

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ. РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-21 04 01 «Культурология» (по направлениям)*

Минск
Институт современных знаний имени А. М. Широкова
2015

УДК 791 (075.8)
И 90

Р е ц е н з е н т ы :

Шелупенко Н. Е., кандидат культурологии, доцент факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств;

Алекснина И. А., кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры театрального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств.

И 90 «История искусств. Раздел «История кино» : электронный учебно-методический комплекс для студентов специальности 1–21 04 01 «Культурология (по направлениям)» / авт.-сост. Ю. Г. Болотова. – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2015. – 97 с.

ISBN 978-985-547-126-5

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках дисциплины «История искусств (история кино)».

Для студентов вузов.

УДК 791 (075.8)

ISBN 978-985-547-126-5

© Болотова Ю. Г., составление, 2015
© Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени
А. М. Широкова», 2015

Введение

Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине «История искусств (история кино)» (далее – ЭУМК) предназначен для формирования профессиональных компетенций студентов в данной области, ознакомления с основными этапами становления и развития искусства кино, освоения ими киноязыка как особого языка искусства, созданного на основе синтеза искусств при помощи специальных технологий. В ЭУМК рассмотрены основные тенденции и достижения в истории мирового и отечественного кино, этапы формирования видов и жанров киноискусства. Особое внимание уделено закономерностям развития языка кино, его выразительных средств в связи с идейно-эстетическими взглядами эпохи.

ЭУМК представляет собой совокупность учебно-методической и нормативной документации, средств контроля, а также прочих современных образовательных ресурсов, необходимых студентам для полноценного обучения.

Основной целью раздела дисциплины является формирование устойчивых представлений у студентов о динамике развития киноискусства и его значении в художественной культуре XX – XXI веков.

Теоретический раздел ЭУМК содержит краткий курс лекций по дисциплине. В нем представлены все необходимые темы. Тем не менее, для освоения полного объема киноведческих знаний, соответствующего стандартам высшей школы, необходима работа студентов с учебными пособиями и дополнительной литературой.

Практический раздел УМК содержит тематику семинарских занятий для студентов очной формы обучения. План каждого семинарского занятия включает основные вопросы, изучение которых позволит студентам освоить необходимый материал. Предусмотрена демонстрация фильмов в хронологической последовательности, в зависимости от принадлежности к той или иной национальной киношколе, по конкретной тематике. ЭУМК содержит примерные темы для подготовки рефератов и докладов. Кроме того, в этом разделе представлены основные принципы организации самостоятельной работы студентов.

В разделе контроля знаний студентам предложены вопросы для самоконтроля, список кинофильмов, обязательных для просмотра, схема анализа фильма как художественного произведения, задания теста-контроля. Благодаря этим материалам студент имеет возможность самостоятельно проверить качество усвоенных знаний. В этом разделе также содержатся вопросы к зачету по дисциплине.

Вспомогательный раздел включает учебную программу, методы (технологии) обучения и контроля, диагностики сформированности компетенций, список основной и дополнительной литературы.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

КРАТКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ» РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»

Введение

План

1. Кино как техническое изобретение и вид искусства.
2. Кино как синтез искусств.

1. Кино как техническое изобретение и вид искусства

В ряде изданий история культуры XX в. начинается с изложения истории киноискусства. Действительно, появившись на рубеже веков (1895 г., братья Огюст и Луи Люмьеры), кино завоевало огромную аудиторию, трансформировало общественное сознание, изменило направления эстетических поисков, возглавило иерархию искусств новой эпохи.

Зарождение киноискусства было бы невозможно без открытия кино учёными как технического изобретения. Они исследовали природу движения и не предполагали, что создают новое средство художественного выражения и зрелище.

Во второй половине XIX в. во многих странах были изобретены аппараты, позволяющие получать движущиеся фотографии предметов, людей и животных. Множество таких аппаратов были запатентованы в Лондоне, Париже, Петербурге, Берлине. К сожалению, их объединяла общая черта – недолговечность.

Когда изобретение кино было запатентовано, состоялись первые коммерческие просмотры фильмов и им заинтересовались не столько люди искусства, сколько предприниматели.

Развитие кино шло по восходящей линии – от технического изобретения к искусству. Основные движущие силы и причины этого процесса:

- появились нестандартно мыслящие люди, которые увидели в кино новое средство выражения своего видения мира;
- популярность кино, прежде всего, была связана с тем, что оно заменило «высокое искусство» для бедных и малообразованных слоёв населения.

2. Кино как синтез искусств

Киноискусство использовало разнообразные способы воздействия на человека (обращение к зрению и слуху), включало в себя одновременно элементы живописи, музыки, литературы и театра. Кино стало воплощением синтеза искусств.

