен-

ного отрезка времени. Часто употребляется для обозначения каких-либо популярных, массовых тенденций в искусстве для контраста с альтернативой, андеграундом, немассовым, элитарным направлением.

Мейнстрим существует в различных видах искусства. Например, в музыке аналогичный термин MOR («middle of the road», «середина дороги») используется для обозначения наиболее популярного на радиостанциях и коммерчески прибыльного течения в популярной музыке, в рамках которого могут смешиваться элементы наиболее популярных в данный момент стилей. Понятие возникло в США в 1940-х гг. Наиболее сильное влияние на музыкальный мейнстрим оказывают США, Великобритания, Германия, Скандинавия.

Проблема авторского кино. Сегодня в специальной и массовой литературе для обозначения авторского кино используется ряд близких понятий. Например, в иноязычных источниках используется слово «арт-синема» (art cinema). В русскоязычных источниках используется как термин «авторское кино», «арт-хаус». В научных изданиях можно встретить полноценное, комплексное, но слишком громоздкое словосочетание «авторский интеллектуальный европейский кинематограф». Приведенная разница в терминах отражает сложившиеся в СНГ и за рубежом исторические, региональные и методические особенности в описании разных типов кино. Так, как правило, помимо авторского кино, киноведы выделяют, по меньшей мере, жанровый голливудский кинематограф и национальные киношколы.

В таком случае авторское кино справедливо трактуется как традиционное для Западной Европы «независимое режиссерское кино» и как антитеза продюсерского, сложившегося в США, варианта кинематографии. Это определение обращает внимание на определенную модель организации кинематографа, в которой режиссер фильма выступает как полноправный автор произведения и как лицо, несущее основную ответственность за фильм в целом. Подобная ответственность режиссера проявляется в съемочном процессе: режиссеры-авторы часто выступают одновременно в качестве сценаристов, монтажеров (или, по крайней мере, тщательно контролируют эти процессы и имеют «право финаль-

ного монтажа»)), а также продюсеров своих фильмов. А затем их имя накрепко связывается с тем или иным фильмом в восприятии зрителей и критиков.

Также авторское кино может определяться как одна из немногих актуальных в настоящее время форм противостояния массовой культуре с потребительской идеологией, упрощенным подходом к жизни, однозначными истинами. Это, так называемое «другое» (или «настоящее»), кино показывает и других героев – неординарных, со сложным внутренним миром, с особой философией, с мучительными поисками себя и иными душевными метаниями.

В любом случае при упоминании авторского кино имеется в виду определенный корпус фильмов и набор режиссерских имен. Этот набор «великих» режиссеров-авторов называется также «каноном» (по аналогии с литературой, вся история которой воспринималась до середины XX в. как набор «канонических» имен). При этом выделяется несколько типов «авторских канонов» применительно к кино. Среди них выделяется «большой канон» «арт-синема» периода его максимальной и становления как регионального и международного явления популярности во второй половине 1950-х – 1980 гг.: Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони, П. П. Пазолини, Б. Бертолуччи, И. Бергман, Л. Бунюэль, Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, А. Рене, Р. Брессон, А. Тарковский, В. Херцог, Р.-В. Фассбиндер, В. Вендерс, А. Вайда, Р. Поланский, К. Кесьлевский и др. При этом, как правило, особо подчеркивается вклад французской киношколы (особенно послевоенного периода) в становление теории и практики авторского кино.

Итак, обращаясь к истории художественной культуры, можно заметить пласт **авторского искусства**. Многие выдающиеся произведения искусства были созданы творческими личностями вне эпохи и господствующего стиля, зачастую в борьбе с общественным мнением. Они стремились выразить в работах свое представление о вечных ценностях и в итоге стали создателями собственного стиля. Особенно ярко эта тенденция проявилась в художественной культуре XX – XXI в.

Авторское искусство, как правило, проникнуто пафосом борьбы с массовой культурой, поверхностностью суждений, стандартностью оценок, «краси-

востью» (кичем). Поэтому его с набором соответствующих идей, художественных методов, приемов и средств можно рассматривать как сознательную анти-тезу масскульту. Главной ценностью авторского искусства является Автор, предлагающий реципиенту (зрителю, читателю, слушателю) некое оригинальное «Я-высказывание».

В гуманитарных науках (философия, история, социология, психология, педагогика, культурология, искусствоведение) для характеристики человека используют близкие по смыслу понятия «индивидуальность» и «личность». С точки зрения этих наук рассматривается содержательное наполнение данных понятий. Так, например, историки обращают внимание на место и роль личности в историческом процессе. Психологи и педагоги изучают многообразие темпераментов и характеров, а также поведение людей в конкретных жизненных ситуациях в зависимости от этих особенностей. Искусствоведы фокусируют внимание на изучении обстоятельств жизни той или иной творческой единицы и их влияние на развитие художественной культуры.

Среди существующих в настоящее время точек зрения наибольший интерес, по мнению автора, представляет «теория высокого индивидуализма», обобщающая достижения нескольких наук. Ее автор – наш современник, известный российский культуролог Л. М. Баткин. В ряде изданий, посвященных исследованию античной, средневековой и ренессансной западноевропейской культуры, он рассматривает становление и последующую эволюцию **«индивидуальной личности»**.

Л. М. Баткин рассматривает личность как достаточно твердо очерченную индивидуальность. Ее отличает ряд характерных признаков. Во-первых, говорить о личности... ответственно можно в том случае, когда мы наблюдаем индивидов, способных сознавать себя и действовать. Во-вторых, индивидуальная личность предполагает присутствие самоценного и, в известном смысле, суверенного Я. Новый человек может как бы «исходить» из себя, иначе говоря, покидать себя ради верности себе, чтобы в итоге в полной мере стать собою. В результате такое «Я» начинает репрезентативно воплощать всеобщность в форме

особенного. Специальные слова для обозначения данного процесса («индивидуальность» и «личность») появились каких-то двести-триста лет тому назад.

Переходя от общих вопросов к специфике авторского искусства, следует отметить, что представление о больших исторических стилях искусства (древний, романский, готический и др.), а также авторских стилях формировалось постепенно. У истоков культуры своеобразные люди встречались, конечно, всегда и всюду. Надо предполагать – даже в палеолите, иначе мы до сих пор там и оставались бы. Возможно, отличие одного человека от других, как в темпераментно-характерном, так и творческом отношении начало оцениваться в истории европейской культуры как положительный факт в позднеантичный период. При этом восточное искусство долгое время продолжало существовать как коллективное или анонимное образование в мифологических, традиционных, канонических малоподвижных формах. Нарождающаяся личность противопоставляет мифу не только свое бытие, но и внутреннее содержание этого бытия, противопоставляет ему свою внутреннюю жизнь. А чтобы эта внутренняя жизнь у человека появилась, для этого нужно время.

Л. Баткин обращает внимание на то, что идея индивидуальности была неизвестна всем традиционалистским обществам, включая греко-римскую античность. Это значит, что далеко не во всякую эпоху люди дорожили в себе – и общество в них – именно личной оригинальностью или хотя бы признавали ее естественным человеческим свойством, или вообще замечали и знали, что это такое.

Поэтому в настоящее время точно установить, кто именно автор того или иного художественного произведения, зачастую бывает затруднительно. Это утверждение верно в отношении произведений, созданных так давно (в доавторскую мифологическую эпоху), что какая-либо информация, свидетельствующая об их авторстве уже безвозвратно утеряна. В древний и средневековый периоды труд и досуг крестьян (и, в меньшей степени, горожан) предполагал в качестве преобладающей совместную жизнедеятельность – так на работах или за праздничным столом в процессе коллективного творчества рождались по-

словицы, поговорки, народные песни и сказки. В эти эпохи был создан обширный пласт религиозного искусства на Востоке и Западе, который базировался на признании воли единого Творца – Бога. Человек в религиозной системе координат являлся существом тварным (сотворенным Богом), вторичным. Это верно и в отношении архитектора, иконописца, скульптора, которые посредством творчества, как правило, не стремились выразить своеобразие личности и свое представление об окружающем мире, как светском искусстве. Люди искусства в эпоху Средневековья считали его священным актом, а себя лишь посредниками в процессе создания религиозных произведений. Художник, работающий в области религиозного искусства, представлял себя «десницею Божией», в лучшем случае – интерпретатором Божественной воли. Кроме того, средневековое искусство было каноничным, что минимизировало авторский вклад в создание произведения. Мастерство художника проявлялось в умении передать сакральные идеи о связи человека с Богом, раскрыть сюжет произведений библейской тематики, создать узнаваемые образы святых.

В эпоху Ренессанса (XV – XVI в.) авторское искусство (например, во время правления во Флоренции семьи ди Медичи) получило государственную и общественную поддержку. Впоследствии вокруг авторского искусства как постулата и его практического выражения вырастает вся культурная программа этого знаменательного для европейской культуры исторического периода. В последующие эпохи Нового и Новейшего времени (XVII – XX в.) принципы авторского искусства были переосмыслены, воплощены и развиты в различных видах искусства (архитектура, живопись, музыка, литература, театр) целой плеядой выдающихся представителей европейского искусства, чье мировоззрение и творчество развивалось вне времени и рамок определенного стиля согласно собственным представлениям о прекрасном (Д. Веласкес, Х. ван Рейн Рембрандт, П. П. Рубенс, А. Модильяни, М. Шагал и др.). Таким образом, по мнению автора, в преддверии современности (XX – XXI в.) в результате общественного прогресса и эволюции искусства стало возможным возникновение и развитие авторских стилей.

Ни об одной культуре вплоть до Нового времени нельзя было бы сказать, что она, прежде всего, стремилась уяснить и обосновать независимое достоинство особого индивидуального мнения, вкуса, дарования, образа жизни. Словом, если это не задевает такой же свободы других людей, самоценность отличия. Напротив, получив первые импульсы в итальянском Возрождении, пройдя через череду сложных превращений от XVII в. до романтиков, эта либеральная идея сформировалась, как уже было отмечено, с конца Просвещения и в XIX в. стала торить себе дорогу, сначала лишь на европейской и американской почве, а затем и на всемирной, понемногу утрачивая дерзкую непривычность. Однако было бы неверно рассматривать формирование и развитие индивидуалистической идеологии только как общественный процесс. Основная заслуга в этом принадлежит некоторым великим умам близ перевала XVIII – XIX в. (философам, ученым, естествоиспытателям, людям искусства), системе прочих ценностей и норм она легла в основу европеизма, а также, само собой, американизма и других, своеобразно отпочковавшихся от западноевропейского древа форм мирового «Запада», включая и русскую послепетровскую культуру.

Развитие искусства во второй половине XX – начале XXI в. специфично. Эволюция художественного процесса происходила под влиянием глобализации и информатизации, а также ускорения темпов развития культуры общества и отдельных ее подсистем. В последнее столетие кардинальным образом трансформировалось содержание искусства, долгое время остававшееся практически неизменным. Обнаружились новые проблемы в области художественного творчества. Людьми искусства и обществом оспаривалось практически все, включая устоявшиеся критерии художественности. Прежде считалось, что магическая притягательность искусства исходит как от его формы, которая выступает источником любования и наслаждения, так и от его духовной сущности, питающей разум. Было принято думать, что настоящее искусство не должно быть рассчитано на внешний эффект.

Так, известный российский философ А. Ф. Лосев в «Истории античной эстетики» писал, что всякий подлинно художественный образ никогда не по-

нимается нами как рациональная сумма каких-нибудь дискретных признаков, а как нечто живое, из глубин чего вечно бьет неугомонный источник и чего мы не можем сразу охватить своими рациональными методами. Художественно то, на что никогда нельзя наглядеться, сколько бы мы на него не глядели. А это значит, что как бы глубоко мы не воспринимали художественный образ, в нем всегда остается нечто непонятное и неистощимое, волнующее нас.

Немецкий философ Г.-Г. Гадамер, в «Актуальности прекрасного» обращал внимание на необходимость сотворчества автора и реципиента: искусство возможно только тогда, когда существует потребность самостоятельного построения образа через освоение нового словаря, форм и содержательных элементов, и только тогда оно обеспечивает общение. Истинный подход состоит в том, чтобы воспринять и усвоить то, что может передать нам подлинное искусство благодаря напряжению формы и творческому порыву. Подобные мысли были высказаны известным российским литературоведом М. М. Бахтиным в работе «Эстетика словесного творчества».

В XX в. в полную силу заявила о себе проблема массового искусства. В связи новым вызовом времени оформилась критика массовой культуры (Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассет, А. Дж. Тойнби и др.). Так, один из классиков этого направления, испанский мыслитель-экзистенциалист Х. Ортега-и-Гассет в работе «Дегуманизация искусства» писал, что современное искусство обращено к индивидуальным личностям – Авторам и со-Авторам их художественных произведений. Новое искусство разделяет публику на тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на Художников и тех, которые Художниками не являются.

Предельным выражением новой версии культуры стал кич («безвкусица в искусстве»). В настоящее время кич активно исследуется как специфическое культурное явление. Названы характерные признаки кича: он предельно реалистичен и понятен всем, слишком ярок, криклив, иногда помпезен. В общем, кич – это не красота, а красивость. Язык кича замечательно описан в следующем стихотворении:

*«Виды лунных дорожек и закатов в огне,
штампы русских мотивов с перепевом церквей
и березок родимых, и бескрайних полей,
и ряды натюрмортов, где царит, как декрет
анилиново-мертвый стилизованный цвет,
и безвкусицы жалкой как основы основ –
образ голой русалки празеленых тонов,
и горящие в небе русских храмов кресты,
и не мыслишь нелепей и мертвей красоты».*

И. Кохановский. Кич.

Г.-Г. Гадамер, размышляя о природе кича, писал, что современный человек в состоянии слышать только то, что он когда-то уже слышал. Он не желает слушать ничего другого и переживает встречу с искусством не как потрясение, а как бесцветное повторение. Это равнозначно стремлению человека, усвоившего язык искусства, ощутить желанность его воздействия... Всякий кич содержит в себе это намерение, часто благое, и, все же именно он разрушает искусство. Все это делает кич «мертвым искусством».

К сказанному присоединяется чешский писатель М. Кундера. Он пишет, что истинная функция кича – это ширма, прикрывающая смерть. Как считает М. Кундера, главная отличительная особенность кича – неискренность. При этом кич старается казаться значительнее, чем есть на самом деле и не замечает нюансов чувств. Он боится глубоких социальных проблем и выражает свое «категорическое согласие с бытием. Чувство, которое порождает кич, должно быть без сомнения таким, чтобы его могло разделить великое множество. Кич не может строиться на необычной ситуации; он держится на основных образах, запечатленных в людской памяти. Часть своего исследования М. Кундера посвящает изучению специфики тоталитарного кича, что было чрезвычайно актуально для чешской культуры социалистического периода. Тоталитарный кич

все нарушающее исторгает из жизни: любое проявление индивидуализма, любое сомнение, любой вопрос. Это неминуемо приводит не только к личной трагедии художника при тоталитарном строе, но и к оскудению содержания общественного достояния. Конфликт в таких произведениях разворачивается «не между плохим и хорошим, а между хорошим и лучшим», что воспринимается зрителями как отсутствие жизненной правды.

Другие исследователи также замечают, что, как правило, кич основан на архетипах – культурных прообразах, глубоко корнящихся в коллективном и индивидуальном бессознательном. Так, один из самых распространенных архетипов – архетип героя. Традиционный сюжет повествует о том, что некий герой появляется на свет в бедной семье, рано обнаруживает необыкновенные способности и совершает головокружительные подвиги. В финале произведения герой обретает все мыслимые социальные привилегии, либо, не выдержав бремени славы, регрессирует (погибает).

Оценивая фактическое наполнение современных художественных произведений, стоит отметить их значительное количество разнообразие, невысокое художественное качество и сомнительную нравственность.

Литература и кинематограф второй половины XX – начала XXI в. постмодернистского и постпостмодернистского толка (например, И. Кальвино «Если однажды зимней ночью путник», У. Эко «Имя Розы», В. Пелевин «Жизнь насекомых», К. Тарантино «Криминальное чтиво»), с одной стороны, используют типично кичевые приемы, а с другой, несомненно, зная об этом, иронично их высмеивают. По мнению М. Кундеры, это выводит их за пределы кича. В ту минуту, когда кич осознается как ложь, он оказывается в контексте не-кича. Теряя свою авторитарную силу, он становится трогательным, как любая иная человеческая слабость.

Роль автора в концепции авторского кино. Центральной фигурой авторского кино является Автор – единый автор картины, создатель слова и образа, под контролем которого находятся различные аспекты кинопродукции от сценария до монтажа. Движущей силой авторских кинопроектов являются же-

ление и возможность того или иного автора снять фильм. Созданный в итоге фильм следует рассматривать не как «культурный продукт», а как более или менее удачное «произведение искусства». К другим характеристикам подобного направления в кинематографе следует отнести то, что оригинальное авторское кино, как правило, не находит отклика у широкой зрительской аудитории, малоприбыльно, но при этом придает новый импульс развитию кинематографа.

В традиционном зрительском кино в паре «автор – реципиент» автор является ведомым, а зритель ведущим. Такое кино рассчитано на зрительские интересы, вкусы, ожидания, которые, как правило, хорошо известны студийным продюсерам, производящим и реализующим качественный, но не отличающийся оригинальностью и художественной выразительностью продукт. Развитие зрительского кино коммерчески оправдано и вполне прогнозируемо.

История авторского кино в США. Пионером американского авторского кино стала оригинальная голливудская киностудия «United Artists», созданная известными актерами: Ч. Чаплиным, М. Пикфордом, Д. Фербенксом и режиссером Д. У. Гриффитом в 1919 г. Ее концепция задумывалась так: независимая компания объединившихся художников; «святилище» творцов, куда не дотянутся руки дельцов от искусства, навязывающих свои меркантильные условия и профанные вкусы. К сожалению, столь благородная задумка рано или поздно разбивалась о финансовые трудности и жадность кредиторов. В результате чего, множество независимых компаний (например, великолепный Orion) безвременно исчезли с кинематографического горизонта.

Во времена «золотой эры Голливуда» кинематографом заправляли крупные студии: с режиссерами, подписавшими долговременные кабальные контракты, связывавшие их по рукам и ногам, обращались бесцеремонно, увольняли со съемочной площадки и лишали возможности работать. Оттепель 1960-х гг. позволила просочиться за студийные кордоны голливудских киностудий непокорным мастерам, снимавшим интересные по содержанию и оригинальные по форме фильмы.

В настоящее время независимое американское кино представляет ряд известных режиссеров (Р. Редфорд, В. Аллен, Дж. Шнабель и др.).

История европейского авторского кино. В послевоенный период развитие кинематографа в Европе (Италия, Франция, Германия) было очень динамичным. В киноиндустрию пришло молодое поколение сценаристов, режиссеров, операторов, актеров. Осваивались новые жанры. Существенно эволюционировал киноязык.

Так, французский режиссер Р.Брессон снимал фильмы-притчи на философские и религиозно-этические темы («Дневник сельского священника» (1950 г.); «Приговоренный к смерти бежал» (1956 г.)). За Р. Брессоном закрепилась слава «трудного» режиссера, не идущего на компромиссы ради коммерческого успеха фильма.

К этому периоду относятся поиски в области короткометражного кино (режиссеры А. Ламорис, А. Рене, А. Варда и другие, объединившиеся в **«Группу тридцати»** (1953 г.) с целью поддержки производства низкобюджетных короткометражных фильмов). Эти режиссеры снимали документальные, публицистические, научные, а также игровые картины. Многие из них получили международное признание: например, фильмы «Красный шар» А.Ламориса, «Статуи тоже умирают» А.Рене и др.

Во второй половине 1950-х гг., несмотря на общий высокий уровень фильмов, во французском кино появляются признаки застоя. Это происходило из-за того, что продюсеры делали ставки на дорогостоящие фильмы, стремясь увести зрителя подальше от реальной жизни. Сказывалось и отсутствие новых сил в кино. Однако, вскоре во французское кино приходят представители молодого поколения (режиссеры Ф. Трюффо, К. Шаброль, Л. Маль, Ж.-Л. Годар и др). Они отказывались от дорогостоящих проектов, использовали импровизационный метод съемки на натуре и в естественных декорациях. В основе их творчества лежал интерес к проблемам французской молодежи. Пресса назвала это направление **«новой волной»**, что в дальнейшем закрепилось в истории кино.

Возникновению «новой волны» способствовала, во-первых, политика французского правительства, которое осуществляло направленную на поддержку низкобюджетного авторского кино систему «аванс в счет сборов». Благодаря ней в 1958–1962 гг. во французском кино дебютировали около сотни молодых режиссеров. Во-вторых, большое значение имело появление высокочувствительной киноплёнки, легкой и недорогой съёмочной и звукозаписывающей аппаратуры, что позволило без дополнительных затрат снимать фильмы в естественных интерьерах. И, наконец, последним решающим обстоятельством стало формирование кинематографической культурной среды вокруг нескольких «центров притяжения» («группа тридцати» и, основанный крупнейшим теоретиком кино Франции в 1950-х гг. А. Базеном, журнал **«Cahiers du cinéma»**).

Режиссеры «новой волны» стали первым в истории французского кино поколением авторов, получивших систематическое кинообразование – и это обстоятельство существенно для понимания характера течения. «Новая волна» не являлась единым течением: единственное общее, что можно найти у всех основных режиссеров направления (Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, К. Шаброль, Э. Ромер, Ж. Риветт, Л. Маль) – это предпочтение современных сюжетов, разыгрываемых среди реальных натуральных объектов.

Первый нашумевший фильм течения – «Четыреста ударов» (1959 г.) Ф. Трюффо был охарактеризован критикой как «уважительное приношение В-фильмам» (голливудской продукции второго сорта). В дальнейшем Ф. Трюффо часто снимал стилизации различных жанров, а в фильме «Жюль и Джим» (1961 г.) он создал стиль «ретро» цитатный по своей природе.

Ж.-Л. Годар, начиная со своего первого фильма «На последнем дыхании» (1960 г.), систематически нарушал все правила пространственно-временной непрерывности, используя рваный монтаж, произвольно меняющийся за персонажами фон, снимая дрожащей камерой и т.д. В «Безумном Пьеро» (1965 г.) главный герой время от времени обращается с репликами к зрителю. Во «Уикенде» (1967 г.) персонажи прямо говорят, что они находятся внутри фильма.

Так или иначе, французская «новая волна» была течением, впервые замкнувшим кинематограф на самом себе, и, тем самым, оказалась предвестником направления, которое будет господствовать в мировом киноискусстве двух последних десятилетий XX в. – постмодернизма.

Однако, «Новая волна» не исчерпывает представления о развитии французского кинематографа в указанный период. В 1960-е гг. во французское кино пришло много различных режиссеров. Возникла творческая обстановка, располагающая к экспериментам. В документальном кино появилась школа **«синемá-веритé»** (калька с принятого в 1920-е гг. в СССР выражения «киноправда»). Представителями этого направления были Ж. Руш («Хроника одного лета», 1961 г.), К. Маркер («Прекрасный май», 1963 г.), Ф. Россиф («Октябрьская революция», 1967 г.) и др.

В 1970–1980-х гг. на экраны вышли фильмы известных режиссеров, получившие высокую оценку кинокритики и зрителей: «Скромное обаяние буржуазии» (1972 г.), «Призрак свободы» (1974 г.), «Этот смутный объект желания» (1977 г.) Л. Бунюэля, «Четыре ночи мечтателя» (по произведениям Ф.Достоевского, 1971 г.), «Вероятно, дьявол» (1977 г.) Р. Брессона, «Проведение» (1977 г.) и «Мой американский дядюшка» (1980 г.) А. Рене, «Селина и Жюли совсем заврались» (1974 г.) Ж. Ривета. Свое дальнейшее развитие получили традиционные жанры французского кино – прежде всего психологическая драма, детектив и комедия.

Парижская синиматéка долгое время являлась символом французского и мирового авторского кино. Синематека была основана в 1936 г. усилиями А. Ланглуа, Ж. Франжю, П.-О. Арле и Ж. Митри как некоммерческая организация, целью которой являлось сохранение, реставрация и демонстрация фильмов. С момента основания Синематеки и на протяжении десятилетий А. Ланглуа был ее директором. В послевоенное время Ланглуа стал влиятельной фигурой в кругу молодых критиков и кинематографистов – частых посетителей сеансов Синематеки, которые вскоре стали известны, как «новая волна» (фр. *Nouvelle vague*). Подчеркивая влияние Ланглуа, их иногда называют «детьми

Синематеки» (фр. *Les enfants de la cinémathèque*). В 1968 г. накануне студенческих волнений в Париже министр культуры А. Мальро попытался сместить Ланглуа с поста директора Синематеки. Действия Мальро вызвали протест со стороны французских и зарубежных кинематографистов. Под давлением общественности Мальро отменил свое решение и Ланглуа остался на должности. В 1974 г. он был удостоен почетного «Оскара» за свою работу. Имя Ланглуа носит площадь в XIII округе Парижа. В 1970 г. был выпущен англоязычный документальный фильм о А. Ланглуа. В 2005 г. режиссером Ж. Ришаром был создан еще один фильм о деятельности Ланглуа «Призрак Синематеки», включающий интервью с его друзьями и коллегами. Из игровых фильмов с именем директора Синематеки связаны «Украденные поцелуи» (1968 г., реж. Ф. Трюффо) и «Мечтатели» (2003 г., реж. Б. Бертолуччи).

В качестве синонима авторского кино в ряде зарубежных и российских изданий используется понятие «артхаус».

Артха́ус (англ. Art house, букв. «дом искусств») – кинопрокатная ниша, в которую попадают фильмы, не рассчитанные на широкую аудиторию, демонстрирующиеся, как правило, в специализированных (так называемых «артхаусных») кинотеатрах. К категории артхауса относят фестивальное немейнстримное кино; ленты, ориентированные на думающего зрителя; жанровые картины, расширяющие представления о жанре; работы классиков мирового кинематографа; а также кино этнических или сексуальных меньшинств.

Принято считать, что понятие «артхаус» возникло во второй половине 1940-х гг. в США, где так стали называть кинотеатры, специализирующиеся на показе классических довоенных голливудских лент, а также фильмов иностранного (то есть не американского) и местного независимого производства. В 1955 г. в Париже основана Международная конфедерация артхаусных кинотеатров CICAЕ (фр. *Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai*). Членом CICAЕ является основанное в 1992 г. объединение Europa Cinemas, в которое входят кинотеатры, поддерживающие европейское кино. В России членами

CISAE (через Europa Cinemas) являются некоторые московские, петербургские и региональные кинотеатры («Пионер», «35 мм», «Дом Кино» и др.).

В России слово «артхаус» стало использоваться с легкой руки Сэма Клебанова приблизительно с 1998 г. До этого его можно было встретить лишь на страницах журнала «Искусство кино».

Иногда в качестве синонима артхауса используется понятие **«альтернативное кино»**. «Первыми ласточками» альтернативного кино стали залы с часто сменяемой программой, специализирующиеся на дешевых лентах категории «Б» (B grade), возникшие в США в 1930-е гг. Там впервые была применена практика double feature: два фильма по цене одного, которая начала активно использоваться в конце 1960-х гг. прокатчиками лент в жанре «эксплойтэйшн» в грайндхаузах, где за копейки можно было «зависнуть» на весь день. В семидесятые, неожиданная метаморфоза постигла драйв-ины (drive-in) – всеми любимую семейную сеть кинотеатров под открытым небом. В эти маргинальные кинотеатры устремилось арт-кино, медленно, но верно отвоевывающее свое место под солнцем.

Андегра́унд или андергра́унд (от англ. *underground* – «подполье», «подпольный»; *under* – «под», «ниже», *ground* – «земля», «пол») – совокупность творческих направлений в современном искусстве (музыке, литературе, кино, изобразительном искусстве и др.), противопоставляющихся массовой культуре, мейнстриму и официальному искусству. Андеграунд включает в себя неформальные, независимые или запрещенные цензурой виды и произведения искусства. Граница между андеграундом и мейнстримом всегда размыта, так как многие виды и произведения искусства, начинавшиеся как андеграунд, со временем стали популярными и массовыми.

Для андеграунда характерны разрыв с господствующей идеологией, игнорирование стилистических и языковых ограничений, отказ от общепринятых ценностей, норм, от социальных и художественных традиций, нередко эпатаж публики, бунтарство. Андеграунд отвергает и часто нарушает принятые в обществе политические, моральные и этические ориентации и стереотипы пове-

дения, внедряя в повседневность новые схемы поведения. Типичная тематика американского и европейского андеграунда – «сексуальная революция», наркотики, проблемы маргинальных групп.

Термин возник в США и начал употребляться во второй половине XX в. К андеграунду относили некоторые виды рок-музыки, перформанс, граффити, экспериментальный и маргинализированный кинематограф.

В СССР андеграунд приобрел иные формы. Из-за официальной цензуры почти всякое неофициальное, то есть не признанное властями, искусство, включая музыку и литературу, оказывалось андеграундом и, пытаясь существовать, иногда было вынуждено создавать свою субкультуру. Так появлялись независимые книжные публикации – самиздат, андеграундное распространение музыки — магнитиздат, неофициальные концерты – квартирники.

Научный анализ авторского кино. Проблемы авторского кино скупо рассматривались в зарубежной и отечественной литературе. Так, в работах зарубежных авторов (С. Нил «Арт-синема как институция», Ж. Венсендо «Проблемы европейского кино», Д. Бордвелла «Артхаус как проявление кино», А. Маттелара «Политика европейского кино и ответ Голливуду» и др.) представлена концепция авторского кино как модели сугубо европейского (особенно, французского) кинематографа, сознательно противостоящего массовой кинопродукции Голливуда. Эти киноведы полагают, что данная модель сформировалась в Старом свете еще в первой трети XX в. и до настоящего времени продолжает влиять на идеологию и форму авторского кино. К этому же направлению примыкают российские специалисты Е. Бондаренко («Путешествие в мир кино»), М. Власов («Виды и жанры киноискусства»), Е. Добин («Поэтика кино»), которые определяют авторское кино как авангардное, экспериментальное, находя его истоки в зарубежном и отечественном киноавангарде.

Российский ученый Н. Самутина («Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея») изучает модель авторского кино, опираясь на творческий опыт зарубежных «новых волн». Издаются специализированные журналы «Искусство кино» и «Сеанс». К сожалению, изменения, происходящие

в последнее время повсеместно в области кино (коммерциализация, технологизация, развлекательность, ориентация на удовлетворение несложных информационных запросов и праздных интересов массовой аудитории) не способствуют появлению критических текстов, посвященных анализу авторских фильмов. Можно сделать вывод о том, что сегодня в России изучением наследия европейского авторского кино занимается ограниченный круг специалистов (К. Разлогов и др).

В Республике Беларусь различные аспекты теории и истории авторского кинематографа поднимались в киноведческих публикациях, педагогической и практической деятельности по распространению соответствующих ценностей средствами кино О. Нечай, А. Красинским, Г. Ратниковым, Н. Агафоновой, И. Авдеева, В. Ивченко, М. Жбанкова, И. Сукманова, А. Сидоренко, Е. Голиковой-Пошка и др. На протяжении многих десятилетий в нашей стране регулярно выходит популярное периодическое издание о кино – журнал «На экранах», который информирует читателей об актуальных тенденциях в области кино (в том числе, авторского).

Тема 9. Интеллектуальное кино

Принято считать, что теория и практика авторского кино окончательно сформировалась в результате развития интеллектуального направления европейского и советского кино в 1950 – 1980-х гг. в результате плодотворной деятельности ряда крупнейших режиссеров (в частности, Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони, И. Бергман, К. Кесьлевский), оказавших мощное влияние на дальнейшее развитие авторского кино во всем мире. Несомненно, проект авторского кино можно считать порождением идеологии послевоенного общества и художественного течения под названием «новая волна».

Переходя к анализу развития кинопроцесса в указанный период, следует отметить, что в содержательном и художественном отношении вторая половина XX в., очевидно, связана с развитием европейского (французского, итальянского, шведского, немецкого, польского, российского и др.) и, в меньшей степени,

азиатского (японского, корейского, китайского и др.) кино, формирующих общий исторический контекст своего времени, решающих вечные смысложизненные вопросы человечества, вскрывающих актуальные социальные проблемы средствами искусства, удерживающих планку высоких достижений, развивающих художественный вкус и предлагающих инновационные художественные приемы и методы.

Западноевропейское кино второй половины XX в. можно рассматривать как квинтэссенцию авторского (прежде всего, режиссерского) взгляда на жизнь. Этот интереснейший региональный вариант кино всегда отличался ведущей ролью режиссера, а не продюсера, наджанровостью, наличием определенного авторского видения, четкой гуманистической ориентацией, связью с передовыми идеями своего времени, которые поддерживались посредством европейской философии, литературы и театра. В свое время вечные, общечеловеческие по духу ценности Жизни, Здоровья, Добра, Красоты, Истины и Веры были талантливо интерпретированы рядом режиссеров-гуманистов. Представителей различных стран и культур объединяла общая активная авторская позиция, высокая устремленность чувств, общность в выборе тематики и героев. В итоге этими режиссерами были созданы высокохудожественные произведения, справедливо вошедшие в «золотой фонд» европейского и мирового кино.

Так, итальянский режиссер **Ф. Феллини**, начав свой путь в кино в качестве автора сценариев, сотрудничая с великим Р. Росселини, постепенно пришел к возможности собственного независимого творчества («Огни варьете» (1950 г.), «Дорога» (1954 г.) и др.). В его жизни мы отчетливо видим неореалистический период, а затем – «индивидуальный реализм», «магический реализм» и «жестокую сказку». Он создает серию портретов современного европейца-интеллектуала («Сладкая жизнь», «8 ½», «Джинджер и Фред» и др.). Режиссер не закрывает глаза на спорные поступки своих героев. Например, в «Сладкой жизни» (1960 г.) режиссер показывает фрагменты из жизни Марчелло – популярного римского журналиста без материальных трудностей, а также его знакомых, легко скользящих по жизни. Однако «легкость бытия» главного героя

оказывается кажущейся. Роль Марчелло в фильме исполнил талантливый итальянский актер М. Мاستрояни. «Марчелло и я – это одно целое», – утверждал Ф. Феллини.

В дальнейшем эта картина получила «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале и оказала значительное влияние на кинематографистов всего мира, став неоднократно объектом цитирования и подражания (Р. В. Фассбиндер, Ф. Трюффо, П. Гринуэй и др.). Кумирами самого Ф. Феллини были художник П. Пикассо и философ К.-Г. Юнг.

В 1963 г. эту же тему Ф. Феллини развивает в фильме «8 ½». В этом фильме он, как писали кинокритики, с одной стороны, безжалостно зафиксировал беспокойство, сомнения, ужас обыденности и ощущение жизненного кризиса итальянского режиссера Гвидо (еще одно alter ego режиссера), с другой – показал стремление главного героя к правде и силу творческого преображения. Интересно, что указанной цели режиссер достигает минимальными, но чрезвычайно убедительными художественными средствами (длина кадров, ритм, плавность переходов, декорации, свет, актерская игра, музыка). При этом и «Сладкая жизнь», и «8 ½» сняты в монохромной цветовой гамме. Упомянутые фильмы можно рассматривать как своеобразный «лирический документ» в итальянском кино (в литературе этот жанр представляют В. Пратолини, П. Леви, П. Пазолини) – синтез автобиографических моментов (творческие сомнения, отношения с отцом и женщинами, взаимоотношения на съемочной площадке) и художественного вымысла.

В целом можно сказать, что творческое наследие Ф. Феллини имеет непреходящее значение. Его фильмы – важный этап в решении вечной проблемы Человека средствами киноискусства XX в.

Еще одного итальянского режиссера М. Антониони судьба сводила с самыми известными людьми своей эпохи. Прожив долгую жизнь (94 года), он начинал свой путь в кино, работая с замечательным французским режиссером М. Карне, а заканчивал съемки и монтаж своего последнего фильма «За облаками» (1995 г.) вместе с одним из самых ярких представителей «новой немецкой вол-

ны» В. Вендерсом. Творческое наследие мастера многогранно. С одной стороны, М. Антониони выразил предельную чувствительность («чувственность» – термин П. Сорокина) современного человека и культуры со всеми вытекающими из этого явления плюсами и минусами. С другой стороны, он интуитивно уловил постмодернистские интенции в характере культуры второй половины XX в.

Творчество **М. Антониони** развивалось под влиянием идей западноевропейской философии экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр, Э. Финк и др.). Режиссер настаивал на том, что в его фильмах «нет ничего, кроме того, что вы чувствуете». Также многие философы-постмодернисты (Р. Барт, Ж. Лакан, У. Эко) отмечали присутствие постмодернистского мироощущения в его произведениях, выражающееся в соответствующем визуальном ряде. Например, У. Эко приводил фильмы итальянского режиссера в качестве эталона современного произведения, открытого для бесчисленных интерпретаций. Автор «нового романа» А. Роб-Грийе, сравнивая творчество А. Хичкока и М. Антониони, делал вывод в пользу последнего: он писал, что в фильмах Хичкока осмысление того, что показано на экране, постоянно откладывается, но под конец фильма понимаешь все. У Антониони происходит как раз наоборот – его образы ничего не скрывают, но и не объясняют. Мы видим все четко, но значение образов все время ускользает от нас и по мере просмотра фильм становится все более загадочным. Когда публика покидает кинозал, финал фильма остается открытым. Это и ценно.

Большинство из произведений Антониони по жанру – это экзистенциальные драмы. При этом герои фильмов Антониони, как правило, принадлежат к верхушке среднего класса. В знаменитой «трилогии отчуждения» («Приключение», «Ночь», «Затмение», 1960–1962 гг.) он сфокусировал внимание на проблемах непонимания между людьми и социального одиночества, актуальных для современного европейского общества. На фоне черно-белых пейзажей и полупустых интерьеров разворачиваются драматические истории из жизни красивых молодых людей, которые не понимают себя и не способны поддерживать прочные отношения.

Определенная холодность и отстраненность в манере поведения были свойственны самому М. Антониони. Приведем фрагмент состоявшегося во время съемок «Приключения» известного диалога между ним и продюсером Д. Де Лаурентисом:

– Компания друзей, совершающая круиз, высаживается на пустынный остров, и вдруг одна девушка исчезает.

– Начало многообещающе.

– И что же с ней произошло?

– С кем, с девушкой? Этого я не знаю! – ответил режиссер.

Отстраненность человека в фильмах М. Антониони подчеркивает практическое отсутствие традиционной закадровой музыки. Одним из самых запоминающихся образов, созданных режиссером, стал Мим («Фотоувеличение», 1966 г.). Сценарий к этому фильму был написан Антониони в соавторстве с такими мастерами, как Т. Гуэрра и Х. Кортасар. В этом фильме долгое балансирование на грани нравственности и эстетического вкуса привели в итоге к раскрытию сверхзадачи – фильм замечательно передавал атмосферу свингующего Лондона 1960-х гг.

В этом фильме снялись кумиры европейской молодежи тех лет (Дж. Биркин и др.). Главного героя в кинофильме «Профессия-репортер» (1975 г.) сыграл Дж. Николсон, известный к этому времени аудитории в основном по американским фильмам молодежной тематики. Актер высоко оценил совместную работу с М. Антониони, отмечая близость жизненной позиции и профессиональных взглядов: «Европа и вообще весь мир очень многим обязаны моему учителю, по-настоящему любившему искусство, жизнь, красоту, людей. Потом я всю жизнь искал во всех моих фильмах Микеланджело. Я говорю о его особом взгляде на вещи, на людей, образы и творчество. Не знаю, возможно, он тогда меня выбрал, потому что почувствовал во мне человека, балансирующего на грани. Необходимо искать свое место в жизни, так, как это делал тот репортер, путешествуя по всем закоулкам мира». Можно сказать, что картины, созданные М. Антониони, не дают готовых ответов на вопросы, но при этом они

порождают пространство свободы, призывают зрителя к сотворчеству в решении вечных смысложизненных проблем.

В фильмах итальянского режиссера **Л. Висконти**, начинавшего свой путь в кино с сотрудничества с крупнейшим французским режиссером XX в. Ж. Ренуаром, большое место занимает классическое культурное наследие. Многие из созданных им картин представляют собой экранизации известных литературных произведений, в других звучит оперная и симфоническая музыка. Главным героем кинопроизведений Л. Висконти стал его alter-ego, воплощенный в различных образах. Большинство из этих образов амбивалентны. Основная тема творчества – распад европейской аристократии, смерть искусства («Леопард» (1963 г.), «Гибель богов» (1969 г.), «Смерть в Венеции» (1971 г.), «Семейный портрет в интерьере» (1974 г.)). Сила художественных произведений, созданных режиссером и посвященных теме разложения и смерти, столь велика, что это позволило некоторым исследователям его творчества классифицировать его творчество как «оперу смерти». В своих работах Висконти намеренно сталкивает миф и историю, личные, семейные и социальные ценности. В XX в. к творческому наследию Л. Висконти обращались такие известные европейские и американские режиссеры, как Р. В. Фассбиндер, Ф. Коппола, Б. Бертолуччи и др.

Выдающийся шведский режиссер **И. Бергман** сосредоточил свое внимание на проблеме кризиса традиционной культуры в XX в. (религии, личности, семьи). В качестве главных героев И. Бергман выбирает современников, которые «живут сложно». Его и самого можно охарактеризовать как режиссера, задающего непростые, часто неприятные вопросы (старость, болезнь, смерть) и не дающего на них однозначные ответы. Скорее он надеется, что зритель сам откроет правду в себе и вокруг себя («Земляничная поляна» (1957 г.), «Лицо» (1958 г.), «Персона» (1966 г.), «Шепоты и крики» (1972 г.), «Фанни и Александр» (1982 г.)). Словами одного из его героев можно сказать, что главной целью искусства он считал «возможность утешать и вдохновлять». Преобладающая поэтико-метафорическая тематика его произведений позволила критикам отнести их к новой разновидности художественной формулы – «драматической

сонате». В ранний период И. Бергман общался и сотрудничал с другим великим режиссером В. Шестремом – представителем первого поколения шведской кинорежиссуры. Среди любимых режиссеров И. Бергмана также были Ч. Чаплин, М. Карне, Ф. Феллини, А. Курасава, А. Тарковский. Очевидно, что с упомянутыми кинематографистами И. Бергмана роднил общий подход к искусству и человеку. Интересно, что в списке любимых фильмов А. Тарковского встречаются практически те же названия и фамилии.

Польский режиссер **К. Кесьлевский** начал свой путь в кино со съемок документальных фильмов. В 1970 – 1980-х гг. он много общался с классиками послевоенного польского кино – А. Вайдой и А. Холланд. Его ранние картины были построены на критике социалистической системы. В дальнейшем творчество этого самобытного режиссера становится более разнообразным и философским. Вершиной его пути справедливо называют фильмы «Декалог» (1988 г.) – цикл короткометражных фильмов-притчей о десяти библейских заповедях, а также трилогию «Три цвета: синий, белый, красный» (1993–1994 гг.). В них свое внимание К. Кесьлевский перемещает с описания устройства общества на жизнь отдельного человека. Достойный нравственный выбор героя – обычного европейца (например, жены композитора, парикмахера, студентки) в драматической жизненной ситуации является кульминацией большинства фильмов этого режиссера.

Обобщая сказанное, следует отметить, что авторское кино второй половины XX – начала XXI в. показало, что простой мир, который люди были в состоянии изучить и понять от «А» до «Я», уже не существует. Режиссеры друг за другом опровергали условности классического повествовательного кино. Зачастую кинематографисты в своих новаторских работах отказывались от дешевых средств манипулирования чувствами (однозначная фабула, полноценный цвет, закадровая музыка и др.), воспитывая культуру восприятия кинопроизведения. Современное авторское кино продемонстрировало, что можно отказаться от привычного эскапизма, находясь в зрительном зале, а пристальное рассмотрение непредсказуемости жизни или неуверенности человека может пред-

ставлять не дополнительную сложность, а быть полезным и даже увлекательным процессом с точки зрения духовного роста зрителя. Как правило, авторские фильмы не расставляют все точки над «i», зато они постепенно растят из зрителя тонко чувствующую и думающую Личность – настоящего Со-Автора художественного произведения.

Итак, идейное и художественное значение западноевропейского интеллектуального кинематографа 1950 – 1980-х гг. невозможно переоценить. В эти годы крупнейшими мастерами были серьезным образом переосмыслены, казавшиеся прежде незыблемыми, «законы кино», а также предъявлены миру творческие результаты собственной смелой рефлексии над основными вопросами современности (жизнь, смерть, вдохновение, любовь, предательство, прощение и др.). Их произведения рассчитаны на тонко чувствующего, рассуждающего, «непросто живущего» зрителя. При этом они сложны по форме и содержанию, пронизаны метафорами, аллегориями, отсылками к мифологии, философии, истории и различным видам искусства (литература, музыка, фотография и др.). Этими режиссерами были созданы новые жанры: «лирический документ» (Ф. Феллини), «экзистенциальная драма» (М. Антониони), «опера смерти» (Л. Висконти), «драматическая соната» (И. Бергман), «драма жизни» (К. Кесьлевский). Тематика творчества вышеупомянутых режиссеров столь широка, а результаты столь убедительны с нравственной и художественной точек зрения, что их деятельность уже невозможно рассматривать в контексте какого-либо сложившегося художественного стиля (например, итальянского неореализма). Творчество кинорежиссеров Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, И. Бергмана и К. Кесьлевского – яркий пример независимой и новаторской авторской стилистики в кинематографе XX в.

В дальнейшем творческое наследие западноевропейского авторского кино было востребовано последователями и принесло новые плоды. Так, в духе идей авторского кино развивалось творчество представителей «новых волн» – французской, немецкой и советской (М. Ромм, А. Тарковский, А. Кончаловский, А. Сокуров, С. Параджанов, К. Муратова и др.), НеоГолливуда (А. Пенн,

С. Кубрик, М. Форман, М. Скорсезе, Р. Земекис, В. Аллен, К. Тарантино, Р. Редфорд и др.), а также кинематографистов СНГ (А. Звягинцев, К. Лопушанский, А. Попогребский, Н. Хомерики, В. Сигарев, С. Лозница и др.).

Тема 10. Фестивальное кино

Ежегодно лучшие из кинофильмов по определенным критериям попадают в фестивальные программы. Участие, а тем более победа в фестивале высокого ранга значит профессиональное признание режиссера коллегами по цеху и новый виток в карьере.

Но определение «фестивальное кино» таит в себе и другой смысл. Фильм-участник (и даже лауреат фестиваля) в прокате чаще всего не собирает кассы, не приносит доходов своим создателям, а бывает, и просто ложится на полку. Фильм, который превозносят критики, зачастую оказывается зрителям неинтересен или непонятен. Может быть, это специфический продукт для узкого круга высоколобых специалистов? Или «полигон» для киноэкспериментов? Неужели для фестивалей нужно особенное кино?

Большие фестивали – это, по сути своей, кинорынки. Вместе с тем, четко определил основную функцию кинофестивалей главный редактор журнала «Искусство кино» Д. Дондурей: «Фестивали возникают как альтернатива бокс-офису, для поддержки собственно художественного кино, которое, по большому счету, не связано с продажей и покупкой билетов. Но, будем откровенны, дамоклов меч коммерции висит над каждым художественным действием». Фестивальное кино хочет, прежде всего, быть увиденным и услышанным.

Классификация современных кинофестивалей предусматривает их деление на крупнейшие международные кинофестивали (на сегодня их 13 – так называемые «**фестивали класса А**»), включающие в свою программу исключительно новинки мирового кинематографа и «**фестивали фестивалей**», на которых могут быть представлены картины, уже победившие в других фестивалях.

Назовем «великолепную семерку» самых престижных международных кинофестивалей:

1. Фестиваль независимого кино «Сандэнс» США – с 21 января;
2. Роттердамский кинофестиваль – с 26 января;
3. Берлинский кинофестиваль – с 10 февраля;
4. Каннский фестиваль – с 12 мая;
5. Венецианский кинофестиваль – с 1 сентября;
6. Кинофестиваль в Торонто – с 9 сентября;
7. Кинофестиваль в Сан-Себастьяне – с 12 сентября.

Самые авторитетные в этом списке – Берлинский, Каннский и Венецианский фестивали. Возраст и широкая известность этих фестивалей говорят сами за себя. По времени фестивали распределены так, чтобы «не наступать друг другу на пятки». Помимо очевидных «плюсов» у этих фестивалей есть и некоторые отрицательные стороны. Так, зачастую выбор фильма в конкурсную программу на основании вкусовых предпочтений арт-директора фестиваля (например, в Каннах – это Т. Фремо). Победу определяет высокое жюри и председатель. Остановимся на истории каждого из них.

Берлинский международный кинофестиваль ежегодно проводится во Дворце Берлинале с 1951 г. Его учредителями стали союзники по Второй мировой войне – США, Великобритания и Франция, под чьим управлением после войны находился Западный Берлин. В первый год существования этого кинофестиваля премии вручало немецкое жюри, а в 1952–1955 гг. проводились опросы публики и голосование в иностранных журналах. Победители определялись по категориям «лучший мюзикл», «лучшая драма», «лучший приключенческий фильм» и «лучшая комедия». С 1956 г. решение о присуждении наград принимает международное жюри. Главным призом фестиваля является «Золотой медведь» (медведь – геральдический символ Берлина), присуждаемый за лучший фильм. «Серебряный медведь» присуждается в следующих номинациях: лучший режиссер, лучший актер, лучшая актриса, лучшая музыка и приз за выдающиеся достижения в области искусства. Премией Альфреда Бауэра отмечаются картины, «открывающие новые пути в киноискусстве». На «Берлинале-2006» впервые был вручен приз за лучший фильм-дебют.

В 1956 г. «Берлинале» получил официальный статус международного кинофестиваля. Проводится ежегодно в феврале (до 1978 г. проводился летом).

Берлинале ориентирован на прогрессивный мировой кинематограф. Жюри уделяет особое внимание тому, чтобы в фестивальной программе были представлены фильмы стран бывшего «Восточного Блока». В конкурсной программе участвуют художественные полнометражные и короткометражные фильмы, созданные в течение 12 месяцев до начала фестиваля и не демонстрировавшиеся на других фестивалях. Директор фестиваля – Д. Косслик.

В рамках Берлинского киносмотрa, помимо конкурсной программы, работают секции «Международный форум молодого кино», «Панорама», фестиваль фильмов для детей, а также европейский кинорынок. В Берлине в наибольшей мере, чем на других фестивалях представлены фильмы категории «не для всех» – так называемое «интеллектуальное кино». Фильмы И. Бергмана, М. Антониони, режиссеров французской «новой волны» – Ж.-Л. Годара, К. Шаброля имели в разные годы большой успех на Берлинском кинофестивале. Интерес к человеку и человечности на этом фести превыше всего.

До 1975 г. советское кино не было представлено на фестивале. Первой картиной, показанной в Берлине, был фильм С. Соловьева «Сто дней после детства» (приз за лучшую режиссуру). Дважды фильмы отечественных режиссеров получали Золотые награды: в 1977 г. это была кинокартина «Восхождение» Л. Шепитько, а в 1987 г. – «Тема» Г. Панфилова. В разные годы отечественные фильмы были отмечены призами за режиссуру, за художественный вклад, премией Альфреда Бауэра, а также специальными премиями. Так, в 1986 г. Г. Шенгеля получил приз за лучшую режиссуру («Путешествие молодого композитора»), в 1988 г. специальной премией отмечен фильм А. Аскольдова «Комиссар» (снят в 1967 г.), в 1989 г. премию Бауэра получил режиссер В. Абдрашитов за фильм «Слуга». Приз «Серебряный медведь» в 1991 г. получил режиссер В. Аристов. В 2003 году режиссер А. Сокуров был награжден премией за творческий вклад в утверждение идеалов гуманизма.

Призами «Серебряный Медведь» (номинации «Лучший актер» и «Лучшая актриса») были удостоены: А. Солоницын (1981, «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского»), Е. Глушенко (1983, «Влюблен по собственному желанию»), И. Чурикова (1984, «Военно-полевой роман»), С. Пускепалис и Г. Добрыгин (2010, «Как я провел этим летом»).

Сегодня Берлинале обладает самыми современными залами и самыми огромными киноэкранами – Sony Center и Cinemaxx, построенными на Потсдамской площади на месте бывшей стены между Западным и Восточным Берлином. Все билеты на показы Берлинале быстро раскупаются берлинцами и приезжими, а весь огромный город превращается в гигантскую демократичную просмотрную площадку. К фестивалю привязан крупный кинорынок – EFM (*European Film Market*), подтягивающий в сферу своих интересов большое количество американских компаний. В настоящее время этот фестиваль — крупнейшая площадка и для запуска в европейский кинопрокат голливудских блокбастеров, премьеры которых зачастую проходят здесь. Всего на «Берлинале» показывают около 350 фильмов. Посещают киносмотр порядка 150 тысяч зрителей.

Каннский международный кинофестиваль (фр. *Festival international du film de Cannes*) – ежегодный кинематографический фестиваль, проводимый в конце мая в курортном городе Канны (Франция) на базе Дворца фестивалей и конгрессов на набережной Круазет. Аккредитован Международной федерацией ассоциаций кинопродюсеров (*FIAPF*) в числе крупнейших тринадцати конкурсных фестивалей игровых фильмов.

Каннский кинофестиваль был задуман накануне начала Второй мировой войны, однако на практике впервые проведен в послевоенное время. Идея о создании независимого Каннского кинофестиваля появилась после победы на Венецианском фестивале в 1938 г. профашистского фильма «Олимпия» Л. Рифеншталь и ленты «Пилот Лучано Серра», которую снял сын Б. Муссолини Витторио. Впервые Каннский фестиваль должен был пройти в сентябре 1939 г. Инициатором проведения форума стал министр образования Франции Ж. Зэй.

Почетным Председателем жюри был назначен Л.-Ж. Люмьер. В программу были включены американский фильм «Волшебник страны Оз» и советский фильм «Ленин в 1918 году». Однако открытие фестиваля было сорвано начавшейся в Европе Второй мировой войной. Фестиваль впервые состоялся в 1946 г. с 20 сентября по 5 октября в курортном городе Канны на Лазурном Берегу Средиземного моря. С 1952 г. стал проводиться в мае во Дворце фестивалей и конгрессов.

До конца 1970-х гг. страны по своей инициативе выдвигали картины на фестиваль, теперь фильмы выбирает фестивальная комиссия. Эта комиссия отбирает из кандидатов, отвечающих конкурсным требованиям, те, которые будут участвовать в Основной конкурсной программе фестиваля (из этой программы жюри выбирает обладателя «Золотой пальмовой ветви»), программе «Особый взгляд», программе короткометражных картин, Синефондасьон (*Cinefondation*) – программе студенческих картин, а также в других конкурсных, почетных и внеконкурсных программах фестиваля.

Процесс отбора фильмов участников показа и победителей включает несколько стадий. Претендентом на показ в официальной и неофициальной программе Каннского фестиваля может стать любая картина, отвечающая предварительным условиям. Предлагаемые к отбору фильмы должны быть снятыми в течение двенадцати месяцев, предшествующих Каннскому фестивалю и не участвовавшие в конкурсной программе других кинематографических форумов. Длительность: короткометражный фильм – до 15 минут с титрами, полнометражный фильм – свыше 60 минут.

В 2008 г. бюджет фестиваля составил около 20 млн евро. Решение о вручении призов кинофестиваля принимает жюри, состав которого определяет дирекция фестиваля. В состав жюри входят ведущие мастера мировой кинематографии: режиссеры, актеры, критики. Самым почетным призом является присуждаемая за лучший фильм «Золотая пальмовая ветвь» (*Palme d'Or* (фр.)). Иногда (последний раз в 1997 г.) «Золотая пальмовая ветвь» присуждается сразу нескольким фильмам. Кроме того, существуют Гран-при, награды лучшим ак-

теру, актрисе, режиссеру и сценаристу, приз жюри, «Золотая пальмовая ветвь» за короткометражный фильм, «Золотая камера» за лучший дебют.

В настоящее время это, пожалуй, самый известный кинофестиваль в мире. Благодаря большому вниманию средств массовой информации, этот фестиваль посещают многие звезды кино. Он популярен и среди кинопродюсеров. Билет на просмотры фестиваля купить нельзя. Он существует только для кинопрофессионалов: тех, кто кино производит, кто в нем снимается, и кто о нем пишет. Красная дорожка Каннского фестиваля – путь к мировому успеху и всеобщей известности. «Золотая Пальмовая ветвь» – наивысшая мировая награда в кинематографе. За один фестиваль показывается более 400 фильмов, распределенных в равнозначные программы: «Конкурс», «Вне конкурса», «Особый взгляд», «Двухнедельник режиссеров», «Неделя Критики», «Киноателье». Кинорынок ежегодно дает возможность посмотреть до 700 фильмов.

Даже просто показ в основной конкурсной программе фестиваля считается успехом для картины и режиссера. Главный приз Каннского кинофестиваля вручался помимо игровых фильмов также документальным лентам («Фаренгейт 9/11», «В мире безмолвия»). Фильм «Большая семья» (1955 года) режиссера И. Хейфцига – самый «титулованный» за всю историю Международного Каннского Кинофестиваля – завоевал 16 призов (в номинации «Лучший актерский ансамбль» – 16 человек). Фильм «Великий перелом» режиссера Ф. Эрмлера завоевал главный приз – «Гран-при» фестиваля 1946 г. Единственным полнометражным советским фильмом, который выиграл главный приз фестиваля – «Золотую пальмовую ветвь», – остается картина «Летят журавли» режиссера М. Калатозова, удостоенная этой награды в 1958 г.

В 2013 г. главная награда фестиваля досталась фильму М. Ханеке «Любовь». Этот фильм рассказывает о судьбе пожилых супругов, Анны и Жоржа, бывших преподавателей музыки, которые спокойно доживают свой век, обсуждая будничные мелочи, посещая концерты, иронизируя друг над другом. Режиссер отказался от закадровой музыки – она появляется только тогда, когда звучит в самой реальности фильма. Когда героям за 80, можно быть уверенным,

что вариантов будущего у них немного. При этом вне дома, где медленно умирала женщина, продолжал существовать мир, жить своей жизнью люди, был воздух. Но в фильме Ханеке практически ничего от этого многообразия реальности не осталось. Когда-то двое людей встретились и остались вместе. И теперь в конце жизни все остальные не имеют никакого отношения к концу их совместной истории. Даже любимый ученик и дочь супругов, которые как инородные тела иногда появляются в доме, оказываются лишними в этих стенах. Замкнутость пространства, замедленность повествования и бессобытийность сюжетной линии отражают течение болезни. В этом закупоренном мире нет будущего времени. Режиссер демонстрирует постепенное отмирание вектора, направленного вперед. В итоге фильма муж удушает Анну подушкой, даруя ей желанное избавление от страданий. Последние кадры фильма ирреальные. Европейские критики писали, что в «Любви» Ханеке «...впервые позволил себе сделать такой финал, за который чувствуешь себя ему благодарным: полутора-часовые мучения зрителя окупаются одним простым эпизодом, в котором два старых человека надевают пальто и выходят в дверь, с легкостью покидая осточертевшую “тюрьму”». В целом мировая и европейская критика оценила фильм очень высоко. В 2013 г. фильм получил «Оскар» как лучший иностранный фильм. Общее мнение заключалось в словах, что «долгую и счастливую жизнь, которая выпала Анне, не омрачает даже смерть». В Европе и США фильм рассматривается как веский аргумент в пользу эвтаназии. Однако католическая церковь отрицательно отреагировала на финал фильма.

На наш взгляд, этот фильм М.Ханеке фиксирует кризис традиционных гуманистических ценностей европейской цивилизации (античность – XX в.) на примере типичной стареющей европейской семьи и, в конечном счете, – в общественных масштабах. Сам Каннский фестиваль 2012 г. в свете всех упомянутых нами фактов является объективизацией завершения очередного исторического этапа в развитии европейской культуры. В сравнении с этим перспективы славянского, латиноамериканского или азиатского кино выглядят более оптимистичными.

Венецианский международный кинофестиваль (итал. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*) – старейший международный кинофестиваль. История фестиваля началась в тоталитарный период: он был основан в 1932 г. по инициативе итальянского диктатора Б. Муссолини. С 1934 г. (за исключением 1943–1945 гг. и 1973–1978 гг.) проводится на острове Лидо во второй половине года (как правило, в августе-сентябре). Главным призом является – «Золотой лев». По итогам работы всех секций фестиваля вручается приз Луиджи Ди Лаурентиса.

Италия – страна с самой развитой в Европе литературной деятельностью в области кино. «Пища» для киноманского и киноведческого ума здесь в избытке, а кинолюбное сообщество развито как нигде. Оно и составляет, основную зрительскую аудиторию этого культурного мероприятия. В настоящее время директором Венецианской кинобиеннале является киновед-синолог, говорящий на нескольких восточных языках, включая русский М. Мюллер. За три года работы ему удалось создать самый представительный форум азиатского кинематографа. Три последних года подряд в финале Венецианского фестиваля Венеции мы видим триумф кино Азии.

Фестивальный показ на Мостре состоит из следующих основных частей:

1. Основная программа;
2. Главный конкурс;
3. Программа «Горизонты» (*Orizzonti*);
4. Конкурс короткометражных фильмов (*Corto Cortissimo*);
5. Внеконкурсный показ;
6. Кинорынок;
7. Секция независимого и параллельного кино;
8. Международная неделя критики (*Settimana Internazionale della Critica*);
9. Конкурс авторского кино (*Giornate degli Autori*).

В главном конкурсе фестиваля принимают участие не более 20 фильмов, никогда ранее не показывавшихся широкой публике и не участвовавших в программе других фестивалей. Отбором фильмов занимается директор фестиваля

при помощи комиссии из пяти экспертов, а также группы иностранных консультантов. Список отобранных фильмов держится в секрете до официального объявления. В международное жюри главного конкурса входят от 7 до 9 человек, занимающихся кино и другими видами искусства.

Жюри главного конкурса присуждает следующие награды:

- Золотой лев – главный приз лучшему фильму фестиваля;
- Серебряный лев – лучшему режиссеру;
- Кубок Вольпи – за лучшую мужскую роль (*Coppa Volpi*) – лучшему актеру;
- Кубок Вольпи за лучшую женскую роль (*Coppa Volpi*) – лучшей актрисе. При этом фильмы, получившие Золотого льва, не номинируются на Кубок Вольпи;
- Приз Марчелло Матространни – лучшему молодому актеру или актрисе;
- *Osella* – приз за лучший сценарий, операторскую работу, выдающиеся технические достоинства (номинации на этот приз определяются индивидуально для каждого фестиваля);
- Специальный приз жюри вручается по желанию жюри режиссеру, актеру или актрисе (работавшим над фильмом конкурсной программы) за совокупный вклад в развитие киноискусства.

В программе «Горизонты» участвуют игровые и документальные фильмы, представляющие новые тенденции в развитии кинематографа. Жюри конкурса состоит из 3 или 5 человек, деятелей кино или других видов искусства. Призы программы «Горизонты» вручают за лучший игровой и документальный фильмы программы.

Конкурс игровых и анимационных короткометражных (до 30 минут) фильмов оценивает жюри из трех человек. Присуждаются призы Лев *Corto Cortissimo* (за лучший короткометражный фильм), награда *UIP* (совместное предприятие Paramount Pictures и Universal Studios) за лучший европейский короткометражный фильм и *Special Mention* – специальный приз жюри.

Во внеконкурсном показе фестиваля демонстрируются наиболее выдающиеся фильмы, вышедшие в текущем году. В рамках внеконкурсного показа участвуют до 6 фильмов. Обычно это работы режиссеров, отмеченных призами фестиваля в прошлые годы. Киносеансы начинаются около полуночи. В программе могут быть только мировые премьеры.

На протяжении работы фестиваля работает кинорынок. Крупнейшие торговые компании предлагают прокатчикам со всего мира последние новинки кинопроизводства. При этом фестиваль предоставляет кинорынку свою инфраструктуру.

Секция независимого и параллельного кино состоит из двух программ, фильмы на которые отбирают Национальный союз кинокритиков Италии и Национальная ассоциация итальянских кинопроизводителей. Правила проведения и награды в секции определяются этими союзами самостоятельно.

Любая дебютная работа, участвовавшая в основной и независимой программе фестиваля, может быть номинирована на приз Луиджи Ди Лаурентиса. В жюри приза входят деятели искусства и один кинопродюсер. Денежная часть награды делится между режиссером и продюсером фильма. Режиссер также может получить сертификат фирмы Kodak на киноплёнку для будущих работ.

По согласованию с организаторами фестиваля, общественные и прочие организации могут учреждать дополнительные призы. Они вручаются конкурсным работам вне церемонии награждения официальных победителей. Это различные награды, учрежденные ФИПРЕССИ, ассоциациями критиков, другими общественными организациями.

Среди российских и советских лауреатов фестиваля: фильм «Фауст» А. Сокурова (Золотой лев, главный приз) в 2011 г., «Бумажный солдат» А. Германа-мл. (Серебряный лев и Golden Osella за работу операторов-постановщиков М. Дроздова и А. Хамидходжаева) в 2008 г., Н. Михалков (Специальный лев) в 2007 г., «Первые на Луне» А. Федорченко (Приз за лучший документальный фильм в программе «Горизонты») в 2005 г., «Возвращение» А. Звягинцева (Золотой лев, приз Луиджи Ди Лаурентиса) в 2003 г., «Дом дураков» А. Кончалов-

ского (Специальный гран-при жюри) в 2002 г., В. Юсов (Golden Osella за работу оператора-постановщика в фильме «Черный монах» И. Дыховичного) в 1988 г., М. Ульянов (Специальный приз жюри за исполнение главной роли в фильме Ю. Райзмана «Частная жизнь») в 1982 г., С. Юткевич (Золотой лев за вклад в киноискусство) в 1982 г., «Спасатель» С. Соловьева (Специальный приз жюри) в 1980 г., «Звонят, откройте дверь» А. Митты (Гран-при «Лев Святого Марка» за лучший фильм для детей) в 1966 г., «Мне двадцать лет» М. Хуциева (Специальный приз жюри) в 1965 г., «Морозко» А. Роу (Гран-при «Лев Святого Марка» за лучший фильм для детей) в 1965 г., «Верность» Петра Тодоровского (Приз За лучший дебют), «Гамлет» Г. Козинцева (Специальный приз жюри) в 1964 г., «Дикая собака динго» Ю. Карасика (Гран-при «Лев Святого Марка» и премия «Золотая ветвь») в 1962 г., «Иваново детство» А. Тарковского (Золотой лев) в 1962 г., «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова (Специальный приз жюри) в 1961 г., «Весна» Г. Александров, А. Раскин, М. Слободской (за лучший сценарий) в 1947 г., «Путевка в жизнь» Н. Экка (за лучшую режиссуру) в 1932 г.

Обладателями золотого кубка Вольпи становились К. Раппопорт за роль Сони в фильме «Двойной час» (режиссер – Дж. Капотонди) в 2009 г., О. Борисов за роль в фильме «Единственный свидетель» в 1990 г., Е. Леонов за роль Харитонов в фильме «Осенний марафон» в 1979 г., Н. Аринбасарова за роль Алтынай в кинофильме «Первый учитель» в 1966 г., Дз. Ритенберга за роль Мальвы в кинофильме «Мальва» в 1957 г.

Среди фестивалей независимого кино в Европе следует выделить фестивали «**Go East**» в Висбадене, где пропагандируется кино стран Центральной и Восточной Европы, а также фестиваль в Роттердаме и Локарно. «**Роттердам+Локарно**» – в вечном поиске молодых и альтернативных звезд. Эти два фестиваля стали стартовой площадкой для целенаправленного поиска продвинутых молодых режиссеров, а также поддержки самых маргинальных волн и культов мирового кино.

Тема 11. Кинопроцессы в СССР и СНГ

В послевоенный период в СССР (конец 1940 – начало 1950-х гг.) агония сталинизма и появление «теории бесконфликтности» в истории социалистического реализма привели к упадку киноискусства. В условиях восстановления разрушенного народного хозяйства государство потребовало сократить количество выпускаемых фильмов и тратить денежные средства на производство пусть небольшого числа, но художественно безукоризненных фильмов. На практике такая установка привела практически к полному прекращению кинопроизводства. Данный период в истории советского кино называется «периодом малокартиния».

После смерти И. Сталина в 1953 г. кинопроизводство стало постепенно восстанавливаться. Однако возрождения советского киноискусства пришлось ожидать еще несколько лет. В 1956 г. произошло осуждение идеологии и практики сталинизма на XX съезде КПСС. В период так называемой «хрущевской оттепели» советское послевоенное кино достигло своего расцвета. Это время в истории советского кино из-за активного развития кинопроцесса часто сравнивают с 1920–1930-ми гг.

Одним из самых запоминающихся фильмов ранней «хрущевской оттепели» стал фильм М. Калатозова «Летят журавли» (1956 г). М. Калатозов начинал работать еще в немом кино. В центре повествования оказался обычный человек, столкнувшийся с Войной. Фильм передает потрясение от столкновения нормального уклада жизни с хаосом войны. В этом фильме рассказывается история уничтоженной войной любви, которая раскрывается при помощи психологически гиперактивного изображения. Это четкий, иногда графический рисунок, нервное контрастное освещение в павильонных сценах, использование искажающей перспективу сверхширокоугольной оптики в сочетании с камерой, крайне подвижной в горизонтальном и вертикальном направлении. Новаторские приемы точно передавали впечатления и чувства людей. Наиболее драматические сцены фильма связаны со смертью главного героя и балансированием на грани самоубийства героини. «Летят журавли» – единственный фильм в ис-

тории советского киноискусства, получивший все главные награды Каннского фестиваля (за лучшую режиссуру, операторскую работу, актерское мастерство). В своих последующих работах М. Калатозов развивал оригинальную технику («Я – Куба» (1964 г.)).

Новое поколение советского кино репрезентативно представляли «Судьба человека» (С. Бондарчук, 1959), А. Герман («Дорогой мой человек», 1959), Г. Чухрай («Баллада о солдате» (1959), «Чистое небо» (1961)), Я. Сегель («Первый день мира», 1959), А. Алов и В. Наумов («Мир входящему», 1961), В. Ордынский («У твоего порога», 1963). Молодые авторы снимали фильмы в духе универсального гуманизма и в новой непринужденной стилистике. В центре внимания упомянутых режиссеров оказались частные человеческие судьбы, фундаментальным основанием которых являются Семья и Дом. Именно их отстаивают герои, ради них рискуют и жертвуют, а возвращение домой и возрождение дома становится для них смыслом жизни и способом борьбы со смертью.

В 1960–1970-е гг. кинематографисты в СССР были практически лишены возможности прямо говорить о назревших проблемах советского общества. Осторожная попытка затронуть их в фильме «Застава Ильича» (1962 г.) режиссером М. Хуциевым привела к критике картины со стороны властей и последующей ее переделке (картина вышла на экран в 1964 г. под названием «Мне 20 лет»). Для искреннего высказывания по серьезным вопросам приходилось обращаться к политически нейтральным темам или военным событиям.

Тема Великой Отечественной войны проходит красной нитью через всю историю послевоенного советского кино. В 1945–1953 гг. в советском киноискусстве существовал негласный запрет на обращение к личному военному опыту кинематографистов. Однако, начиная с 1953 г., ситуация кардинально изменилась. В советское кино приходит молодое поколение сценаристов, режиссеров, операторов.

На рубеже 1950–1960 гг. военная тема, очевидно, доминировала. Война воспринималась как главное событие в жизни страны, как точка отсчета в процессе самопознания и самоидентификации общества. Чем ближе к середине де-

сятилетия, тем сильнее проявлялась тенденция к документализации, к освобождению от условностей. Великая Отечественная война открыла пласт материала огромного нравственного и эстетического богатства. Массовый героизм простых людей дал советскому и современному искусству как человековедению столько, что начатая в те годы галерея народных характеров до настоящего времени пополняется новыми героями, обстоятельствами, художественными открытиями. Ситуация войны обострила до предела человеческие чувства и драматизировала жизненные коллизии. В тяжелых испытаниях, выпавших на долю людей, наполнились актуальным содержанием такие вечные понятия, как патриотизм и верность, мужество и долг, любовь и товарищество. На наш взгляд, именно эта «человеческая составляющая» питала и питает творчество многих выдающихся деятелей искусства прошлого и настоящего, которые трагивали в своем творчестве тему Великой Отечественной войны.

Многие из фильмов о Великой Отечественной войне получили заслуженное признание на родине и за рубежом. Эти кинокартины показывали зрителю «разную войну». Эти фильмы не только о сражениях – они, прежде всего, о людях. Живущих, погибающих, любящих, мечтающих. Это фильмы о фронте, тыловой жизни, партизанской войне, а также о мужестве, нежности, юности и зрелости. Эти фильмы с необычайной убедительностью сняты выдающимися отечественными режиссерами по документальным материалам или достойным литературным произведениям. В фильмах о войне снимались многие известные актеры, многие из которых были фронтовиками. Песни из фильмов о войне полвека спустя по-прежнему поет народ.

Большинство работавших с военной темой режиссеров (за исключением Г. Чухрая) принадлежали не к воевавшему поколению, а к более молодому поколению «шестидесятников», пережившего войну в детстве, что вызвало нетипичный для военных фильмов перенос акцентов с героев на обычных людей, вынужденно оказавшихся на фронте, или даже на мирных жителей, что, в свою очередь, сделало советские фильмы 1960–1970-х гг. о войне гораздо более глубокими и человечными, чем это обыкновенно свойственно батальному жанру в кино.

Впервые это произошло в «Ивановом детстве» (1962 г.) А. Тарковского, главный герой которого – маленький мальчик, не смилившийся с гибелью своей семьи. Аналогичным образом смещены привычные акценты и во многих картинах 1970-х гг.: «Проверка на дорогах» (1971 г., прокат 1986 г.) А. Германа, «Восхождение» (1977 г.). Л. Шепитько и др. С некоторыми оговорками то же относится и к фильмам о Гражданской войне 1918–1920 гг.: «В огне брода нет» (1968 г.) режисера Г. Панфилова и «Комиссар» (1967 г., прокат 1987 г.) А. Аскольдова. Сходная экзистенциальная тематика всех этих картин (обычный человек в обстоятельствах, которые выше его сил, находящийся на грани смерти или предательства) привела и к некоторому сходству в стилистике, заданной когда-то фильмом «Летят журавли». Это контрастное черно-белое изображение в фильмах о войне, динамичная камера, внимание к психологически важным деталям. Акцентуация усиливается благодаря резкому, иногда шоковому монтажу.

Важным направлением советского кинематографа 1960-х гг. было так называемое «поэтическое кино», ищущее поэзию и радость жизни в простых бытовых вещах, которые зачастую становились более важными, чем собственно сюжет картины («Я шагаю по Москве» (1963 г.), реж. Г. Данелия, сцен. Г. Шпаликов), фильмы М. Калика.

Противоположную ветвь поэтического кино представляла К. Муратова, сосредоточившая внимание на тонкости человеческих отношений («Короткие встречи» (1967 г.), «Долгие проводы» (1971 г., прокат 1987 г.).

Многие режиссеры поэтического направления посвящали фильмы творческо-психологическим биографиям поэтов или художников. Это, например, «Мольба» (по произведениям грузинского поэта XIX в. В. Пшавелы) (1968 г.) Т. Абуладзе, «Цвет граната» (или Саят-Нова – по имени армянского поэта 18 в.) (1969 г., фильм не сохранился в авторском варианте) С. Параджанова, «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею», 1966 г., прокат 1969 г., 1971 г.) А. Тарковского.

А.Тарковский и **С. Параджанов**, несомненно, крупнейшие советские режиссеры, представители авторского кино второй половины XX в. Автобиографический фильм Андрея Тарковского «Зеркало» (1974 г.), по мнению крити-

ков, является развитием идей «8 ½» Ф. Феллини методами М. Антониони. В картине свободно переплетаются различные временные пласты (современность, 1930-е, 1940-е гг.), различные модальности («реальность» как документ, воспоминание, сновидение). Основную роль в показе состояний персонажей играет предметная среда (движения предметов, их форма, фактура, освещение, цвет). Через предметы передается состояние персонажей, которых мы не видим и, прежде всего, авторское состояние. В следующей картине «Сталкер» (1979 г.) А. Тарковский переводит этот принцип на качественно иной уровень. Был найден еще один способ прямого выражения процесса мышления на экране в советском кино (причем на этот раз в непрерывном развитии, а не с помощью монтажных сопоставлений).

Фильмы С. Параджанова представляют собой визуальные портреты различных культур – гуцульской («Тени забытых предков», 1965 г.), грузинской («Легенда о Сурамской крепости», 1984 г.) и азербайджанской («Ашик-Кериб», по произведению М. Лермонтова, 1988 г.).

Современное российское авторское кино референтно представляет режиссер **А. Звягинцев**. Во многих его фильмах («Возвращение», «Изгнание», «Елена» и др.) отражена пустота существования современного человека. Для него это не просто прием. Пустота, словно еще один персонаж появляется на различных смысловых уровнях картины. Пустоту существования могут отражать паузы в разговорах, овраг перед деревенским домом, пустота улиц города, выжженная трава полей. И, самое главное, – пустота присутствует в отношениях между различными героями, которые бесконечно одиноки, находясь рядом друг с другом.

Кризис духовности передают в своих фильмах и другие представители среднего поколения российского кинематографа: Н. Хомерики (х/ф «Сказка про темноту», 2009), В. Сигарев (х/ф «Волчок», 2009; х/ф «Жить», 2012), С. Лозница (х/ф «Счастье мое», 2010) и др.

Тема 12. Кинопроцессы в Республике Беларусь

Развитие кинематографа в Республике Беларусь. Белорусское кино столкнулось в 1990-х гг. с множеством прежде неизвестных проблем: прекращение централизованного управления, отсутствие госзаказа, крушение монолитной и мощной системы союзного кинопроката. Знаком изменившегося статуса белорусского кино можно считать потерю Республиканского Дома кино, который до 1990 г. располагался в здании костела св. Сымона и Алены. Дом кино был не только местом расположения правления Союза кинематографистов, но и средой творческого общения, необходимым пространством для создания благоприятной атмосферы культурного диалога. Стало очевидно, что начались процессы изменения киносреды, трансформации творческих отношений.

К середине 1990-х гг. материально-техническая база киностудии «Беларусьфильм» постепенно пришла в упадок. В результате кадровой ротации многие кинематографисты были выведены из штата киностудии. Оказалось «утерянным» то поколение киномастеров, которое принято называть средним. В силу того, что игровое кино требовало гораздо больших затрат, в эти годы снимается совсем немного фильмов. Игровые фильмы второй половины 1990-х гг. трудно назвать удачными: желание во что бы то ни стало позабавить зрителя не всегда подкреплялось эстетическим чутьем и художественным вкусом. Вместе с тем в этот период «Беларусьфильм» впервые вышел на копродукцию совместно с Германией — фильм о трагической истории евреев, попавших после Второй мировой войны в новые жернова кровавой машины погромов, «Из ада в ад» (1997 г., режиссер Д. Астрахан).

В 1997 г. Указом Президента Республики Беларусь киностудия «Беларусьфильм» получила статус национальной. Престиж студии в эти годы был в большей степени связан с документальным и анимационным кино. В мастерской мультипликационных фильмов было создано большое количество самых разных фильмов, удостоенных высоких наград престижных фестивалей.

В настоящее время комплекс киностудии «Беларусьфильм» располагается на площади 12 гектаров и оснащен современным оборудованием, что позволяет

цехам и службам вести кинопроизводство на высоком техническом и профессиональном уровне. В съемочных павильонах строятся декорации для игровых фильмов всех жанров. Съемки часто проходят на натурной площадке киностудии, которая находится в сорока километрах на северо-запад от Минска под Смолевичами и занимает площадь в 89 гектаров. В настоящее время «Национальная киностудия «Беларусьфильм» способна выпускать по 10-12 игровых, 20–25 хроникально-документальных и 4-5 анимационных фильмов в год. За прошедшие годы на «Беларусьфильме» был реализован ряд творческих проектов, предусматривающих создание художественных фильмов совместно с кинематографистами других стран.

Централизованная система кинопроизводства, сосредоточенная в стенах «Беларусьфильма», постепенно рассредоточивается по другим, более мелким студиям. Уже в 1990–2000 гг. было создано более 20 студий, компаний, выпускавших игровые, документальные, анимационные и видеофильмы. Роль независимых студий в налаживании кинопроцесса в ситуации развалившегося кинопространства, отсутствия должного финансирования, отчуждения многих кинематографистов от творческого процесса с течением времени представляется особенно значимой: они сами привлекали инвестиции или работали в финансовом партнерстве с государством, приобретали продюсерский опыт и расширяли профессионально-кадровое поле, способствовали жанрово-тематическому и видовому разнообразию, профессиональной конкуренции и творческому поиску.

Одним из первых независимых образований стала **киновидеостудия «Татьяна»**, созданная в 1991 г. На счету этой студии игровая картина «Пейзаж с тремя купальщицами» (режиссер В. Рубинчик), более 15 документальных фильмов. Студия стала первооткрывателем тем экзистенциального состояния человека в условиях противостояния внешнему миру, а также сюжетов этого мира в творчестве самых разных художников. При поддержке студии был создан фильм, к которому в равной степени применимы эпитеты как «первый», так и «последний». «Художник Борис Заборов» (1996) – первый фильм о выдающемся художнике нашего времени, жившем в Беларуси и получившем мировое

признание во Франции, стал последним, созданным в своей стране крупным кинорежиссером В. Рубинчиком. В 1991 г. студия «Татьяна» организовала первый Международный кинофестиваль в Беларуси – **кинофестиваль женского кино**. Всего было проведено четыре фестиваля. Если на первом, который поначалу назывался «Мартовские кошки» и задумывался как фестиваль фильмов о любви, было представлено только две страны – Беларусь и Россия, то на последнем (в 1997 г. были показаны самые разные фильмы – игровые, документальные, анимационные) свое искусство продемонстрировали кинематографисты из 22 стран. Фестиваль женского кино открыл новые имена белорусского кинематографа – молодых кинорежиссеров И. Волох, Р. Грицковой, О. Марченковой.

XX в. в белорусском кино заканчивался символично и многообещающе. На страницах многих белорусских изданий в 1999 г. замелькали сообщения: «На военном полигоне под Гродно начались съемки фильма “Момент истины”». Внимание к процессу съемок было огромным: и потому, что фильм снимал один из мэтров белорусского кино, представитель старшего поколения режиссеров М. Пташук, и потому, что это была экранизация знаменитого романа В. Богомолова, и потому, что на студии «Беларусьфильм» в тот год запустили только одну картину. Это был чрезвычайно масштабный проект, осуществленный совместно с российскими Госкино и коммерческим обществом «Ивитос». Впоследствии название фильма изменилось – «В августе 44-го». С одной стороны, это была традиционная для белорусского кино тема войны, но с другой – иными были как условия съемок, так и форма произведения. Никогда прежде на белорусской киностудии не снимался напряженный детектив с элементами триллера на военную тему. Впервые на «Беларусьфильме» было сделано добротное жанровое военное кино, которое вызывает непреходящий зрительский интерес. М. Пташук, по сути, ставил фильм не об эпизоде войны, а о человеческом поступке, когда предстоит сделать выбор не по указке сверху, а по велению совести. Режиссер отмечал, что это и есть главный сюжет картины, и в этом смысле она вполне современна. Современным был киноязык, с помощью

которого создавался определенный темпоритм, возникала атмосфера напряжения, противостояния человеческих характеров, поступков, а в итоге – идей и идеологий. Это был самый крупный кинопостановочный проект в истории белорусского кино, который, как показало время, оправдал себя и в художественном, и в финансовом плане.

Первую половину 1990-х гг. можно назвать временем становления независимого продюсерского кинематографа. В качестве продюсеров выступали известные белорусские режиссеры: М. Пташук («Белорусская независимая студия»), В. Никифоров (студия «Кадр 2»), В. Рыбарев (студия «Ард-фильм»), А. Карпов-мл. (студия «Артель Ф»), О. Белоусов («Анимационный белорусский центр (АБЦ)»), В. Дашук (студия «Спадар Д»). Благодаря усилиям этих режиссеров, кинодиректоров, многих других творческих людей и Союза кинематографистов белорусское кино в непростые годы разлома и хаотичного переустройства не только выживало, но и заявило о себе в мире. Самым громким фильмом этого времени был «Кооператив “Политбюро”, или Будет долгим прощание» (1992 г., режиссер М. Пташук). Впервые в белорусском игровом кино появился жанр трагикомического фарса. Уже само название характеризовало время, в котором, с одной стороны, определялись иные ценности, иное содержание, а с другой – чувствовались грусть, ностальгия по прежней, привычной жизни, навсегда оставшейся в прошлом. Образ предприимчивого молодого человека, организовавшего кооператив, был вполне узнаваем в начале 1990-х. Авторский печально-ироничный взгляд на ушедшую безвозвратно страну, на потерянные традиции связан с героями этого коммерческого предприятия – актерами, подрабатывающими на образах некогда известных и всесильных личностей: Сталина, Хрущева, Брежнева и даже Чапаева. За кажущейся простотой сюжета в фильме обнаруживались более глубокие пласты, из которых извлекалось общенациональное бессознательное: в государственных деятелях, лидерах увидеть героев, почти обожествленных, а потом, в угоду переменам, предать их остракизму, забвению и уничтожению. Это был первый белорусский фильм (созданный, кстати, при участии Роскомкино), получивший награды на многих

международных кинофестивалях: серебряный приз Международного кинофестиваля стран Центральной и Восточной Европы в Польше (1992), Гран-при Международного кинофестиваля в Швеции (1993), приз программы «Панорама» на Международном кинофестивале в Берлине (1993), Гран-при и приз за лучшую мужскую роль (А. Петренко) на Международном кинофестивале «Золотой Витязь» в Приднестровье (1994), приз «Золотой Голлем» Международного кинофестиваля в Карловых Варах (Чехия, 1995).

В 1990-е гг. происходили серьезные изменения не только в социально-политической, но и в национально-культурной, мировоззренческой сферах. Это десятилетие напоминало кипящий котел, внутри которого переплавлялись прежние устои, понятия, представления. Открылся доступ к темам, которые в советское время были либо неизвестны, либо недоступны. Некоторые документальные фильмы имели весьма красноречивые названия: «Гуд бай, СССР!» (режиссер А. Рудерман), «Время перемен» (режиссер И. Белоус). Это был этап активного проявления национального самосознания. Появившаяся потребность осмыслить свою историю не в общепринятом академическом формате, а в формате авторского прочтения ранее не известных страниц, открыть новые имена исторических личностей реализовалась в фильмах В. Шевелевича («Западня для зубра»: 1-й фильм – «Ягайло», 2-й – «Витовт»), В. Пономарева («Тутэйшыя», позже – «На черных лядах»). Первый фильм молодого документалиста В. Аслюка «Слезы блудного сына» отразил неожиданный взгляд не только на белорусскую историю (о том, как годы лихолетья меняли национальный характер и психологию белоруса), но и на возможности документально-игрового кино. Именно с этого фильма, получившего большое количество наград на международных кинофестивалях, началось признание В. Аслюка как мастера документального кино.

Еще одной важной темой в белорусском кино стала тема Чернобыля. В игровом кино она впервые была представлена в фильмах В. Никифорова «Душа моя, Мария», В. Шувагина «Метанойя». Сквозь призму чернобыльской трагедии просвечивались нравственные проблемы общества: нарушение патри-

архальных традиций, попрание человеческого достоинства, отчуждение человека от земли, разобщение людей, одиночество человека. Впоследствии тема чернобыльской беды стала одной из главных в белорусском документальном кино.

В стране, обретшей независимость, действительно чувствовался дух обновления, жажда преобразований. В искусстве художники стали искать новые темы, сюжеты, осваивать иные языковые особенности. Социальные преобразования, как это бывало не раз в истории, спровоцировали открытие новых смыслов, развитие новых форм. Появился жанр документальной комедии, документального фарса (фильмы А. Рудермана и др.). В игровом кино начался поиск образов, воплощавших и передававших новый уровень национального самосознания. Однако не всегда эти поиски находили понимание со стороны тогдашнего руководства киностудии «Беларусьфильм». На «полку» было положено документальное исследование А. Рудермана «Театр времен перестройки и гласности». Не вышел к широкому зрителю фильм В. Пономарева «На черных лядах», снятый по одноименной повести В. Быкова. Не был реализован проект режиссера В. Рыбарева «Голос крови брата твоего» по одноименному роману известного белорусского писателя В. Адамчика. Фильм задумывался как продолжение темы осознания национального достоинства, становления национального характера, начатой в его предыдущей картине «Чужая батьковщина».

Рубеж веков – время непростое как в истории человечества, так и в истории отдельно взятой страны. Человек как будто останавливается на своеобразном пороге между прошлым и будущим. С особой отчетливостью задаются вопросы, вскрывающие экзистенциальную основу жизни как отдельного человека, так и человеческого сообщества в целом. В этом плане рубежным произведением для белорусского кино стал фильм 2002 г. еще одного представителя старшего поколения режиссеров В. Рыбарева «Прикованный» (картина снималась на «Ленфильме»). В фильме отразился конфликт, который отчетливо обозначился в эпоху смены общественных формаций, изменений нравственных императивов. Человек, воспитанный на традициях одного общества, оказывался

неприспособленным к жизни в условиях отчуждения, равнодушия, попрания всего того, что было ему дорого в течение всей жизни. Фильм В. Рыбарева, который был поставлен в близких отечественному искусству традициях психологического кино, оказался весьма знаменательным в эпоху тотального шоу и всепроникающих развлекательных зрелищ.

Начало 2000-х гг. для белорусского кинематографа оказалось кризисным как в производственно-финансовом, так и в творческо-кадровом плане. Особенно остро чувствовался сценарный кризис. Не было штата кинодраматургов, следовательно, не было новых идей, интересных тем. Понятие «белорусское кино» становилось размытым. Ситуация изменилась с появлением исторического фильма «Анастасия Слуцкая» (2003 г., режиссер Ю. Елхов). Повествование о героине XVI в., конкретной исторической личности, объединившей белорусские земли, чтобы дать отпор врагу, оказалось востребованным у белорусского зрителя. Картина зримо воплощала абсолютный постулат: «Личность есть – есть история, есть история – есть народ». Получив платиновый приз на Всемирном кинофестивале в Хьюстоне (США), фильм еще раз доказал: кино любой страны интересно другим своими национальными особенностями.

Укреплявшееся чувство национальной общности и самостоятельности способствовало росту фестивального движения в РБ. Кинофестиваль был своеобразной формой подведения итогов и началом нового развития. Одним из первых фестивалей национального кино стали «Киноколядки» (1990). Эстафету подхватил Национальный фестиваль белорусских фильмов (Брест, 1997). Эти кинофорумы давали возможность, с одной стороны, осмыслить ретроспективу, с другой – осознать перспективу развития национального киноискусства. Поднявшаяся волна фестивального движения во многих странах на постсоветском пространстве коснулась и Беларуси. И это тоже была форма национальной репрезентации. Проведение международного кинофестиваля в Минске воплощало желание прежде всего представить страну, увидеть ее в культурном международном киноконтексте. В 1994 г. прошел первый Международный кинофестиваль стран СНГ и Балтии «Листопад». Отбирались, как правило, картины, кото-

рые по тем или иным причинам не попадали в широкий прокат, но наглядно иллюстрировали культуру той или иной страны. Именно в таком качестве он впервые предстал перед общественностью. Впоследствии статус фестиваля изменился: в 2003 г. он официально приобрел статус международного. Тогда в Минске были представлены киноленты из России, Польши, США, Ирана, Сербии, Болгарии, Чехии, Китая, Японии. Минский международный кинофестиваль «Листопад» проходит ежегодно, всякий раз собирая все большее количество как участников, так и фильмов, как гостей, так и зрителей. Постепенно увеличилось и количество номинаций. С 2010 г. фильмы стали оцениваться по следующим номинациям: основной конкурс игрового кино, конкурс молодого кино, конкурсный показ неигровых фильмов, конкурс молодого неигрового кино. В рамках фестиваля проходит фестиваль детского кино «Листопадик». Отличительной особенностью XVII Минского международного кинофестиваля «Листопад» (2010 г.) явилось то, что его победителя определяло профессиональное жюри, а не зрители, как это было в предыдущие годы. Организаторы фестиваля аргументировали это нововведение тем, что зрители не могут посмотреть все конкурсные фильмы, в лучшем случае они познакомятся с 30% кинолент, а это уже необъективно. Профессиональное жюри, прежде чем принять решение, обязательно должно отсмотреть все киноленты.

Вторая половина 1990-х гг. отмечена и другими важными событиями. В 1995 г. к 50-летию победы над фашизмом ЮНЕСКО был подготовлен список 100 наиболее значимых фильмов мирового кинематографа о Второй мировой войне. В него вошла и белорусская картина «Через кладбище» В. Турова. В этот же период сразу несколько кинематистов были отмечены Государственной премией Республики Беларусь: кинорежиссер В. Туров (посмертно), а также авторский коллектив фильма «Цветы провинции» (Г. Марчук – автор романа, по которому был написан сценарий, Д. Зайцев – автор сценария и режиссер-постановщик, В. Спорышков – оператор-постановщик, В. Титов – актер). Это лирико-драматическое повествование о судьбе молодого поэта стало тем зерка-

лом, в котором отразились судьбы многих белорусов, каждый из которых мог сказать: «Я родом из провинции».

Тема национального самосознания, взаимоотношений художника и власти ярко запечатлелась в фильме В. Дудина «Птицы без гнезд» (1996 г.). В судьбе белорусской поэтессы Л. Гениуш, на основе мемуаров которой сделан фильм, соединились воедино жажда личной свободы и свободы своего народа, свойственная лучшим представителям интеллигенции. Прошедшая через эмиграцию, сталинские лагеря, героиня, не изменив своим идеалам, ярко отразила в своем поэтическом творчестве чувство любви к Родине.

В начале XXI в. в белорусском кинематографе происходит кадровая рокировка. В кино пришли молодые режиссеры – выпускники мастерской кинорежиссуры М. Пташука (Д. Лось, Д. Скворцов, А. Голубев, А. Кананович) и творческой мастерской В. Турова (И. Павлов, Р. Зголич) и др.

В современном белорусском кино сложились определенные тематические направления. Первое из них представлено традиционной для белорусского кино темой Великой Отечественной войны. В рамках данной темы за первое десятилетие века были представлены самые разные жанры: психологическая драма «На безымянной высоте» (2004 г., режиссер В. Никифоров), лирико-драматическая повесть «Еще о войне» (2004 г., режиссер П. Кривостаненко), романтическая драма «В июне 41-го» (2008 г., режиссер А. Франскевич-Лайе, совместное производство компании «БелПартнерТВ», национальной киностудии «Беларусьфильм» и ТРО «Союз»), приключенческие боевики «Снайпер: оружие возмездия» (2008 г., режиссер А. Ефремов) и «Покушение» (2009 г., режиссер А. Ефремов), героико-патриотическая драма «Брестская крепость» (2010 г., режиссер А. Котт, совместное производство ТРО «Союз», компании «Централ Партнершип» и «Беларусьфильм»).

Второе направление связано с темой городской жизни, разработанной в жанре лирического киноэссе. Поэтический образ города, романтические и драматические истории горожан безыскусно и просто рассказаны в фильмах А. Ефремова, которые можно было бы объединить в трилогию «Поводырь»

(2001), «Дунечка» (2004), «Рифмуется с любовью» (2007), а также Д. Лося «Трамвай в Париж» (2010).

Третье направление белорусского кино продолжает традиции романтически-мистической драмы с элементами триллера, заявленной еще В. Рубинчиком в фильме «Дикая охота короля Стаха». Режиссер А. Кудиненко в фильме «Масакра», в сюжетно-нарративном ряде которого угадываются параллели с «Дикой охотой...», претендует на авторство нового жанра «бульба-хоррор».

В отечественном кинематографе последних лет было представлено одно из лучших произведений на тему «Человек и история» – фильм «Волки» (2010 г., режиссер А. Колбышев). Одноименная повесть известного белорусского документалиста А. Чекменева, пролежавшая почти полвека без движения, пришлась как раз ко времени. А. Колбышев в давней истории человека, попавшего после войны «в советский плен» и пытающегося убежать к родным, смог рассмотреть как историю страны, так и каждого из нас, увидеть темы, имеющие отношение и к современной жизни. Режиссер нашел образный код, с помощью которого давняя послевоенная ситуация приобрела смысл многомерной и вневременной притчи. «Волки» — фильм о противостоянии бездушия и человечности, о мнимых качествах и настоящих достоинствах, о сиюминутных приобретениях и непреходящих ценностях. Эта картина о терпении и жертвенности, вере и любви, способности оставаться человеком в нечеловеческих обстоятельствах.

Постепенно в отечественном экранном искусстве оживают традиции Л. Голуба – родоначальника детского кино в белорусском кинематографе. Детские фильмы М. Касымовой составляют определенную трилогию о маленьком человеке, способном отстоять серьезные нравственные принципы («Маленький боец», «Зорка Венера», «Бальное платье»). С этой же темы начинает свою режиссерскую биографию в игровом кино Р. Грицкова («Маленькие беглецы», «О том, как Колька и Петька летали в Бразилию»). На новый уровень попыталась поднять детскую тему Е. Трофименко в фильме «Падение вверх». Впоследствии традиции детского игрового кино будут успешно продолжены в

творчестве известного белорусского аниматора Е. Туровой («Новогодние приключения в июле», «Рыжик в Зазеркалье»).

Работы белорусских кинодокументалистов М. Ждановского, А. Алая, Г. Адамович, В. Аслюка, А. Карпова удостоиваются престижных наград на кинофорумах. В 1990-х гг. обозначилось новое направление в белорусском документальном кино, связанное с именами Г. Адамович и В. Аслюка. Так, Г. Адамович начала снимать актуальное социальное кино – «Полюби меня черненьким» (1992), «Каникулы для сироты», «Линия отца» (1999). В начале нового тысячелетия в фильмах этого режиссера («Боже мой», 2004; «Заведенка», 2005; «Мужская работа», 2007; «Инокиня», 2010) обозначился новый уровень осмысления темы уникальности и самоценности жизни отдельной семьи, человека. Режиссера В. Аслюка, ставшего членом Европейской киноакадемии, отличает масштаб образного философского осмысления реальности: «Вечная тема» (1998); «Добрый вечер, сад, сад...» (1998), «Андреевы камни» (1999). Знаковыми работами отечественного неигрового кинематографа являются его картины «Мы живем на краю» (2000), получившая около 40 престижных международных наград, впервые в истории отечественного и всего кино СНГ номинированная на премию Европейской киноакадемии, и «Колесо» (2003) в оригинальной черно-белой изобразительной стилистике, подчеркивающей контраст раскрываемой темы рождения и ухода.

Панорамное публицистическое анимационное кино, основанное на национальной литературе, было представлено в творчестве О. Белоусова («Песня о Зубре» и «Ладья Отчаяния» по мотивам произведений Н. Гусовского и В. Короткевича). Новый этап отечественной анимации, направленный на формирование собственной школы, появление белорусского авторского анимационного кино неразрывно связаны с деятельностью И. Волчека, ученика знаменитых мастеров российской анимации Ю. Норштейна и Ф. Хитрука. В 1994 г. в Белорусской академии искусств был открыт факультет режиссеров-аниматоров под руководством И. Волчека.

Одним из самых востребованных жанров в белорусском анимационном кино 1990-х гг. стал жанр притчи. В нем работает режиссер, мастер сложной живописной анимации В. Петкевич. Сложилась целая семейная династия Петкевичей (В. Петкевич, супруга Е. Петкевич и их дочь О. Марченко) – убежденных представителей авторского кино, сценаристов, режиссеров и художников своих фильмов. Уже их первая работа «Лафертовская маковница» показала, что в отечественной анимации появились мастера высокого класса. Их фильмы («Сны», «Месяц», «Сказки леса», «Жило-было дерево...», «Сказка о глупом цыпленке», «Ерш и воробей», «Сова») демонстрируют виртуозное владение разными видами техники, в том числе редкой для отечественной анимации техникой «живописи песком по стеклу», что позволяет создать образы-символы особой выразительности и утонченности.

Особое место в белорусской анимации занимает И. Кодюкова, создатель своего жанрово-тематического направления. Ее искусство светлое, гармоничное, жизнеутверждающее, а любимые жанры – сказки и притчи на темы христианских ценностей. Главным делом режиссера стало создание цикла рождественских сказок, на воплощение которого ушло почти 10 лет: «Святочные рассказы. Рождественское» (1994), «Девочка со спичками» (1996), «Удивительный ужин в сочельник» (1999), «Притча о Рождестве» (2000). Для воплощения сложного философского содержания этого цикла более всего подошла техника перекладки, бумажной марионетки. Именно в ней реализовывал свои знаменитые проекты российский режиссер Ю. Норштейн – «Ежик в тумане», «Лиса и журавль», «Сказка сказок». Благодаря этой технике оживают сверхподробные, насыщенные фактурными деталями изображения, более сложные варианты движения, которые в принципе невозможно повторить. Особым этапом как в творческой биографии И. Кодюковой, так и в истории отечественного кино стал фильм «Легенда о леди Годиве», признанный шедевром искусства анимации. Экранное воплощение старинной английской легенды, описанной в поэме А. Теннисона, предстало историей об общечеловеческих ценностях: силе духа, преданности, верности, любви.

В 1999 г. отметил свое десятилетие **Белорусский видеоцентр**, созданный в целях осуществления государственной политики в деле формирования и развития видеокультуры. Белвидеоцентр, по сути, стал киностудией в миниатюре, поскольку там снимаются разные виды отечественного кино — документальные, игровые фильмы, представленные в широком жанровом диапазоне. Поначалу эта небольшая студия реализовывала идею создания фильма с помощью новых аудиовизуальных технологий. Несмотря на то, что производственная база была далека от новейших изобретений техники, уже в первых фильмах Белвидеоцентра наметился поиск новых художественных возможностей экранного языка. Об этом свидетельствовали киноленты А. Карпова, М. Якжана, В. Шевелевича, Н. Князева, В. Скворцовой, Г. Адамович, С. Агеенко, С. Лукьянчикова, С. Головецкого, А. Кудиненко, И. Бышнева. Одним из направлений белорусской видеокультуры стала фиксация важных событий культурной жизни Беларуси, создание 3-5-минутных видеофильмов на самые разные темы — искусство, туризм, флора, фауна и т. д. Была создана своеобразная видеогалерея белорусских мастеров искусств: художников, композиторов, писателей, народных умельцев. Важной темой белорусских видеофильмов стала аутентичная национальная культура. Во многих фильмах 1990-х гг. главные герои — жители белорусских деревень, сохранившие традиции народной культуры в самых разных формах: вышивке, песнях, плетении, гончарном искусстве, устном творчестве. Во многих белорусских видеофильмах представлены народные обряды, корни которых уходят в языческое прошлое. Таким образом, видеоискусство успешно реализовывало сразу несколько функций: культурно-репрезентационную, популяризаторско-просветительскую, архивно-аксиологическую. Кроме того, Белвидеоцентр стал востребованной производственно-творческой базой для молодых кинематографистов. Здесь реализовывали свои первые замыслы А. Кудиненко («Сны В.В.»), И. Бышев («Природный цикл»), С. Головецкий («Медосмотр», «Душа моя, элезиум теней»), Р. Грицкова («Скоро лето пройдет»).

Беловидеоцентром ежегодно выпускается не менее 25 видеофильмов, 5 видеороликов социальной рекламы и большое количество видеосюжетов. Всего в фондах видео-центра насчитывается более 700 единиц видеопродукции: фильмы игровые, хроникально-документальные и мультипликационные, фильмы-спектакли, видеоролики. Фильмы Беловидеоцентра получили более 90 наград на международных кинофорумах в России, Украине, Казахстане, Польше, Италии, Испании, Эстонии, Венгрии, Румынии и других странах. Предприятию неоднократно вручалась специальная премия Президента Республики Беларусь за высокие достижения в области кино и телевидения.

Подготовкой специалистов с высшим кинематографическим образованием в Республике Беларусь целенаправленно занимается **Академия искусств**. В XXI в. в нашей стране появились новые образовательные и кинопроизводящие структуры, созданные в порядке частной инициативы известными белорусскими режиссерами: **Минская киношкола А. Полупанова** и **киношкола А. Бутор**. В настоящее время эти школы ведут достаточно активную и содержательную социокультурную деятельность.

Многообразное наследие белорусского киноискусства требовало, с одной стороны, архивирования, а с другой – постоянного представления для новых и новых поколений зрителей. С этой целью в 2002 г. открыт для регулярного посещения **Музей истории белорусского кино**, первым директором которого стал известный белорусский кинокритик, один из авторов уникального издания «Все белорусские фильмы» (в 2-х томах) И. Авдеев. Музей кино был задуман как полифункциональный культурный центр, который обеспечивал бы не только сохранность ценностей национальной экранной культуры, но и знакомство с ними посредством библио-, фото-, фоно- и видеотеки. Главным экспонатом Музея остается фильм, который представляется в разных тематических, жанровых, персональных ракурсах во время разнообразных кино- и видеопоказов.

Минский международный кинофестиваль «Листопад» существует с 1993 г. Задумывался в целях распространения художественных ценностей, созданных кинематографистами СНГ. По форме является «фестивалем фестива-

лей». Однако, он динамично развивается и в настоящее время уверенно движется в сторону фестиваля независимого кино достаточно высокого международного класса. Каждый год фестиваль проходит под новым девизом («Истина в кино», «Такое разное кино», «Удовольствие для глаз» и др.). Основные фестивальные мероприятия раньше проходили во Дворце Республики и Доме кино, в последние годы – в открытом после реконструкции кинотеатре «Москва». Несколько лет тому назад программным директором фестиваля стал И. Сукманов.

С 2014 г. основными направлениями работы Минского международного кинофестиваля «Листопад» являются:

- Основной конкурс игрового кино;
- Конкурс игрового кино «Молодость на марше»;
- Внеконкурсная программа игрового кино;
- Основной конкурс документального кино;
- Конкурс молодого документального кино – конкурс национальных киношкол;
- Внеконкурсная программа документального кино;
- Национальный конкурс:
 - игровое кино;
 - документальное кино;
 - анимационное кино;
- Конкурс фильмов для детской и юношеской аудитории «Листопадик».

В настоящее время Минский международный кинофестиваль «Листопад» стал значительным культурным событием в Беларуси, странах СНГ, Центральной и Восточной Европе.

С 1998 г. в Беларуси проводится **Международный фестиваль анимационного кино «Анимаёвка»**. В первом фестивале, проведенном в Минске, принимали участие только белорусские фильмы. В последующие годы география фестиваля, который теперь проходит в Могилеве, расширилась: в нем участвуют художники из России, Казахстана, Бельгии, Великобритании, Германии, Ирана, Канады, Норвегии, Польши, Франции, стран Балтии.

В начале XXI вв. актуализировался вопрос: есть ли будущее у белорусского кино? Итогом прошедшей на общенациональном телевидении дискуссии стал важный вывод – далеко не всегда снятые фильмы можно представлять как произведения киноискусства, далеко не всегда белорусские фильмы являются конкурентоспособными на современном кинорынке. Создалась парадоксальная ситуация: фильмы есть, а белорусского кино, знакомого и любимого зрителями, практически нет. Это и стало главной темой обсуждения на встрече Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко с деятелями кинокультуры, которая состоялась 9 сентября 2010 г. «У нас должно быть отечественное кино с собственным лицом», – заявил Глава государства. На встрече было констатировано, что прорыва в создании качественного национального кино за последние годы не произошло. Доходы от продажи фильмов составили лишь чуть более 8% от затраченных средств. То, что кино должно быть национальным, прибыльным и востребованным у разных зрительских аудиторий, ни у кого не вызывало сомнений. В результате были сформулированы предложения о создании государственного продюсерского центра кино и формировании фонда поддержки кино, установлении определенной доли показа отечественной кинопродукции на белорусских телеканалах, что успешно практикуется во многих странах мира. В ходе встречи подчеркивалась необходимость усовершенствования материальной базы киноvideопрокатных учреждений. Президент Республики Беларусь поставил задачу скорейшего внедрения рыночного подхода в фильмопроизводство, что предусматривает выделение государственных средств на конкурсной основе. Глава государства отметил, что возможность получения дотации должны иметь не только государственные, но и частные кинокомпании, белорусские телеканалы; это создаст атмосферу здоровой творческой конкуренции, стимулирует развитие института продюсерства в киноиндустрии.

В соответствии с одобренной Президентом **Концепцией развития кинематографии Республики Беларусь** на 2009–2014 гг. Министерством культуры Республики Беларусь был разработан проект Закона «О внесении изменений и дополнений в Закон Республики Беларусь «О кинематографии в Республике

Беларусь». Основная цель проекта Закона – стимулирование развития в республике кинопроизводства, в том числе за счет привлечения в отрасль частного капитала. Проект предполагает стимулирование заинтересованности производителей в коммерческом успехе фильмов, снятых с государственной финансовой поддержкой, установление экономических приоритетов, позволяющих привлечь в кинопроизводство частные инвестиции, например: возможность льготных кредитов для производства фильмов по социально-творческому заказу, а также возмещение за счет бюджета продюсерских рисков производителям крупнобюджетного фильма, если его в течение трех лет с момента начала проката посмотрело более 80 тыс. зрителей.

5 декабря 2011 г. Президент Республики Беларусь подписал Указ № 567 «О мерах по государственной поддержке и стимулированию развития кинематографии». Документ подготовлен в рамках реализации Концепции развития кинематографии Республики Беларусь на 2009–2014 гг. Он устанавливает принципиально новые подходы к государственной поддержке кинематографии и дополнительные стимулирующие меры ее развития, которые позволят сформировать в Беларуси современную киноиндустрию. В целях стимулирования притока инвестиций в кинопроизводство с учетом зарубежного опыта предусмотрен переход от полного к частичному (до 70% от стоимости киноленты) бюджетному финансированию съемок фильмов по социально-творческому заказу. Оставшуюся сумму будет вкладывать продюсер за счет собственных средств, кредитов или спонсорской помощи. Бюджетные средства будут выделяться только на конкурсной основе. Участие в конкурсе смогут принять все фильмопроизводящие организации независимо от формы собственности. Могут участвовать киностудии «Беларусьфильм» на кинопроизводство существенно ограничивается. Указ предусматривает приток в белорусский кинематограф как новых творческих сил, так и инвестиций. С осуществлением на практике основных положений Указа, несомненно, появятся экономические стимулы для частных вложений в кинематографию. Развитие частного предпринимательства в киносфере будет способствовать созданию экономической и творческой кон-

курении, что, в свою очередь, может заметно повлиять на художественный уровень белорусского кино. «Реализация данного нормативного правового акта, – сказано в Указе, – откроет новый этап в развитии национального кинематографа, будет способствовать возрождению и приумножению его традиций, реализации творческого потенциала белорусских мастеров кино».

В какой-то степени эти инициативы можно считать продолжением того, что было начато в кино в 1990-е гг. прошлого столетия. Надо полагать, что прорыв в отечественном кинопроизводстве все-таки наступит и о киноискусстве Беларуси будут говорить как о полноценной составляющей мирового кинематографа.

УП «Киноvideопрокат». В последние годы в Республике Беларусь в XXI в. началась масштабная реконструкция кинотеатров. Так, 12 сентября 2008 г. после полной реконструкции открылся первый и пока единственный в РБ кинотеатр-мультиплекс «Беларусь». Здание решено в форме эллипса, удачно вписывается в окружающую застройку и природный ландшафт. Кинотеатр имеет 5 залов повышенной комфортности. От других кинотеатров «Беларусь» отличается, прежде всего, подходом к организации деятельности. Мультиплекс может работать по системе «нон-стоп», когда каждые полчаса в кинотеатре обязательно демонстрируется фильм и, если ты не успеваешь на просмотр, можно немного подождать или выбрать другой фильм. Почти непрерывная трансляция достигается при помощи новейшего компьютерного оборудования - системы бесперемоточной демонстрации. Она позволяет показывать один и тот же кинокорлик в 5 залах со смещением времени 15–30 секунд. Другой вариант работы – специализация залов по возрастам и жанрам (детям – мультфильмы, женщинам – мелодрамы, мужчинам – боевики). Если ежегодно все минские кинотеатры посещают 3-3,2 млн человек, то «Беларусь» одновременно вмещает 1012 человек и способен обслужить до 1 млн зрителей в год. Неслучайно, кинотеатр «Беларусь» уже стал самым популярным кинотеатром страны и это устойчивая тенденция.

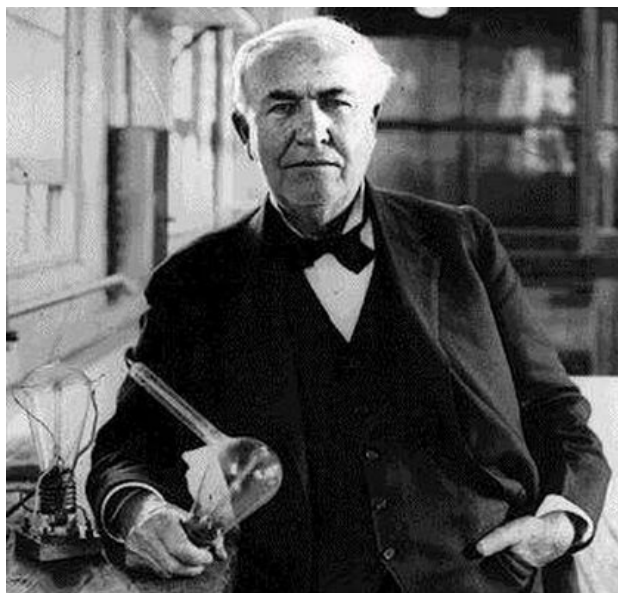
В будущем белорусский кинотеатр-мультиплекс должен обладать следующими характеристиками:

- наличием достаточного количества зрительных залов для показа фильмов различных форматов и жанров в интересах обеспечения потребностей разнообразных социальных групп;
- иметь новейшее техническое оборудование и наивысший уровень комфорта;
- интервал между показами фильмов должен быть не более 30 минут;
- иметь «резерв» свободных мест и давать возможность зрителю выбирать кинозал, фильм и время показа. Залы должны иметь специализацию по содержанию, быть оригинальными по дизайну, различными по вместительности и размерам экрана;
- необходимо внедрить широкий спектр сопутствующих услуг: парковка, кафе, бар, детская комната, бильярд, игровые автоматы, боулинг и др.

1.2. Кино-, видео- и аудиоматериалы

Приложения

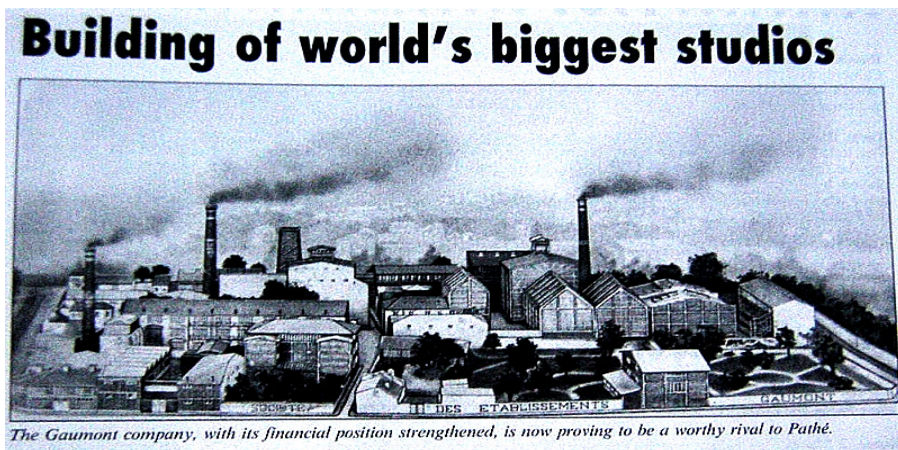
Приложение 1. РАЗВИТИЕ КИНОПРОИЗВОДСТВА, КИНОПРОДЮСЕРСТВА И КИНОФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ



*Американский изобретатель Т. А. Эдисон. Среди его открытий – кинетоскоп и фонограф.
Инициатор монополизации американского кино в конце XIX – начале XX в.*



Изобретатели и популяризаторы кинематографа братья Огюст и Луи-Жан Люмьеры



Вид кинофабрики «Гамон» фирмы Патэ (начало XX в.)



Ч. Чаплин – британский и американский киноактер, сценарист, композитор, режиссер, продюсер, отстаивавший свою творческую независимость в период диктата голливудских студий (1920 – 1940 гг.)



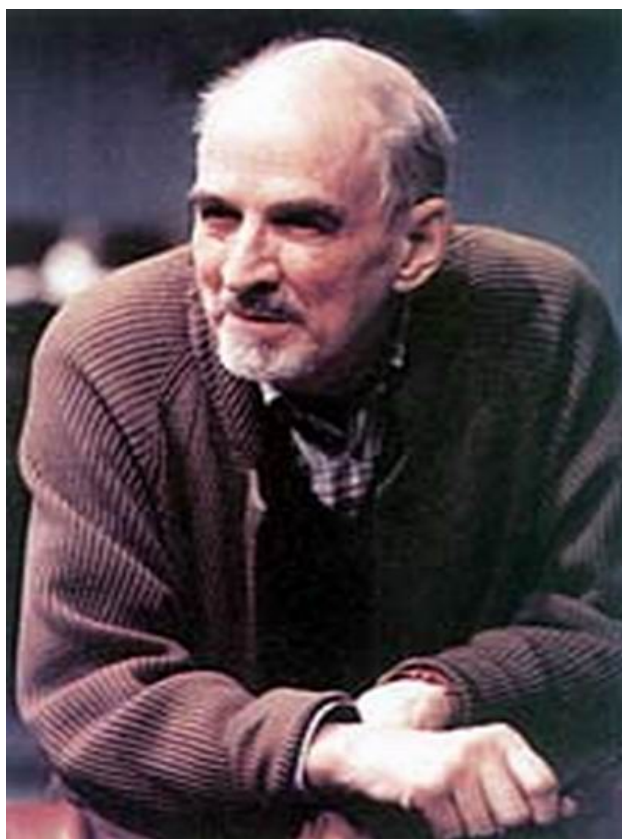
У. Дисней – американский мультипликатор, 26-кратный обладатель премии Американской киноакадемии «Оскар», автор идеи и владелец парка развлечений «Диснейленд», гуманист



А. Хичкок – британский и американский кинорежиссер, выработавший ряд специфических приемов в киноискусстве, при производстве и прокате фильмов



Вход в легендарную Парижскую синиматеку – архив, кинозал и «Мекку» французских киноманов. На плакате – фото А. Ланглуа, директора синиматеки



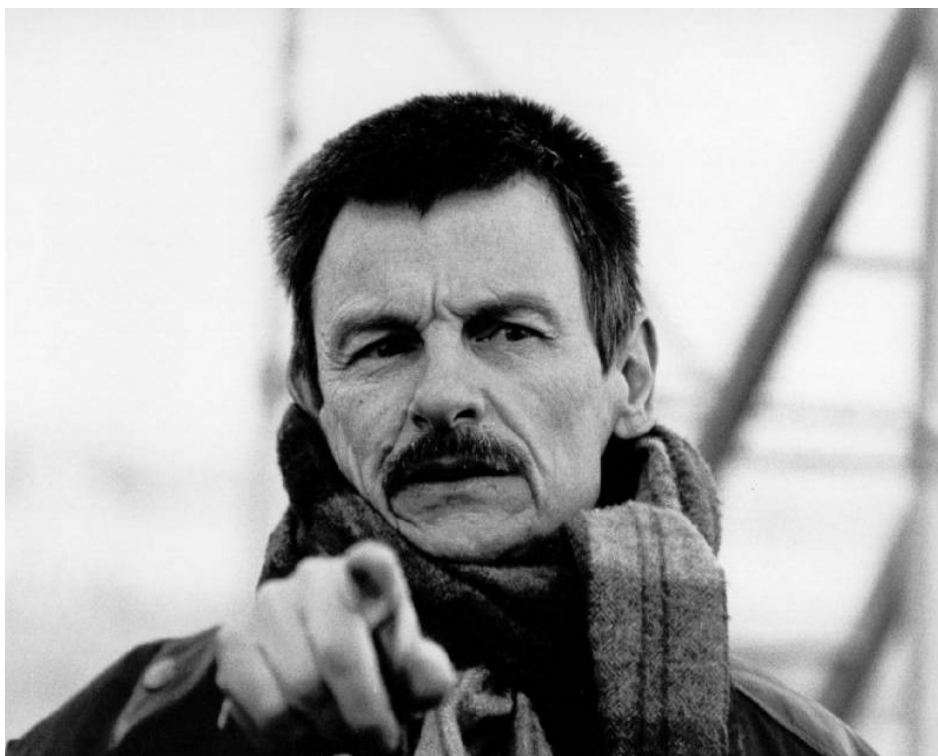
Шведский театральный и кинорежиссер И. Бергман – один из наиболее ярких представителей авторского кинематографа XX в.



Итальянский кинорежиссер Ф. Феллини и его супруга – актриса Дж. Мазина с «Оскаром» за фильм «Дорога» (1957)



Ф. Трюффо – легендарный кинорежиссер и лидер «новой французской волны»



А. Тарковский – ученик М. Ромма, сторонник авторской концепции кинематографа и крупнейший режиссер в истории отечественного кино XX в.



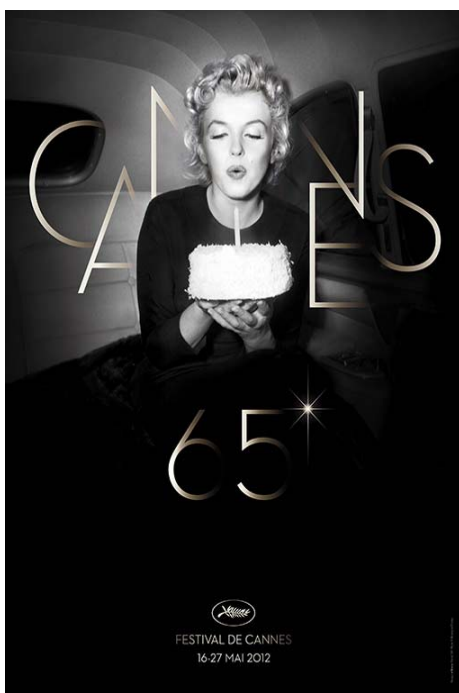
Датский кинорежиссер Л. фон Триер – автор объединения «Догма 95», члены которого выступают против господства массового кино



Российский режиссер А. Звягинцев – сторонник авторского кинематографа, триумфатор Венецианского кинофестиваля (2003), обладатель «Оскара» (2015)



Венецианский кинофестиваль проводится на острове Лидо. Главной наградой фестиваля является «Золотой лев»



Каннский кинофестиваль потсоянно проходит с 1946 г. во Дворце искусств на набережной Круазет



Австрийский режиссер М. Ханеке и французские актеры Э. Рива и Ж.-Л. Трентиньян с «Золотой пальмовой ветвью» - главной наградой Каннского кинофестиваля за фильм «Любовь»



Демократичный Берлинский кинофестиваль открывает фестиваль год



*Главными наградами Берлинского кинофестиваля являются «Золотой медведь»
и «Серебряный медведь»*



*Вход в кинотеатр «Kodak Theatre», в котором вручаются премии
Американской киноакадемии «Оскар»*



Музей кино в Голливуде (Калифорния, США)



Лондонский кинотеатр формата IMAX – актуальный образец кинопрокатного учреждения



Интерьер современного кинотеатра

Болотова Ю. Г., кандидат культурологии,

доцент кафедры культурологии

Института современных знаний имени А. М. Широкова

**«АВТОРСКОЕ КИНО» КАК СМЫСЛОЖИЗНЕННЫЙ ПРИНЦИП
И РЕЗУЛЬТАТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕЖИССЕРА**

Рецензент Шелупенко Н. Е., кандидат культурологии, декан факультета традиционной белоруской культуры и современного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств

Автор анализирует ряд понятий, часто используемых в современном информационном потоке как синонимические: «авторское кино», «зрительское кино», «артхаус» и др. Большое внимание он уделяет авторскому кино как культурному явлению, выявляет его характерные особенности на примере профессиональной деятельности современного российского режиссера А. Звягинцева.

The author analyzes several concepts that are often used in modern information flow as synonymous ("auteur cinema", "the popular films", "Arthouse" and others). She is interested in auteur cinema as a cultural phenomenon. Characteristic features of auteur cinema are considered on the example of the professional activities of modern Russian Director A. Zvyagintsev.

Введение. В настоящее время в сфере кино существует ряд базовых понятий. На взгляд автора, некоторые из них нуждаются в уточнении в связи с динамичным развитием современного кинопроцесса.

Так, понятие «артхаус» в настоящее время часто встречается в различных популярных и специальных изданиях. Его название и содержание активно обсуждаются в русле «проблемы элитарной и массовой культур». Большинство рассматривает артхаус как кинопрокатную нишу для фильмов, не рассчитанных на широкую аудиторию и демонстрирующихся, как правило, в специализиро-

ванных (так называемых «артхаусных») кинотеатрах. К категории артхауса следует отнести работы киноклассиков, современное фестивальное кино, немейнстримовые независимые и андеграундные ленты, фильмы для специально подготовленной аудитории, жанровые картины, расширяющие привычные представления о жанре, этнические, региональные или остросоциальные кинопроекты. В такой интерпретации содержание понятия размывается и артхаусное кино теряет свою исключительность. По мнению автора, продуктивнее было бы перевести решение проблемы в плоскость авторского и зрительского кино. Эти понятия широко используются в странах Западной Европы со второй половины XX в.

Цель статьи – рассмотреть авторское кино в качестве исходного смысло-жизненного принципа и профессиональной деятельности режиссёра (на примере творчества А. Звягинцева как одного из самых ярких представителей современного российского авторского кинематографа).

Основная часть. Центральной фигурой авторского кино является Автор – единый автор картины, создатель слова и образа, под контролем которого находятся различные аспекты кинопродукции от сценария до монтажа. Движущей силой авторских кинопроектов являются желание и возможность того или иного автора снять фильм. Созданный в итоге фильм следует рассматривать не как «культурный продукт», а как более или менее удачное «произведение искусства». К другим характеристикам подобного направления в кинематографе следует отнести то, что оригинальное авторское кино, как правило, не находит отклика у широкой зрительской аудитории, малоприбыльно, но при этом придает новый импульс развитию кинематографа.

В традиционном зрительском кино в паре «автор – реципиент» автор является ведомым, а зритель ведущим. Такое кино рассчитано на зрительские интересы, вкусы, ожидания, которые, как правило, хорошо известны студийным продюсерам, производящим и реализующим качественный, но не отличающийся оригинальностью и художественной выразительностью продукт. Развитие зрительского кино коммерчески оправдано и вполне прогнозируемо.

Успех кино у определенной аудитории является важным критерием. По ироническому замечанию А. Звягинцева, «в искусстве работает один закон – чем меньше людей понимают это искусство, тем выше художественное совершенство этого произведения. Если его понимают Господь Бог и его автор – это самое высокое произведение: может быть, через тысячу лет его поймет еще кто-нибудь. Если понимают члены семьи автора – это похуже. Если понимает близкий круг критиков – еще хуже. А если все это смотрят, значит, хуже этого произведения ничего не создавалось». В зрительском кино закон обратный: «...если все смотрят – это великое произведение. Если бюджет менее 60-ти млн долларов – это чудовищно плохое произведение. А если меньше 300 млн зрителей – это вообще смотреть нельзя и непонятно, зачем это нужно» [1].

Интересы большинства современных зрителей связаны с американским кинематографом. И здесь хотелось бы полнее раскрыть видение этой проблемы Андреем Звягинцевым – известным российским режиссером, последовательно работающим на протяжении ряда лет в области авторского кино. В одном из интервью он, отвечая на вопрос «Чем вы объясняете столь широкую популярность американского голливудского кино»? сказал, что: «...в Америке есть и другое кино. Есть и Джармуш, и так далее... Потом у них, конечно, невероятная школа, которая никогда не прерывалась, школа мастеров по всем направлениям. Невероятные достижения в области компьютерной графики. Это же немыслимо – из виртуальных атомов создать такое живое существо как Кинг-Конг, например, который просто живой, он дышит – ты видишь его реакцию... Технологии невероятные. И вообще говоря, очень мощная индустрия. Там, действительно, можно говорить о киноиндустрии. Когда говорят здесь, в России, о киноиндустрии, я сильно сомневаюсь, что то положение дел, которое есть, можно было бы так назвать... Киноиндустрия – это механизм, который работает как часы. То есть вы что-то производите, отдаете на рынок, рынок вам возвращает деньги, и так далее. Серьезные традиции, мощные амбиции, серьезные киношколы. Главное их дело (я говорю об американском образовании) – снимать-снимать-снимать. Практически набивать руку, делать фильм за фильмом.

Я не сравниваю с нашей киношколой, не стану этого делать. Тут другое положение дел. Поэтому у меня такие ощущения, что все дело в этом» [2].

По поводу формальных аспектов развития в России авторского кино А. Звягинцев заметил: «У меня печальный взгляд на вещи. Зритель молодеет. Цифры: в России 2700 экранов (мультиплексы, где по 5-6 залов – в их числе), в США – 40 тысяч экранов. Из них 300-500 показывают тот самый арт-хаус, авторское, интеллектуальное кино. В России таких – порядка 19 экранов. Так что перспективы печальны. Прокатчиков интересует только полный зал. При этом они говорят, что у нас в России «плохое кино», зритель на него поэтому не ходит. Но хорошее просто не выпускают на экраны! Почему зритель и молодеет – на экране показывают то, что понижает селекцию до инфантильной возрастной категории, которой нужны только «стрелялки». Эта общая тенденция наметилась давно и в нашем кино доминирует» [3].

Однако американский и российский опыт не исчерпывает всех сложившихся вариантов. Так, например, во Франции не принято на любом этапе производства или готового сценария материал называть артхаусным – он просто является сценарием и из него может родиться все, что угодно. И вплоть до готовности фильма его рассматривают просто как фильм, никаких ярлыков ему не шьют. Даже несмотря на то, что этим сценарием занялся режиссер, у которого «шлейф» авторского кино. И только, когда фильм готов, специальная комиссия смотрит его и присваивает ему некий статус. Если это статус артхаусного, авторского кино, то ему государство помогает финансированием и посредством системы проката – (специальные кинотеатры и т.д.).

С точки зрения А. Звягинцева, авторское кино – это «... тот фильм, где явно чувствуется голос автора. Это не какие-то готовые схемы, шаблоны, кальки и так далее, а голос автора. Это то, что ты сразу узнаешь по почерку. Ты смотришь фильм, для этого тебе достаточно первых пяти-десяти минут, чтобы сказать, скажем, "это братья Дарденн" или "это Ларс фон Триер". При всем том, что Триер весьма разнообразен» [4].

Так в чем же сущность авторского кинематографа? Авторское кино создается одной творческой Личностью для другой творческой Личности. Результатом просмотра и понимания фильма, претендующего на право называться «авторским», в идеале должен стать полноценный диалог между автором и реципиентом на духовном (идейном, эмоциональном и эстетическом) уровне. И в том случае, если поводом к созданию кинопроизведения стала необходимость творческой самореализации автора, а мастерство творца направлено на реализацию внутренних закономерностей произведения, то велика вероятность рождения живого, подлинно авторского «детища». Его противоположностью является китч, продукты духовного гламура.

Процент личного участия в фильмах Звягинцева очень высок. Сказанное касается, как мотивов создания произведения, так и его вклада в дальнейший творческий процесс (работа над сценарием, выбор натуры, работа с актерами и в кадре). «Я бы хотел сказать, что все, что есть в фильме – это я... Но понимаете, трудно говорить о каких-то процентах, потому что ты же полностью растворяешься в этом, ты же эту ткань ткешь из себя – откуда же еще? Как шелкопряд». Художник должен снять фильм в согласии с замыслом, с его внутренними задачами и с самим собой. Среди существующих нравственных добродетелей режиссер особенно выделяет правдивость. Об этом А. Звягинцев говорит так: «Ты прочел материал, он тебя сильно взволновал, и ты понимаешь, что посредством этой истории можешь сказать какие-то важные вещи, ты понимаешь, что просто обязан это воплотить. Так было и с моим «Изгнанием», и с «Возвращением». При этом «есть моменты, которые я сам не могу до конца понять. Они как бы не вмещаются в меня. Я чувствую, что они больше меня. Я не могу этого артикулировать, спокойно об этом говорить, рассказать или написать статью. Я вижу, что мне не хватает слов. И остается одно – создать образ, образ, который всегда больше слов, который ранит и заставляет тебя мучительно думать о том, кто ты и что с тобой» [5].

Когда упомянутые фильмы вышли на экран многие увидели в них красоту кадра, совершенно заслуженно восхищаясь работой оператора М. Кричмана,

но при этом забывая, что в авторском кино ни одна мизансцена, движение камеры и, в конце концов, ни один кадр невозможны без участия режиссера.

При этом важно, что А. Звягинцев не снимает кино, которое «замкнуто» только на себя: «для меня невыносимо самое присутствие эдакого моралиста, который заранее подыгрывает нам всю музыку, все акценты, жмет, где надо на педаль, чтоб выдавить слезу. Камера только наблюдает, это – принципиальнейший момент для нас. Все разворачивается само. Без искажений. И зритель встречается сам с собой, с тем конфликтом, который есть в нем. Иногда это жестко в отношении зрителя, но это необходимо делать, потому что нельзя как в колесе жить в привычных формах. Иначе все превращается в патоку. А незамкнутая фигура смысла заставляет думать» [5].

Описанные процессы не могут не тревожить сегодня любого думающего человека. По этому поводу А. Звягинцев говорит: «Нас бросили в эту ситуацию "выбирайся каждый как может". Мы стали друг другу конкуренты, противники, враги, и с недоверием относимся друг к другу и выживаем каждый поодиночке. Вот, что с нами произошло. И это не могло не сказаться на нравах, на душевных пертурбациях, то, что я называю: "изменение человеческого вида". Когда-то у нас было время подумать, сходить в театр. Мы были самой читающей страной. Человек был другим, одним словом. Что стало главным, определяющим весь строй нашей жизни – рубль, деньги. Ну, не рубль – тот же доллар» [6].

Поэтому пустота современного существования отражена во многих фильмах Звягинцева. Для него это не просто прием. Пустота, словно еще один персонаж появляется на различных смысловых уровнях и в различных его картинах. Так, в «Изгнании» пустота – это паузы в разговорах, овраг перед деревенским домом, пустота улиц города, выжженная трава полей. И, самое главное, – пустота в отношениях между главными героями, которые бесконечно одиноки рядом друг с другом.

Кризис духовности передают в своих фильмах и другие представители среднего поколения российского кинематографа: Н. Хомерики (х/ф «Сказка про

темноту», 2009), В. Сигарев (х/ф «Волчок», 2009; х/ф «Жить», 2012), С. Лозница (х/ф «Счастье мое», 2010) и др. Однако, в прессе именно этих режиссеров зачастую упрекают в нагнетании пессимизма в обществе. Но это не так. Как известно, искусство отражает действительность. А. Звягинцев так поясняет сказанное: «Голос художника, как голос медиума, призван выражать правду о том, что с нами происходит, а не о том, что должно происходить. Свет надежды, эту свечу нужно держать зажженной у себя в сердце. Это долг каждого перед самим собой и обществом. Но это и долг зрителя – искать и хранить в себе самом этот луч, а не требовать его наличия в финале картины» [7].

Много времени в процессе работы над фильмом А. Звягинцев, будучи актером по образованию, уделяет работе с исполнителями. Он советует им представить себе луг, поле травы и где-то в середине луга – цветы. «Выразительные такие цветы. Вот и актеры – это цветы. И по мне так: мужество актера в том, чтобы отказаться от этой выразительности и стать травой. Стать всем. Стать такими как все, понимаете? Как бы сойти с экрана и сесть в зрительный зал». То есть, по мнению Звягинцева, актерам не нужно делать дополнительных усилий, чтобы быть выразительным. Выразительность – это экстравертность, когда все наружу, напоказ. Актер – по природе экстравертное существо. Он выходит на сцену и «распускает свои тычинки, лепестки и пестики. Это его предназначение. И экстравертность эту надо обратить в интровертность, вовнутрь его существа... Все, что требуется от актера в этот момент – это быть абсолютно подлинным. Именно в этот день, в этой сцене. Никаких перспектив и сверхзадач. Кадр фильма – это каждый раз «здесь и сейчас», а целое в фильме создается другими людьми и средствами» [7].

Следует обратить внимание на еще один аспект творческого метода А. Звягинцева – два первых полнометражных фильма А. Звягинцева (х/ф «Возвращение», «Изгнание») отличала тщательная работа с реквизитом. По этому поводу режиссер говорит: «Мы запустили фильм «Изгнание» с предположительным бюджетом в 2 миллиона долларов... Когда стал понятен объем и размер «бедствия», когда мы поняли, что реквизит, населяющий этот мир должен

быть какого-то непростого происхождения. У нас один только реквизит, по моему, обошелся в 70 тысяч евро – мы его покупали на блошиных рынках в Германии. Все – от салфеток и столовых приборов до шкафов и подержанных автомобилей. Часть была куплена под Вологдой – деревенский быт, а большая часть – в Европе. И скоро стало понятно, что лимит затрат у нас выйдет где-то под 5 миллионов долларов». По поводу поисков источников финансирования режиссер замечает, что для него идеальна ситуация «когда есть продюсер, который знает, откуда что берется». И далее: «пока есть продюсер, который находит деньги на мое кино – я живу» [8]. Более всего режиссер опасается начать снимать «патоку, суррогат, попкорн, отходы» – подмену, а не настоящее кино.

Заключение. Творчество современного российского режиссера Андрея Звягинцева самобытно. Посредством художественного творчества он, прежде всего, стремится выразить себя, оригинально интерпретируя при этом сложившиеся в России и на Западе подходы к подготовке и съемкам фильма. Он обращает внимание на невозможность буквального использования зарубежного опыта при организации кинопроцесса в России. Режиссер считает, что в условиях глобализации культуры российское кино сверхбыстрыми темпами входит в эру продюсерского кино. Для российских условий, менталитета и духовных традиций – это неприемлемо.

В сложившихся непростых условиях финансовые и организационные вопросы А. Звягинцев старается решать исходя, прежде всего, из немодных сегодня приоритетов оригинальности и честности художественного творчества. Он говорит, что сегодня «продюсер в России это «...поденщик, интересы которого лежат на маршруте между кассой и съемочной площадкой; его не интересует судьба готового фильма, свои деньги он зарабатывает между пунктами "А" и "Б". Что там будет в пунктах "Е, Ж, З"... ему это совсем не интересно. И когда такой продюсер приходит на площадку и говорит: почему камера стоит здесь? – это бедствие. Не продюсер должен это решать. Здесь главным должен быть автор, художник» [3].

Каков выход? Андрей Звягинцев считает, что в организации продвижения авторского фильма ведущая роль в России должна более активно переходить к организаторам кинофестивалей, поскольку во всем мире в наши дни преимущественно фестивали открывают прокатные горизонты, а значит, дают возможность талантливому автору снимать картины. Подобная четкая авторская позиция характерна для А. Звягинцева и в решении творческих вопросов.

1. Союз кинематографистов РФ провел круглый стол «Артхаус – что это такое?» [Электронный ресурс] / К. Разлогов [модератор]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.unikino.ru/day-by-day/item/630-союз-кинематографистов-рф-провел-круглый-стол-артхаус-что-это-такое?.html>. – Дата доступа: 01.10.2013.

2. Звягинцев, А. Интервью [Электронный ресурс] / А. Звягинцев. – 2013. – Режим доступа: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1087&id=736. – Дата доступа: 01.10.201.

3. Звягинцев, А. П. Закрытый показ, или Кто загнал качественное кино в резервацию [Электронный ресурс] / А. Звягинцев. – 2013. – Режим доступа: <http://az-film.com/ru/Publications/80-Zakritij-pokaz-ili-Kto-zagnal-kachestvennoe-kino-v-rezervaciju.html>. – Дата доступа: 01.10.2013.

4. Познер, В. Я снимаю фильм исключительно для себя : интервью с А. Звягинцевым [Электронный ресурс] / В. Познер. – 2011. – Режим доступа: http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5756/fi9186. – Дата доступа: 01.10.2013.

5. Звягинцев, А. История шелкопряда [Электронный ресурс] / А. Звягинцев. – 2013. – Режим доступа: <http://az-film.com/ru/Publications/83-Istorija-shelkoprjada.html>. – Дата доступа: 01.10.2013.

6. Звягинцев, А. Это иллюзия, что кино может изменить общество [Электронный ресурс] / А. Звягинцев. – 2013. – Режим доступа: <http://www.uralweb.ru/pages/persona/5574.html>. – Дата доступа: 01.10.2013.

7. Звягинцев, А. Зеркало [Электронный ресурс] / А. Звягинцев. – 2013. – Режим доступа: <http://az-film.com/ru/Movies/6.html?publications=123>. – Дата доступа: 01.10.2013.

8. Звягинцев, А. «Изгнание» – не повод для смеха [Электронный ресурс] / А. Звягинцев. – 2013. – Режим доступа: <http://az-film.com/ru/Publications/183-Izgnanie-ne-povod-dlja-smeha.html>. – Дата доступа: 01.10.2013.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Тематика семинарских занятий

Семинар 1. Театральность и экранная реальность

Традиционный театр в XX–XXI в. Театр и кино. Глубина резко изображаемого пространства и эффект достоверности. Историческая роль и место неореализма в кинематографе XX в. «Повествование» и «зрелище» в конкуренции за зрителя в эпоху ТВ и интернет. Реабилитация физической реальности и новый реализм в экранных искусствах конца XX – начала XXI в. Эпический театр Б. Брехта, деконструкция и дистанцирование. Новая оперность и «синемá веритэ».

Семинар 2. Основные этапы создания фильма

Источники финансирования в современном кино. Подготовительный период. Съёмочный период. Озвучивающий период. Монтажно-тонировочный период. Реклама и продвижение фильма. Теория, история и практика кинопродюсера за рубежом и в СНГ. Классификация кинопродюсеров.

Семинар 3. Основные тенденции в развитии современного мирового кино

Интерпретация мирового кинонаследия современными кинематографистами. Мейнстрим. Культовые фигуры современного мирового кино. Нашумевшие премьеры. Значимые награды и кинопремии. Артхаус Запада и Востока (Т. Китано и др.). Развитие и пропаганда национальных киношкол в эпоху глобализации культуры.

Семинар 4. Мейнстрим

Возникновение и развитие голливудских киностудий. Голливудский стандарт и его историческая трансформация. Информационная НТР и кино. Со-

временный кинопроцесс. Всемирный кинорынок и реванш кинозрелищности. Молодежная контркультура и сексуальная революция. Волна детско-подросткового кино. Сиквелы, приквелы и ремейки. Синдром «Титаника». Деамериканизация кино. Нео-Голливуд. Болливуд. Боевые искусства Востока и кино. Бродячие сюжеты. Транснациональные карьеры и копродукции.

2.2. Тематика практических занятий

Практическое занятие 1. Основные этапы создания фильма

Источники финансирования в современном кино. Подготовительный период. Съёмочный период. Озвучивающий период. Монтажно-тонировочный период. Реклама и продвижение фильма. Теория, история и практика кинопродюсера за рубежом и в СНГ. Классификация кинопродюсеров.

Посещение Национальной киностудии «Беларусьфильм». Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом киностудии. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития учреждения.

Практическое занятие 2. Основные тенденции в развитии современного мирового кино

Интерпретация мирового кинонаследия современными кинематографистами. Мейнстрим. Культовые фигуры современного мирового кино. Нашумевшие премьеры. Значимые награды и кинопремии. Артхаус Запада и Востока (Т. Китано и др.). Развитие и пропаганда национальных киношкол в эпоху глобализации культуры.

Посещение УП «Киноvideопрокат». Беседа с руководством и сотрудниками. Возможности переподготовки кадров и повышения квалификации в сфе-

ре экранных искусств. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития учреждения. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 3. Авторское кино

Творчество и культура. Специфика творчества в кино. Творческий аспект в деятельности сценариста, режиссера, оператора, композитора, актера, продюсера. Феномен авторского кино. Время и пространство в кино. Цвет в кино. Звуки и музыка в кино. Авторское кино Востока и Запада (А. Куросава и др.). Творчество выдающихся представителей мирового кинематографа в данном направлении (А. Тарковский и др.). Коммуникационный аспект авторского кино. Популяризация киноклассики. Создание музеев кино. Организация ретроспективных просмотров.

Посещение предприятий УП «Киноvideопрокат» (кинотеатр «Ракета»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Изучение специфики организации и проведения заседаний киноклуба. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 4. Мейнстрим

Информационная НТР и кино. Современный кинопроцесс. Всемирный кинорынок и реванш кинозрелищности. Молодежная контркультура и сексуальная революция. Волна детско-подросткового кино. Сиквелы, приквелы и ремейки. Синдром «Титаника». Деамериканизация кино. Нео-Голливуд. Болли-

вуд. Боевые искусства Востока и кино. Бродячие сюжеты. Транснациональные карьеры и копродукции.

Посещение предприятий УП «Киноvideопрокат» (кинотеатр-мультиплекс «Беларусь»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 5. Интеллектуальное кино

От «оттепели» к «застоя» и постмодерну. Традиции и новации в интеллектуальном кино. Творчество выдающихся представителей мирового кинематографа в данном направлении (И. Бергман и др.). Вклад итальянского неореализма в развитие интеллектуального кино. Французская «новая волна». Немецкая «новая волна». Тип современного человека-интеллектуала. Неорационализм. Интеллектуальное кино и синтез искусств. Влияние НТП. Проблематика интеллектуального кино. Коммуникационный аспект интеллектуального кино.

Посещение предприятий УП «Киноvideопрокат» (кинотеатр «Победа»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Изучение специфики организации и проведения тематических просмотров. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 6. Фестивальное кино

Фестивальное движение современности. Кинофестивали. Специфика фестивального кино. «Фестивальная мода». Новые имена. Национальные и региональные кинофестивали и премии. Кинофестивали в РБ. Реклама фестивалей. Работа со зрителем.

Посещение предприятий УП «Киновидеопрокат» (кинотеатр «Центральный»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Изучение специфики организации и проведения кинофестивалей. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 11. Классификация современных кинофестивалей

Иерархия международных кинофестивалей. Венецианский кинофестиваль и художественная доминанта. Каннский кинофестиваль: между искусством и бизнесом. Берлинский кинофестиваль: особое мнение. Фестиваль в Роттердаме и Локарно: поиск молодых талантов. Фестиваль независимого кино «Санденс» (США). Московский международный кинофестиваль. Другие кинофестивали России и СНГ. Фестивальное движение как антитеза глобализации.

Практическое занятие 12. Палитра современного американского кинематографа

Национальные жанры (вестерн). Деятельность ведущих американских кинематографистов (С. Спилберг и др.). Этнический вариант американского кино (С. Леоне и др.). Новая американская волна (Д. Хоппер, А. Пенн и др.). Бунт интеллектуалов (М. Форман и др.). Ирония над американской действительностью (В. Аллен и др.). Черный юмор (Д. Линч и др.). Постмодерн в аме-

риканском кино (К. Тарантино, Р. Родригез и др.). Азиатское, латиноамериканское и этническое американское кино как программное выступление против ценностей американской массовой культуры (А. Иньяриту и др.).

Практическое занятие 10. Кинопроцессы в СНГ и РБ

Метаморфозы социалистического реализма. Догма и реальность. «Новая советская волна» (Г. Данелия и др.). Другая правда о войне. «Фильмы расчета». Поэтико-документальное и поэтико-живописное направления. Кинопритчи. Этническое в советском кинематографе (С. Параджанов и др.). Кинематограф социалистических стран (А. Вайда и др.). Палитра современного кино стран СНГ. Победы кинематографистов СНГ на крупнейших международных кинофестивалях класса «А» (А. Звягинцев и др.). Специфика развития белорусского национального кино. Итоговая характеристика кинофестиваля «Листопад» как «фестиваля фестивалей» и самобытного явления в культурной жизни Беларуси.

Разработка, организация и выполнение авторского индивидуального или коллективного проекта в сфере зрелищных или экранных искусств.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Задания для самостоятельной работы студентов

Темы рефератов

1. Особенности авторской стилистики Ф. Феллини («Дорога» и др.).
2. Особенности авторской стилистики Л. Висконти («Смерть в Венеции» и др.).
3. Особенности авторской стилистики М. Антониони («Фотоувеличение» и др.).
4. История Французской Синемаатеки (А. Ланглуа и др.).
5. Особенности авторской стилистики Ф. Трюффо («400 ударов» и др.).
6. Особенности авторской стилистики Ж.-Л. Годара («На последнем дыхании» и др.).
7. Особенности авторской стилистики А. Рене («Хиросима, любовь моя» и др.).
8. Особенности авторской стилистики К. Лелуша («Мужчина и женщина» и др.).
9. Особенности авторской стилистики Ф. Озона («8 женщин» и др.).
10. Особенности авторской стилистики В. Вендерса («Небо над Берлином» и др.).
11. Особенности авторской стилистики Т. Тыквера («Беги, Лола, беги» и др.).
12. Особенности авторской стилистики И. Бергмана («Земляничная поляна» и др.).
13. Особенности авторской стилистики А. Куросавы («Расёмон» и др.).
14. Особенности авторской стилистики Т. Китано («Куклы» и др.).
15. Особенности авторской стилистики Х. Миядзаки («Рыбка Поньо на утёсе» и др.).
16. Современное авторское кино. Особенности авторской стилистики П. Гринуэя («Контракт рисовальщика» и др.).

17. Особенности авторской стилистики К. Кесьлевского («Декалог» и др.).
18. Особенности авторской стилистики Э. Кустурицы («Невидимые дети» и др.).
19. Особенности авторской стилистики П. Альмодовара («Всё о моей матери» и др.).
20. Особенности авторской стилистики А. Иньярриту («Вавилон» и др.).
21. Особенности авторской стилистики А. Хичкока («Окно во двор» и др.).
22. Особенности авторской стилистики Б.Фосса («Кабаре» и др.).
23. Особенности авторской стилистики Р. Земекиса («Форрест Гамп» и др.).
24. Особенности авторской стилистики В. Аллена («Нью-Йоркские истории» и др.).
25. Особенности авторской стилистики К. Тарантино («Криминальное чтиво» и др.).
26. Особенности авторской стилистики Дж. Шнабеля («Скафандр и бабочка» и др.).
27. Особенности авторской стилистики А. Тарковского («Иваново детство» и др.).
28. Особенности авторской стилистики А. Звягинцева («Возвращение» и др.).
29. Особенности авторской стилистики В. Сигарева («Жить» и др.).
30. творческая деятельность отечественных мастеров экрана (Ю. Тарич, В. Туров, М. Пташук, Э. Климов, В. Рыбарев, С. Лозница, В. Аслук, Г. Адамович, М. Тумеля, И. Волчек, А. Петрович, И. Кодюкова и др.).
31. История и организация Минского международного кинофестиваля «Листопад».
32. Перспективы развития системы киноvideопроката в РБ.

3.2. Примерный перечень тем курсовых работ

1. Концепции современного искусства.
2. Основные тенденции развития современного киноискусства.
3. Основные формы организации искусства. Роль мировой арт-индустрии в жизни общества.
4. Основные этапы становления зарубежного шоу-бизнеса.
5. Основные этапы становления отечественного шоу-бизнеса.
6. Инновационные проекты и внедрения как фактор развития производственной базы учреждения культуры и досуга.
7. Влияние цифровых технологий на развитие современного искусства.
8. Влияние интернета на развитие современного киноискусства и его продвижение.
9. Арт-менеджмент в структуре социокультурного менеджмента.
10. Арт-менеджмент как сфера профессиональной деятельности.
11. Арт-менеджмент: сущность, функции, учет бизнес целей, организационных и художественно-творческих задач.
12. Задачи арт-менеджмента в современных условиях.
13. Event- менеджмент: современные подходы к организации и методике.
14. PR в арт-менеджменте.
15. Бренд-менеджмент. Сущность и особенности.
16. Брейнсторминг как одна из составляющих креативного процесса.
17. Имидж-менеджмент. Сущность и особенности.
18. История становления и развития арт-менеджмента в сфере кино.
19. Общественно-коммуникативный и рекреационно-оздоровительный потенциал культурно - художественной и досуговой деятельности (сфера кино).
20. Общественные организации в сфере культуры и искусства: профессиональные объединения, союзы производителей и потребителей культурной продукции (сфера кино).

21. Особенности менеджмента в учреждениях и организациях культуры и досуга разного типа (государственного, частного, общественного и др.) в сфере кино.

22. Особенности методик массового, группового и индивидуального воздействия (сфера кино).

23. Особенности event-менеджмента как PR-технологии (сфера кино).

24. Особенности PR-технологий в киноискусстве.

25. Особенности маркетинговых технологий в киноискусстве.

26. Работа со СМИ как часть арт-менеджмента.

27. Особенности социокультурного проектирования в сфере кино.

28. 3-7 D-кинотеатр – актуальный бизнес-проект.

29. Кинотеатр-мультиплекс – актуальный бизнес-проект.

30. Кинотеатр IMAX – актуальный бизнес-проект.

31. Имидж и фирменный стиль учреждения досуга (сфера кино).

32. Актуальные тенденции в развитии индустрии досуга за рубежом (сфера кино).

33. Значение глобальных взаимодействий в развитии мировой сферы культуры, искусства, досуга.

34. Европейская модель государственного регулирования в области культуры.

35. Американская модель государственного регулирования в области культуры.

36. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (А. Цукор, Дж. Ласки).

37. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Л. Б. Майер, Д. Селзник).

38. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Дж. Бругхаймер).

39. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (М. Скорсезе).

40. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Ст. Спилберг, Р. Земекис).

41. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Дж. Лукас).

42. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Дж. Кэмерон).

43. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (К. Нолан).

44. Альберт Брокколи – продюсер, «создавший» Джеймса Бонда.
45. Интеллектуальная собственность: ее защита и управление (сфера кино).
46. Кинофестиваль как форма межкультурной коммуникации: современные тенденции развития.
47. Феномен комикса и его влияние на кинематограф.
48. Белорусская модель государственного регулирования в области культуры.
49. Государственная поддержка развития национальной кинематографии в Республики Беларусь.
50. Основные тенденции развития современного кинематографа в РБ.
51. Влияние западных ценностей на духовные и организационные процессы в современной Беларуси.
52. Организация кинофестивального движения в Беларуси.
53. Организация киноклубного движения в Беларуси.
54. Социокультурная деятельность Музея истории белорусского кино (г. Минск).
55. Формирование культурной компетентности средствами кино в РБ.

3.3. Примерный перечень вопросов к экзамену

1. Понятие «экранных искусств». Место и роль экранных искусств в концепции современной мировой художественной культуры.
2. Историография кино (С. Эйзенштейн, З. Кракауэр, А. Базен и др.)
3. Общая типология кино.
4. Жанры игрового кино.
5. Эволюция киноискусства в контексте истории мировой художественной культуры.
6. Общие тенденции развития современного кино.
7. Ценности современного кино.

8. Понятие «кинопроизводства». Европейская и американская системы кинопроизводства. Деятельность крупнейших мировых киностудий.
9. История развития Национальной киностудии «Беларусьфильм». Основные направления работы и результаты деятельности киностудии.
10. Основные этапы работы над кинофильмом.
11. Кинофильм как культурный проект.
12. Понятие «кинопродюсерства». Деятельность крупнейших кинопродюсеров (XX – XXI в.).
13. Понятие «кинорынка». Основные тенденции в развитии современного кинорынка.
14. Понятие «фестивального кино». Кинофестивали класса «А»: общее и особенное.
15. Фестивали современного независимого кино.
16. Кинофестивали СНГ.
17. Кинофестиваль «Листопад»: история и современное состояние.
18. Понятие «кинопроката». Эволюция кинотеатров (XX – XXI вв.).
19. История развития УП «Киноvideопрокат» в Республике Беларусь.
20. Дома кино и музеи кино как центры распространения национального наследия и современных достижений в области киноискусства. Деятельность Музея белорусского кино.
21. Мейнстрим как культурное явление. Содержание мейнстрима. Роль мейнстрима в развитии современного киноискусства
22. Авторское кино как культурное явление. Содержание авторского кино. Роль авторского кино в развитии современного киноискусства.
23. Понятие авторского стиля в киноискусстве. Анализ авторского стиля кинорежиссера (по выбору студента).
24. Проблема «артхауса». Азиатский и европейский артхаус: общее и особенное.
25. Фильмы – призеры кинофестивалей: анализ фильма как законченного художественного произведения (по выбору студента).

26. Киноандеграунд как культурное явление. Роль киноандеграунда в развитии современного киноискусства.
27. Формирование mead-пласта в современном киноискусстве. Мейнстрим и авторское кино: общее и особенное в организации кинопроцесса.
28. Понятие «телевидения». Эволюция телевидения в контексте истории мировой художественной культуры.
29. Деятельность Национальной государственной телерадиокомпании РБ как крупного учреждения культуры.
30. Понятие «цифровых искусств». Цифровые искусства в контексте истории мировой художественной культуры.
31. Успешные современные отечественные телевизионные и цифровые проекты (по выбору студента): анализ содержания и организации.
32. Коммуникативный аспект экранных искусств.
33. НТП в области зрелищных и экранных искусств (XX – XXI в.).
34. Роль творческой личности в развитии культуры.
35. Роль Автора в классическом художественном произведении.
36. Роль Автора в неклассическом художественном произведении в эпохи модерна и модернизма.
37. Роль Автора в постнеклассическом художественном произведении в эпоху постмодерна.
38. Специфика авторского искусства XX в.
39. Специфика авторского искусства XXI в.
40. Основные тенденции развития мирового кинематографа (1895 – по наст. время).
41. Основные тенденции развития европейского кинематографа (1895 – по настоящее время).
42. Основные тенденции развития американского кинематографа (1895 – по настоящее время).
43. Глобализация мирового кинопроцесса (XX – XXI в.).

44. История и организация региональных кинофестивалей («Go East» (Германия, Висбаден и др.).
45. Вклад итальянского неореализма в развитие авторского кинематографа.
46. История и организация Венецианского международного кинофестиваля.
47. Вклад «новой французской волны» в развитие авторского кинематографа.
48. История и организация Каннского международного кинофестиваля.
49. Вклад «новой немецкой волны» в развитие авторского кинематографа.
50. История и организация Берлинского международного кинофестиваля.
51. Вклад «нового шведского кино» в развитие авторского кинематографа.
52. Вклад «нового азиатского кино» в развитие авторского кинематографа.
53. Понятие «голливудского стандарта».
54. Специфика американского независимого кино.
55. Фестивали независимого кино в США (кинофестиваль «Сандэнс» и др.).
56. Вклад «новой советской волны» в развитие авторского кинематографа.
57. Основные этапы развития белорусского национального кинематографа.
58. Современное состояние национального игрового кино.
59. Современное состояние национального документального кино.
60. Современное состояние национального анимационного кино.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

**ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»**

УТВЕРЖДАЮ

**Ректор Института современных знаний
имени А.М.Широкова**

_____ **А.Л.Капилов**

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА

Учебная программа учреждения высшего образования

по учебной дисциплине для специальности:

1-21 04 01 «Культурология (по направлениям)»,

направление специальности

1-21 04 01- 02 «Культурология (прикладная)», специализация

1-21 04 01- 02 01 «Менеджмент социальной и культурной сферы»

2018 г

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта ОСВО 1-20 04 01-2013 и учебного плана для специальности 1-21 04 01 «Культурология» (по направлениям)

СОСТАВИТЕЛИ:

Ю.Г.Балодис, доцент кафедры культурологии Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат культурологии.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Е.А. Макарова, заведующая кафедрой менеджмента социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств, кандидат педагогических наук, профессор;

А.В. Макаревич, старший преподаватель кафедры менеджмента социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения.

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой культурологии Частного учреждения образования «Институт современных знаний им. А.М. Широкова» (протокол №6 от 30.01.2018г.);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний им. А.М.Широкова» (протокол № _____ от _____.2018г.)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Актуальные проблемы современного киноискусства» входит в цикл специальных культурологических дисциплин по подготовке культурологов-менеджеров. «Актуальные проблемы современного киноискусства» в соответствии с базовым учебным планом изучается на специализации продюсерство в сфере искусств в 7 семестре на дневной форме и в 9 и 10 семестрах на заочной форме получения высшего образования.

Со многими основными терминами и понятиями данной дисциплины студенты знакомились, изучая такие предметы, как «Фундаментальная культурология», «Прикладная культурология», «Менеджмент и маркетинг в сфере культуры» и др.

Авторская учебная программа дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» также является продолжением сводной учебной программы «История искусств (история киноискусства)» (Болотова Ю. Г., Коваленко О. С., Орлова Т. Д., Рыбарева Е. В.) и позволяет студентам получить углубленные знания об основных тенденциях и проблемах развития современного (в т.ч. отечественного) кино.

В условиях рыночной экономики человек выступает активным субъектом на рынке труда, свободно распоряжающийся своим капиталом – квалификацией. Динамичное развитие на настоящем этапе арт-индустрии предполагает необходимость изучения различных видов творческой и предпринимательской деятельности. Появление профессии арт-менеджера, продюсера, промоутера – это ответ на потребности не только современной арт-индустрии, но и культуры и искусства в целом. Это, в свою очередь, требует специальных образовательных программ подготовки квалифицированных кадров в соответствии с современными образовательными стандартами и согласно требованиям профессиональной деятельности в сфере культуры и искусств.

Программа дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» направлена на профессиональную подготовку студентов специализа-

ции продюсерство в сфере искусств как будущих руководителей учреждений и организаций культуры и искусства, кинопродюсеров и т.д.

Цель и задачи дисциплины – систематизация и расширение теоретических знаний студентов о закономерностях развития современной киносферы, осмысление ими теоретических, методологических и технологических сторон функционирования кино в современном обществе.

Задачи курса:

- изучение студентами основных направлений и актуальных проблем развития киноискусства в конце XX – начале XXI в.;
- освоение теории и практики арт–менеджмента в современной киносфере;
- приобретение знаний о современных культуротворческих и организационно-экономических процессах в сфере киноиндустрии;
- ознакомление с практикой культур-менеджмента и опытом предпринимательской деятельности кинорежиссеров, кинопродюсеров, кинофестивальных менеджеров;
- формирование у студентов навыков разработки авторских кинопроектов и реализации определенных технологий арт–менеджмента в сфере кино в практической деятельности отечественной киносферы.

Программа дисциплины также предусматривает знакомство студентов с:

- нормативно-правовой основой деятельности киносферы в Республике Беларусь;
- нравственно-этическими основами профессиональной деятельности специалиста, работающего в сфере киноиндустрии.

Успешная профессионально-управленческая деятельность кинопродюсера, таким образом, предопределяется глубоким усвоением им фундаментальных знаний истории и теории отечественного и зарубежного искусства, творческого наследия классиков киноискусства и выдающихся мастеров киноискусства в Беларуси и за рубежом.

Кроме того, система подготовки специалистов к будущей профессионально-управленческой деятельности в сфере искусства и культуры должна быть направлена на:

- обучение специальным знаниям, навыкам и умениям в области теории киноискусства;
- овладение методами маркетинговой и проектной деятельности в сфере киноискусства;
- овладение методами коммерческой деятельности в сфере киноискусства.

Лекционные занятия направлены на освоение студентами теоретических и практических основ развития современного киноискусства.

Практические занятия предусматривают более детальное изучение теоретических и организационно-технологических основ деятельности современной киносферы в контексте развития современных культуры и искусства. Значительная часть всего объема практических занятий направлена на изучение вопросов креативного, организационного и рекламного обеспечения современной киноиндустрии. Формами проведения практических занятий появляются дискуссии и круглые столы по определенным проблемно-тематическим направлениям учебной дисциплины.

Отдельные темы практических занятий посвящены непосредственному изучению опыта реализации художественных проектов в сфере кино в Республике Беларусь и массива аудиовидеоматериалов, отражающих опыт внедрения кинопроектов, посещение зрелищных и выставочных мероприятий, знакомство с различными формами художественно-творческой активности в области кино и т.д.;

Самостоятельная работа студентов включает следующие виды занятий:

- культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кинематографа;
- контент-анализ публикаций по проблемам развития кино;
- включенное и не включенное наблюдение за процессом реализации кинопроектов и т.д.

В ходе обучения используется реферирование основных тем на основе глубокого изучения, анализа и синтеза информации отечественных и зарубежных учебных и научных изданий.

Курс ДФО рассчитан на 134 часа, из них 70 часов отведено аудиторным занятиям, из которых – 40 часов лекций, 20 – практических и 10 – семинарских занятий. Самостоятельная работа студентов составляет 64 часа, из которых 36 часов – подготовка к экзамену.

Курс ЗФО рассчитан на 134 часа, из них 16 часов отведено аудиторным занятиям, из которых – 10 часов лекций, 4 – практических и 2 – семинарских занятий. Самостоятельная работа студентов составляет 118 часов, из которых 36 часов – подготовка к экзамену.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Раздел 1. РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ КАК ОБЛАСТЬ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Тема 1. Введение в дисциплину «Актуальные направления современного киноискусства». Основные понятия курса

Предмет, цели и задачи курса. Основные литературные источники. Социально–культурная сущность арт-менеджмента зрелищных и экранных искусств как специализированной области научного знания. Концептуально – теоретические основы арт-менеджмента. Становление арт-индустрии в сфере зрелищных и экранных искусств. Возрастание роли арт-менеджмента в развитии современных зрелищных и экранных искусств. Арт-менеджмент зрелищных и экранных искусств как научная и учебная дисциплина. Базовые категории курса (зрелище, экранные искусства (кинематограф, телевидение, digital art). Арт-менеджмент зрелищных и экранных искусств как новое пространство для распространения теории управления и «область знания, помогающая осуществлению руководства процессом создания художественных ценностей (материальных и духовных) и продвижению на рынок культурных услуг, результатов творческой деятельности авторов, режиссеров, исполнителей и т. д., работающих в сфере шоу-бизнеса».

Общая характеристика структуры арт-индустрии в сфере зрелищных и экранных искусств: театрально-зрелищные предприятия – театры, кинотеатры, цирки, цирки на сцене, концертные компании – филармонии, концертные объединения и агентства, дирекции и центры концертного дела, самостоятельные художественные коллективы, концертные залы, мюзик-холлы, предприятия развлекательно-зрелищной направленности.

Общая характеристика системы подготовки специалистов – менеджеров для отрасли зрелищных и экранных искусств.

Основные составляющие управления в сфере зрелищных и экранных искусств. Уровни осуществления управленческой деятельности в организациях зрелищно-экрannого сегмента. Интеграция художественно-эстетической и организационно-экономической деятельности.

Раздел 2. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

Тема 2. Зрелище в контексте современной КДД

Понятие культуры. Отдых и рекреация: общее и особенное. Значение отдыха и рекреации в жизни человека и общества. Понятие свободного времени. Нормы свободного времени. Свободное время и досуг: общее и особенное. Разновидности досуга и классификация досуговой деятельности. Концепции развития КДД на современном этапе в СНГ и Республике Беларусь. Формы жизнедеятельности и виды занятий в первобытном обществе. Место и роль праздника в жизни первобытного общества. Отдых, свободное время и досуговые занятия на Древнем Востоке. Характеристика основных направлений досуговой деятельности античности. Традиционные и новационные формы жизнедеятельности, отдыха и культура досуга средневековой Европы. Синтез античных и христианских досуговых традиций в эпоху Возрождения. Развитие карнавальной культуры. Радикальные перемены в основных сферах жизнедеятельности людей Нового и Новейшего времени (XVII–XXI в.). Формирование индустрии досуга. Специфика индустрии досуга в Западной Европе и США в конце XIX – начале XX в. Общество потребления (XX в.). Зарождение и развитие глобальной цивилизации досуга. Постмодернистская ситуация в культуре и ее влияние на характер современного досуга. Перспективы развития глобальной цивилизации досуга. Развитие КДД на территории России и Беларуси.

Тема 3. Понятие экранных искусств

Экранные искусства: общая характеристика (О. Нечай, Н. Агафонова, С. Смульская и др.). Специфика, развитие и классификация кино. Специфика, развитие и классификация телевидения. Специфика, развитие и классификация digital art. Актуальные тенденции в развитии кино, телевидения и digital art как вида искусства и индустрии. Коммуникационный аспект экранных искусств. Специфика и развитие кинопродюсерства, продюсерства на ТВ и в сети интернет.

Тема 4. Театральность и экранная реальность

Традиционный театр в XX – XXI в. Театр и кино. Глубина резко изображаемого пространства и эффект достоверности. Историческая роль и место неореализма в кинематографе XX в. «Повествование» и «зрелище» в конкуренции за зрителя в эпоху ТВ и интернет. Реабилитация физической реальности и новый реализм в экранных искусствах конца XX – начала XXI в. Эпический театр Брехта, деконструкция и дистанцирование. Новая оперность и «синемá веритэ».

Раздел 3. РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ КАК ОБЛАСТЬ ПРАКТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Тема 5. Основные этапы создания фильма

Источники финансирования в современном кино. Подготовительный период. Съемочный период. Озвучивающий период. Монтажно-тонировочный период. Реклама и продвижение фильма. Теория, история и практика кинопродюсерства за рубежом и в СНГ. Классификация кинопродюсеров.

Тема 6. Основные тенденции в развитии современного мирового кино

Интерпретация мирового кинонаследия современными кинематографистами. Голливудский и мировой мейнстрим. Культовые фигуры современного мирового кино. Нашумевшие премьеры. Значимые награды и кинопремии. Артхаус Запада и Востока (Т. Китано и др.). Развитие и пропаганда национальных киношкол в эпоху глобализации культуры.

Тема 7. Авторское кино

Творчество и культура. Специфика творчества в кино. Творческий аспект в деятельности сценариста, режиссера, оператора, композитора, актера, продюсера. Феномен авторского кино. Время и пространство в кино. Цвет в кино. Звуки и музыка в кино. Понятие авторского стиля. Вклад так называемых «новых волн» («новая французская волна» и др.) в теорию и эстетику авторского кино. Творчество выдающихся представителей мирового кинематографа в данном направлении (А. Тарковский и др.). Созерцательный кинематограф как антитеза голливудскому канону (М. Антониони и др.). Авторское кино Востока (А. Куросава и др.). Коммуникационный аспект авторского кино. Организация ретроспективных просмотров. Популяризация киноклассики. Создание музеев кино.

Тема 8. Мейнстрим

Возникновение и развитие голливудских киностудий. Голливудский стандарт и его историческая трансформация. Информационная НТР и кино. Современный кинопроцесс. Всемирный кинорынок и реванш кинозрелищности. Молодежная контркультура и сексуальная революция. Волна детско-подросткового кино. Сиквелы, приквелы и ремейки. Синдром «Титаника». Деамериканизация кино. Нео-Голливуд. Болливуд. Боевые искусства Востока и кино. Бродячие сюжеты. Транснациональные карьеры и копродукции.

Тема 9. Интеллектуальное кино

От «оттепели» к «застою» и постмодерну. Традиции и новации в интеллектуальном кино. Творчество выдающихся представителей мирового кинематографа в данном направлении (И. Бергман и др.). Вклад итальянского неореализма в развитие интеллектуального кино. Французская «новая волна». Немецкая «новая волна». Тип современного человека-интеллектуала. Неорационализм. Интеллектуальное кино и синтез искусств. Влияние НТП. Проблематика интеллектуального кино. Коммуникационный аспект интеллектуального кино.

Тема 10. Фестивальное кино

Фестивальное движение современности. Кинофестивали. Специфика фестивального кино. «Фестивальная мода». Новые имена. Национальные и региональные кинофестивали и премии. Кинофестивали в РБ. Реклама фестивалей. Работа со зрителем.

Тема 11. Классификация современных кинофестивалей

Иерархия международных кинофестивалей. Венецианский кинофестиваль и художественная доминанта. Каннский кинофестиваль: между искусством и бизнесом. Берлинский кинофестиваль: особое мнение. Фестиваль в Роттердаме и Локарно: поиск молодых талантов. Фестиваль независимого кино «Санденс» (США). Московский международный кинофестиваль. Другие кинофестивали России и СНГ. Фестивальное движение как антитеза глобализации.

Тема 12. Палитра современного американского кинематографа

Национальные жанры (вестерн). Деятельность ведущих американских кинематографистов (С. Спилберг и др.). Этнический вариант американского кино (С. Леоне и др.). Новая американская волна (Д. Хоппер, А. Пенн и др.).

Бунт интеллектуалов (М. Форман и др.). Ирония над американской действительностью (В. Аллен и др.). Черный юмор (Д. Линч и др.). Постмодерн в американском кино (К. Тарантино, Р. Родригес и др.). Азиатское, латиноамериканское и этническое американское кино как программное выступление против ценностей американской массовой культуры (А. Иньяриту и др.).

Тема 13. Кинопроцессы в СНГ и РБ

Метаморфозы социалистического реализма. Догма и реальность. Историко-революционный жанр в СССР. «Истерн». «Музыкальный фильм». «Новая советская волна» (Г. Данелия и др.). Другая правда о войне. «Фильмы расчета». Поэтико-документальное и поэтико-живописное направления. Кинопритчи. Жанр лирической комедии. Этническое в советском кинематографе (С. Параджанов и др.). Кинематограф социалистических стран (А. Вайда и др.). Палитра современного кино стран СНГ. Победы кинематографистов СНГ на крупнейших международных кинофестивалях класса «А» (А. Звягинцев и др.). Специфика развития белорусского национального кино. Кинофестиваль «Листопад» как «фестиваль фестивалей» и самобытное явление в культурной жизни Беларуси.

ПЕРЕЧЕНЬ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Семинар 1. Театральность и экранная реальность (тема 4)

Традиционный театр в XX – XXI в. Театр и кино. Глубина резко изображаемого пространства и эффект достоверности. Историческая роль и место неореализма в кинематографе XX в. «Повествование» и «зрелище» в конкуренции за зрителя в эпоху ТВ и интернет. Реабилитация физической реальности и новый реализм в экранных искусствах конца XX – начала XXI в. Эпический театр Б.Брехта, деконструкция и дистанцирование. Новая оперность и «синемá веритэ».

Семинар 2. Основные этапы создания фильма (тема 5)

Источники финансирования в современном кино. Подготовительный период. Съёмочный период. Озвучивающий период. Монтажно-тонировочный период. Реклама и продвижение фильма. Теория, история и практика кинопродюсерства за рубежом и в СНГ. Классификация кинопродюсеров.

Семинар 3. Основные тенденции в развитии современного мирового кино (тема 6)

Интерпретация мирового кинонаследия современными кинематографистами. Мейнстрим. Культовые фигуры современного мирового кино. Нашумевшие премьеры. Значимые награды и кинопремии. Артхаус Запада и Востока (Т. Китано и др.). Развитие и пропаганда национальных киношкол в эпоху глобализации культуры.

Семинар 4. Мейнстрим (тема 8)

Возникновение и развитие голливудских киностудий. Голливудский стандарт и его историческая трансформация. Информационная НТР и кино. Современный кинопроцесс. Всемирный кинорынок и реванш кинозрелищности. Молодежная контркультура и сексуальная революция. Волна детско-подросткового кино. Сиквелы, приквелы и ремейки. Синдром «Титаника». Деамериканизация кино. Нео-Голливуд. Болливуд. Боевые искусства Востока и кино. Бродячие сюжеты. Транснациональные карьеры и копродукции.

ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Практическое занятие 1. Основные этапы создания фильма (тема 5)

Источники финансирования в современном кино. Подготовительный период. Съёмочный период. Озвучивающий период. Монтажно-тонировочный период. Реклама и продвижение фильма. Теория, история и практика кинопродюсерства за рубежом и в СНГ. Классификация кинопродюсеров.

Посещение Национальной киностудии «Беларусьфильм». Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом киностудии. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития учреждения.

Практическое занятие 2. Основные тенденции в развитии современного мирового кино (тема 6)

Интерпретация мирового кинонаследия современными кинематографистами. Мейнстрим. Культовые фигуры современного мирового кино. Нашумевшие премьеры. Значимые награды и кинопремии. Артхаус Запада и Востока (Т. Китано и др.). Развитие и пропаганда национальных киношкол в эпоху глобализации культуры.

Посещение УП «Киноvideопрокат». Беседа с руководством и сотрудниками. Возможности переподготовки кадров и повышения квалификации в сфере экранных искусств. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития учреждения. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 3. Авторское кино (тема 7)

Творчество и культура. Специфика творчества в кино. Творческий аспект в деятельности сценариста, режиссера, оператора, композитора, актера, продюсера. Феномен авторского кино. Время и пространство в кино. Цвет в кино. Звуки и музыка в кино. Авторское кино Востока и Запада (А. Куросава и др.). Творчество выдающихся представителей мирового кинематографа в данном направлении (А. Тарковский и др.). Коммуникационный аспект авторского кино. Популяризация киноклассики. Создание музеев кино. Организация ретроспективных просмотров.

Посещение предприятий УП «Киноvideопрокат» (кинотеатр «Ракета»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Изучение специфики организации и проведения заседаний киноклуба. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 4. Мейнстрим (тема 8)

Информационная НТР и кино. Современный кинопроцесс. Всемирный кинорынок и реванш кинозрелищности. Молодежная контркультура и сексуальная революция. Волна детско-подросткового кино. Сиквелы, приквелы и ремейки. Синдром «Титаника». Деамериканизация кино. Нео-Голливуд. Болливуд. Боевые искусства Востока и кино. Бродячие сюжеты. Транснациональные карьеры и копродукции.

Посещение предприятий УП «Киноvideопрокат» (кинотеатр-мультиплекс «Беларусь»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Культурологический анализ художественно-

творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 5. Интеллектуальное кино (тема 9)

От «оттепели» к «застоя» и постмодерну. Традиции и новации в интеллектуальном кино. Творчество выдающихся представителей мирового кинематографа в данном направлении (И. Бергман и др.). Вклад итальянского неореализма в развитие интеллектуального кино. Французская «новая волна». Немецкая «новая волна». Тип современного человека-интеллектуала. Неорационализм. Интеллектуальное кино и синтез искусств. Влияние НТП. Проблематика интеллектуального кино. Коммуникационный аспект интеллектуального кино.

Посещение предприятий УП «Киноvideопрокат» (кинотеатр «Победа»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в области кино. Изучение специфики организации и проведения тематических просмотров. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 6. Фестивальное кино (тема 10)

Фестивальное движение современности. Кинофестивали. Специфика фестивального кино. «Фестивальная мода». Новые имена. Национальные и региональные кинофестивали и премии. Кинофестивали в РБ. Реклама фестивалей. Работа со зрителем.

Посещение предприятий УП «Киноvideопрокат» (кинотеатр «Центральный»). Беседа с руководством и сотрудниками. Включенное и не включенное наблюдение за процессом деятельности учреждения, реализацией арт-проектов в

области кино. Изучение специфики организации и проведения кинофестивалей. Культурологический анализ художественно-творческих проектов белорусского и российского кино. Знакомство с сайтом кинотеатра. Контент-анализ публикаций по актуальным проблемам развития предприятий. Просмотр фильмов.

Практическое занятие 11. Классификация современных кинофестивалей (тема 11)

Иерархия международных кинофестивалей. Венецианский кинофестиваль и художественная доминанта. Каннский кинофестиваль: между искусством и бизнесом. Берлинский кинофестиваль: особое мнение. Фестиваль в Роттердаме и Локарно: поиск молодых талантов. Фестиваль независимого кино «Санденс» (США). Московский международный кинофестиваль. Другие кинофестивали России и СНГ. Фестивальное движение как антитеза глобализации.

Практическое занятие 12. Палитра современного американского кинематографа (тема 12)

Национальные жанры (вестерн). Деятельность ведущих американских кинематографистов (С. Спилберг и др.). Этнический вариант американского кино (С. Леоне и др.). Новая американская волна (Д. Хоппер, А. Пенн и др.). Бунт интеллектуалов (М. Форман и др.). Ирония над американской действительностью (В. Аллен и др.). Черный юмор (Д. Линч и др.). Постмодерн в американском кино (К. Тарантино, Р. Родригес и др.). Азиатское, латиноамериканское и этническое американское кино как программное выступление против ценностей американской массовой культуры (А. Иньяриту и др.).

Практическое занятие 10. Кинопроцессы в СНГ и РБ (тема 13)

Метаморфозы социалистического реализма. Догма и реальность. «Новая советская волна» (Г. Данелия и др.). Другая правда о войне. «Фильмы расче-

та». Поэтико-документальное и поэтико-живописное направления. Кинопритчи. Этническое в советском кинематографе (С. Параджанов и др.). Кинематограф социалистических стран (А. Вайда и др.). Палитра современного кино стран СНГ. Победы кинематографистов СНГ на крупнейших международных кинофестивалях класса «А» (А. Звягинцев и др.). Специфика развития белорусского национального кино. Итоговая характеристика кинофестиваля «Листопад» как «фестиваля фестивалей» и самобытного явления в культурной жизни Беларуси.

Разработка, организация и выполнение авторского индивидуального или коллективного проекта в сфере зрелищных или экранных искусств.

Информационно-методическая часть учебной программы

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Самостоятельная работа студентов по дисциплинам киноведческого цикла организуется в соответствии с Положением о самостоятельной работе студентов, утвержденным Министерством образования Республики Беларусь.

Ее содержание и формы определяются в соответствии с целями и задачами дисциплины, научно-методическими предпочтениями и профессиональным опытом преподавателя.

Наиболее эффективными формами и методами организации самостоятельной работы студентов-культурологов в процессе изучения актуальных проблем современного киноискусства являются: выполнение киноведческих работ, связанных с основными темами лекционных занятий (анализ просмотренных кинофильмов, написание эссе, докладов для выступлений на студенческих научных конференциях); а также выполнение творческих заданий, разработка проектов, презентаций.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

по дисциплине «Актуальные направления современного киноискусства»

для студентов специальности «Культурология (по направлениям)»

1. Концепции современного искусства.
2. Основные тенденции развития современного киноискусства.
3. Основные формы организации искусства. Роль мировой арт-индустрии в жизни общества.
4. Основные этапы становления зарубежного шоу-бизнеса.
5. Основные этапы становления отечественного шоу-бизнеса.
6. Инновационные проекты и внедрения как фактор развития производственной базы учреждения культуры и досуга.
7. Влияние цифровых технологий на развитие современного искусства.
8. Влияние интернета на развитие современного киноискусства и его продвижение.
9. Арт-менеджмент в структуре социокультурного менеджмента.
10. Арт-менеджмент как сфера профессиональной деятельности.
11. Арт-менеджмент: сущность, функции, учет бизнес целей, организационных и художественно-творческих задач.
12. Задачи арт-менеджмента в современных условиях.
13. Event- менеджмент: современные подходы к организации и методике.
14. PR в арт-менеджменте.
15. Бренд-менеджмент. Сущность и особенности.
16. Брейнсторминг как одна из составляющих креативного процесса.
17. Имидж-менеджмент. Сущность и особенности.
18. История становления и развития арт-менеджмента в сфере кино.
19. Общественно-коммуникативный и рекреационно-оздоровительный потенциал культурно-художественной и досуговой деятельности (сфера кино).
20. Общественные организации в сфере культуры и искусства: профессиональные объединения, союзы производителей и потребителей культурной продукции (сфера кино).
21. Особенности менеджмента в учреждениях и организациях культуры и досуга разного типа (государственного, частного, общественного и др.) в сфере кино.

22. Особенности методик массового, группового и индивидуального воздействия (сфера кино).
23. Особенности event-менеджмента как PR-технологии (сфера кино).
24. Особенности PR-технологий в киноискусстве.
25. Особенности маркетинговых технологий в киноискусстве.
26. Работа со СМИ как часть арт-менеджмента.
27. Особенности социокультурного проектирования в сфере кино.
28. 3 – 7 D-кинотеатр – актуальный бизнес-проект.
29. Кинотеатр-мультиплекс – актуальный бизнес-проект.
30. Кинотеатр IMAX – актуальный бизнес-проект.
31. Имидж и фирменный стиль учреждения досуга (сфера кино).
32. Актуальные тенденции в развитии индустрии досуга за рубежом (сфера кино).
33. Значение глобальных взаимодействий в развитии мировой сферы культуры, искусства, досуга.
34. Европейская модель государственного регулирования в области культуры.
35. Американская модель государственного регулирования в области культуры.
36. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (А. Цукор, Дж. Ласки).
37. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Л. Б. Майер, Д. Селзник).
38. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Дж. Бругхаймер).
39. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (М. Скорсезе).
40. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Ст. Спилберг, Р. Земекис).
41. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Дж. Лукас).
42. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (Дж. Кэмерон).
43. Знаменитые кинопродюсеры Голливуда. (К. Нолан).
44. Альберт Брокколи – продюсер, «создавший» Джеймса Бонда.
45. Интеллектуальная собственность: ее защита и управление (сфера кино).

46. Кинофестиваль как форма межкультурной коммуникации: современные тенденции развития.
47. Феномен комикса и его влияние на кинематограф.
48. Белорусская модель государственного регулирования в области культуры.
49. Государственная поддержка развития национальной кинематографии в Республики Беларусь.
50. Основные тенденции развития современного кинематографа в РБ.
51. Влияние западных ценностей на духовные и организационные процессы в современной Беларуси.
52. Организация кинофестивального движения в Беларуси.
53. Организация кино клубного движения в Беларуси.
54. Деятельность Музея истории белорусского кино (г. Минск).
55. Формирование культурной компетентности средствами кино в РБ.

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Понятие «экранных искусств». Место и роль экранных искусств в концепции современной мировой художественной культуры.
2. Историография кино (С. Эйзенштейн, З. Кракауэр, А. Базен и др.)
3. Общая типология кино.
4. Жанры игрового кино.
5. Эволюция киноискусства в контексте истории мировой художественной культуры.
6. Общие тенденции развития современного кино.
7. Ценности современного кино.
8. Понятие «кинопроизводства». Европейская и американская системы кинопроизводства. Деятельность крупнейших мировых киностудий.
9. История развития Национальной киностудии «Беларусьфильм». Основные направления работы и результаты деятельности киностудии.
10. Основные этапы работы над кинофильмом.

11. Кинофильм как культурный проект.
12. Понятие «кинопродюсерства». Деятельность крупнейших кинопродюсеров (XX – XXI в.).
13. Понятие «кинорынка». Основные тенденции в развитии современного кинорынка.
14. Понятие «фестивального кино». Кинофестивали класса «А»: общее и особенное.
15. Фестивали современного независимого кино.
16. Кинофестивали СНГ.
17. Кинофестиваль «Листопад»: история и современное состояние.
18. Понятие «кинопроката». Эволюция кинотеатров (XX – XXI в.).
19. История развития УП «Киноvideопрокат» в Республике Беларусь.
20. Дома кино и музеи кино как центры распространения национального наследия и современных достижений в области киноискусства. Деятельность Музея белорусского кино.
21. Мейнстрим как культурное явление. Содержание мейнстрима. Роль мейнстрима в развитии современного киноискусства
22. Авторское кино как культурное явление. Содержание авторского кино. Роль авторского кино в развитии современного киноискусства.
23. Понятие авторского стиля в киноискусстве. Анализ авторского стиля кинорежиссера (по выбору студента).
24. Проблема «артхауса». Азиатский и европейский артхаус: общее и особенное.
25. Фильмы – призеры кинофестивалей: анализ фильма как законченного художественного произведения (по выбору студента).
26. Киноандеграунд как культурное явление. Роль киноандеграунда в развитии современного киноискусства.
27. Формирование mead-пласта в современном киноискусстве. Мейнстрим и авторское кино: общее и особенное в организации кинопроцесса.

28. Понятие «телевидения». Эволюция телевидения в контексте истории мировой художественной культуры.
29. Деятельность Национальной государственной телерадиокомпании РБ как крупного учреждения культуры.
30. Понятие «цифровых искусств». Цифровые искусства в контексте истории мировой художественной культуры.
31. Успешные современные отечественные телевизионные и цифровые проекты (по выбору студента): анализ содержания и организации.
32. Коммуникативный аспект экранных искусств.
33. НТП в области зрелищных и экранных искусств (XX – XXI в.).
34. Роль творческой личности в развитии культуры.
35. Роль Автора в классическом художественном произведении.
36. Роль Автора в неклассическом художественном произведении в эпохи модерна и модернизма.
37. Роль Автора в постнеклассическом художественном произведении в эпоху постмодерна.
38. Специфика авторского искусства XX в.
39. Специфика авторского искусства XXI в.
40. Основные тенденции развития мирового кинематографа (1895 – по настоящее время).
41. Основные тенденции развития европейского кинематографа (1895 – по настоящее время).
42. Основные тенденции развития американского кинематографа (1895 – по настоящее время).
43. Глобализация мирового кинопроцесса (XX – XXI в.).
44. История и организация региональных кинофестивалей («Go East» (Германия, Висбаден и др.)).
45. Вклад итальянского неореализма в развитие авторского кинематографа.

46. История и организация Венецианского международного кинофестиваля.
47. Вклад «новой французской волны» в развитие авторского кинематографа.
48. История и организация Каннского международного кинофестиваля.
49. Вклад «новой немецкой волны» в развитие авторского кинематографа.
50. История и организация Берлинского международного кинофестиваля.
51. Вклад «нового шведского кино» в развитие авторского кинематографа.
52. Вклад «нового азиатского кино» в развитие авторского кинематографа.
53. Понятие «голливудского стандарта».
54. Специфика американского независимого кино.
55. Фестивали независимого кино в США (кинофестиваль «Сандэнс» и др.).
56. Вклад «новой советской волны» в развитие авторского кинематографа.
57. Основные этапы развития белорусского национального кинематографа.
58. Современное состояние национального игрового кино.
59. Современное состояние национального документального кино.
60. Современное состояние национального анимационного кино.

4.2. Основная литература

1. Агафонова, Н. А. Искусство кино : этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 190 с.
2. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 322 с.
3. Агафонова, Н. А. Основы экранного искусства / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2010. – 320 с.
4. Ариарский, М. А. Прикладная культурология / М. А. Ариарский. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : ЭГО, 2001. – 288 с.
5. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.
6. Войтковский, С. Б. Основы менеджмента и практический менеджмент в искусстве / С. Б. Войтковский. – М., 2000. – 232 с.
7. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : ў 4 т. – Мінск : Беларуская навука.
8. Дуликов, В. З. Организационный процесс в социокультурной сфере. – М. : МГУКИ, 2003. – 480 с.
9. Колбер, Ф. Арт-менеджмент – наука третьего тысячелетия / Ф. Колбер, И. Эврар. – М. : ЗАО «Холдинговая Компания «Блиц – Информ», 2002. – С. 3 – 7.
10. Колбер, Ф. Маркетинг культуры и искусства / Ф. Колбер ; пер. с англ. Л. Мочалова ; под редакцией М. Наймарк. – СПб. : Издатель Васин А. И., 2004. – 256 с.
11. История зарубежного кино : 1945–2000 : учеб. для вузов / сост. и отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.
12. История отечественного кино : учеб. для вузов / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
13. Кино : энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
14. Разлогов, К. Э. Мировое кино : история искусства экрана / К. Э. Разлогов. – М. : Эксмо, 2011. – 688 с.

15. Смульская, С. Ю. Экранный тип коммуникации / С. Ю.Смульская. – Минск : БГУКИ, 2004. – 30 с.

4.3. Дополнительная литература

1. Аванесова, Г. П. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / Г. П. Аванесова. – М., 2007. – 452 с.

2. Алексеевский, В. С. Социокультурная концепция общей теории менеджмента / В. С. Алексеевский // Менеджмент в России и за рубежом. – 2004. – № 2. – С. 21 – 35.

3. Барабанов, В. Е. Искусство на рынке или рынок искусства / В. Е. Барабанов // Художественный журнал. – 2002. – № 6. – С. 7.

4. Бакланова, Н. К. Профессиональное мастерство работника культуры. – М., 2004. – 512 с.

5. Батра, Р. Рекламный менеджмент / Р. Батра, Д. Д. Майерс, Д. Аакер. – М. : СПб. : Вильямс, 2004. – 784 с.

6. Бороноева, Т. А. Современный рекламный менеджмент : учеб. пособие. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 141 с.

7. Браун, Л. Имидж-путь к успеху. – СПб. : Питер Пресс, 1996 – 284 с.

8. Витер, Д. Как продать свои услуги. – М. : Московский Бизнес-центр, 1990. – 151 с.

9. Галерейный бизнес : практические советы как эффективно управлять галереями / под ред. В. Бабкова. – М. : АРТ-менеджер, 2006. – 236 с.

10. Гнедовский, М. Творческие индустрии : политический вызов для России [Электронный ресурс] / М. Гнедовский // Отечественные записки. – 2005. – № 4 (24). Режим доступа: URL: [http: // www.strana-oz](http://www.strana-oz). – Дата доступа: 20.02.2018.

11. Государство и менеджер культуры : перспективы взаимоотношений // Арт-менеджер / Журнал для профессионалов. – М. : ООО «Бакивест» 2003. – № 2 (5). – С. 19-22.

12. Гройс, Б. Апология рынка / Б. Гройс // Декоративное искусство СССР. – 1991. – № 2. – С. 15.
13. Гройс, Б. Большой проект / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2003. – № 53. – С.40-43.
14. Гуревич, П. С. Приключения имиджа: Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия / П. С. Гуревич. – М. : Искусство, 1994. – 219 с.
15. Драгичевич-Шешич, М. Культура : менеджмент, анимация, маркетинг / М. Драгичевич-Шешич, Б. Стойкович. – Новосибирск : Тигра, 2000. – 227 с.
16. Драгичевич–Шешич, М. Маркетинг организаций культуры / М. Драгичевич–Шешич // Арт-менеджер / Журнал для профессионалов. – М. : ЗАО «Холдинговая Компания «Блиц-Информ», 2002. – № 1. – С. 27-28.
17. Дюмазедье, Ж. Планирование досуга и культурное развитие / Ж. Дюмазедье // Образование взрослых и досуг в современной Европе. –Прага : Обрис, 1966. – С. 51– 59.
18. Есаков, В. А. Управление культурой в условиях мегаполиса : автореф. дис. д.-ра культурологии : 24.00.01 / В. А. Есаков ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М. , 2008. – 54 с.
19. Жарков, А. Д. Технологии культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. – М.: 1999. – 248 с.
20. Жданова, Е. И. Менеджмент шоу-бизнеса : учеб. пособие. / Е. И. Жданова [и др.]. – М. : МГУК, 1997. – 170 с.
21. Жданова, Е. И. Управление и экономика в шоу-бизнесе : учеб. пособие / Е. И. Жданова, С. В. Иванов, Н. В. Кротова. – М. : Финансы и статистика, 2003. – 176с.
22. Зайцева, Н. А. Менеджмент в социально-культурном сервисе и туризме : учеб. для студ. вузов, обуч. по спец. 230500 «Социально-культ. сервис и туризм» / Н. А. Зайцева. – М. : Академия : 2003. – 224 с.

23. Киселева, Т. Г. Социально-культурная деятельность : учеб. / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М. : МГУКИ, 2004. – 436 с.
24. Коновалов, А. Маленькие секреты большого шоу-бизнеса / А. Коновалов. – СПб. : Питер, 2005. – 188 с.
25. Кузнецова, И. В. Промоушн в сфере шоу-бизнеса // Диалог культур : история, современные проблемы и перспективы : материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Тюмень : Изд-во ТГУ, 2001.
26. Маркетинг : учебник, практикум и учеб.-метод. комплекс по маркетингу / Р. Б. Ноздрёва [и др.]. – М. : Юрист, 2000.
27. Массовая культура // Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/504/МАССОВАЯ (7.11.2011). – Дата доступа: 10.02.2018.
28. Мескон, М. Основы менеджмента / М. Мескон, М. Альберт, Ф. Хедоури. – М. : Дело, 2004. – 281 с.
29. Михеева, Н. А. Менеджмент в социально-культурной сфере : учеб. пособие / Н. А. Михеева, Л. Н. Галенская. – СПб. : Михайлов, 2000. – 169 с.
30. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : ЛКИ, 2008. – 265 с.
31. Новикова, Г. Н. Технологические основы социально-культурной деятельности : учеб. пособие / Г. Н. Новикова. – М. : МГУКИ, 2004. – 212 с.
32. Осинцева, В. М. Предложение культурной услуги на рынке индустрии развлечений / В. М. Осинцева // Диалог культур : история, современные проблемы и перспективы. – Тюмень : ТГУ, 2001.
33. Основы продюсерства : Аудиовизуальная сфера / под ред. Г. П. Иванова, П. К. Огурчикова, В. И. Сидоренко. – М. : Юнити, 2003. – 719 с.
34. Переверзев, М. П. Менеджмент в сфере культуры и искусства : учеб. пособие / М. П. Переверзев ; под ред. М. П. Переверзева. – М. : ИНФРА-М, 2012. – 192 с.
35. Пилилян, Е. К. Менеджмент культуры : учеб. пособие. / Е. К. Пилилян. – Владивосток : Изд-во ДВГТУ, 2007. – 81 с.

36. Почепцов, Г. Г. Профессия : имиджмейкер / Г. Г. Почепцов. – Киев, 2000. – 256 с.
37. Рощупкин, С. Н. Язык рекламы : учеб. пособие. / С. Н. Рощупкин. – М. : МГУ-КИ, 2003. – 116 с.
38. Рубинштейн, А. Я. Искусство и рынок. Проблемы теории и практики / А. Я. Рубинштейн. – М. : 1996. – 221 с.
39. Рубинштейн, А. Я. Экономика культуры : учеб. для студентов вузов / А. Я. Рубинштейн ; отв. ред. А. Я. Рубинштейн. – М. : РБК, 2009. – 605 с.
40. Смирнова, Н. В. Рекламный менеджмент : [учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по спец. экон. направл.] / Н. В. Смирнова ; Федер. агентство по рыболовству, ФГБОУ ВПО «Мурм. гос. техн. ун-т». – Мурманск : МГТУ, 2011. – 106 с.
41. Сэндидж, Ч. Реклама : теория и практика / Ч. Сэндидж [и др.]. – М. : Прогресс, 1989. – 630 с.
42. Томсон, Д. Как продать за 12 миллионов долларов чучело акулы. Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах / Д. Томсон. – М. : Центрполиграф, 2011. – 382 с.
43. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер ; пер. с англ. / науч. ред., авт. предисл. П. С. Гуревич. – М. : АСТ, 1999. – 781 с.
44. Тоффлер, Э. Шок будущего / Э. Тоффлер ; пер. с англ. Е. Руднева [и др.]. – М. : АСТ, 2002. – 557 с.
45. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – М. : СПб., 2003. – 527 с.
46. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры : учеб. пособие для вузов / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – СПб. : Лань, 2007. – 384 с.
47. Фадин, А. В. Сфера культуры: проблемы управления. – М., 1987. – 113 с.
48. Хангельдиева, И. Г. Культура и рынок : современные тенденции / И. Г. Хангельдиева ; коллективная монография под ред. И. Г. Хангельдиевой. – М. : Классика – XXI век, 2009. – 224 с.

49. Харрис, Р. Психология массовых коммуникаций. – СПб. : Прайм Еврознак, 2001.

50. Национальный интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс] / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2005.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
1.1. Конспект лекций	5
РАЗДЕЛ I. Развитие современных зрелищных и экранных искусств как область теоретического знания.....	5
Тема 1. Введение в дисциплину «Актуальные проблемы современного киноискусства». Основные понятия курса	5
РАЗДЕЛ II. Историческая динамика развития зрелищных и экранных искусств.....	12
Тема 2. Зрелище в контексте истории КДД.....	12
Тема 3. Понятие экранных искусств	25
Тема 4. Театральность и экранная реальность	32
РАЗДЕЛ III. Развитие зрелищных и экранных искусств как область практического знания	38
Тема 5. Основные этапы создания фильма	38
Тема 6. Палитра современного американского кинематографа	51
Тема 7. Основные тенденции в развитии современного европейского кино	66
Тема 8. Мейнстрим и авторское кино	71
Тема 9. Интеллектуальное кино.....	88
Тема 10. Фестивальное кино	96
Тема 11. Кинопроцессы в СССР и СНГ	107
Тема 12. Кинопроцессы в Республике Беларусь	112
1.2. Кино-, видео- и аудиоматериалы.....	131
Приложения.....	131
Приложение 1	131
Приложение 2	142
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	152
2.1. Тематика семинарских занятий	152
2.2. Тематика практических занятий.....	153
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	158
3.1. Задания для самостоятельной работы студентов.....	158
3.2. Примерный перечень тем курсовых работ	160
3.3. Примерный перечень вопросов к экзамену.....	162
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	166
4.1. Учебная программа.....	166
4.2. Основная литература	190
4.3. Дополнительная литература	191

Учебное электронное издание

Составитель
Балодис Юлия Геннадьевна

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям),
направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная)*

[Электронный ресурс]

Редактор *Т. Д. Горошко*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 30.04.2019.
Гарнитура Times Roman. Объем 3,1 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-300-9