Однако не следует рассматривать синтетический характер кино как арифметическую сумму достижений всех ранее существовавших форм художественного творчества. Опираясь на новую технику и самостоятельно найденные

выразительные средства, используя язык других искусств, кино не заменяет и не отрицает их.

В системе традиционных (классических) искусств кино занимает особое место. Чтобы его понять, проанализируем характер взаимосвязи кино с основными четырьмя видами искусства: литературой, музыкой, изобразительным искусством и театром. Литература и кино связаны на сценарном уровне: съёмкам фильма предшествует написание сценария по законам литературы. Музыка может рассматриваться как дополнительный художественный элемент, усиливающий воздействие литературной основы фильма. От театра кино заимствует необходимость и важность режиссуры и актерской игры, а от изобразительного искусства – визуальной образности.

Кроме того, в первые годы своего существования кино воспринималось как «живая фотография» (братья Люмьеры и др.).

Таким образом, искусство кино венчает многовековой процесс эволюции художественных видов, совмещая, преобразуя и развивая их определяющие свойства. Синтезировав повествовательность, звукозрительный образ и коммуникативный эффект, кино создало новый экранный киноязык, в котором переплелись локальные выразительные средства.

1. РОЖДЕНИЕ КИНО. ПЕРИОД НЕМОГО КИНО.

Кино Франции (1895 – 1929 гг.)

План

1. Рождение кино. Деятельность О. и Л.-Ж. Люмьеров.
2. Деятельность Ж. Мельеса.
3. Период «ярмарочного кино».
4. Основные направления кино Франции (до 1918 г.).
5. Основные направления кино Франции (1920-е гг.).

1. Рождение кино. Деятельность О. и Л.-Ж. Люмьеров

Изобретателями кино принято считать братьев Огюста и Луи-Жана Люмьеров. Их заслуга состоит в том, что они довели до успешного практического осуществления труд многих своих предшественников. Первый публичный просмотр «синематографа» (кинематографа) Люмьеров состоялся 28 декабря 1895 г. в Париже в «Гран кафе» и принес 33 франка прибыли. Смысл существования кинематографа братья видели в техническом усовершенствовании и обогащении фотографии как вида искусства. Почти все их первые фильмы были документальными репортажами - они снимали на пленку обычные события повседневной жизни. Впоследствии операторы-французы снимали для Люмьеров и фирмы «Патэ» хроникальные сюжеты по всему миру: в Берлине, Нью-Йорке и Санкт-Петербурге. Несмотря на огромный успех, однообразный репертуар способствовал тому, что интерес к кинематографу постепенно стал ослабевать.

2. Деятельность Ж. Мельеса

Второй значимой фигурой в истории французского немого кинематографа является Ж. Мельес. В 1898 г. он создает первое киноателье (театральная сцена, оснащенная кинотехникой, соседствовала с фотолабораторией). Здесь он снял все свои фильмы (450-500 наименований). Ж. Мельес был талантливым сценаристом, декоратором, режиссером, оператором, актером и киномехаником. Большинство его фильмов были фантастическими по сюжету. Его основная заслуга состоит в том, что найденное им решение помогло преодолеть грозивший кинематографу кризис. Мельес работал по принципу игровой инсценировки с использованием заранее придуманного сюжета и актерами. Другими словами, вместо люмьеровского репортажного принципа он снимал фильм, изначально задуманный и поставленный как зрелище (по сути, спектакль, снятый на пленку).

3. Период «ярмарочного кино»

Период с 1900 до 1908 гг. вошел в историю киноискусства как период ярмарочного кино. Этот период имеет принципиальное значение для создания различных форм кинозрелища: в начале XX в. формируется зрительская аудитория, появляется общественная потребность в кинозрелище.

Роль ярмарочного кино состоит в том, что оно привнесло элементы непосредственности, простоты, реализма, свежести видения мира. За 10 лет кинематограф из технической новинки превратился в самое популярное зрелище, массовый аттракцион. Однако художественные средства первых фильмов были несовершенными, а эстетические переживания зрителей неполными. Таким образом, до становления кино как самостоятельного и полноценного вида искусства было ещё далеко.

4. Основные направления кино Франции (до 1918 г.)

Во французском кино в довоенный период (до 1914 г.) можно выделить две основные тенденции:

- 1) классическую. Создатели фильмов использовали театральный опыт (студия «Фильм д'Ар») и экранизировали театральные произведения;
- 2) натуралистическую. Создатели фильмов использовали в основном оригинальные сценарии (студия «Гомбн»).

В годы Первой мировой войны (1914 – 1918 гг.) репертуар французского кино в основном состоял из патриотических мелодрам, полицейских фильмов, позднее – психологических драм.

5. Основные направления кино Франции (1920-е гг.)

На первую половину 1920-х гг. приходится деятельность таких французских режиссеров, как Л. Деллюк, Ж. Дюлак, Г. Абель, М. л'Эрбье и Ж. Эпштейн, которых называли киноимпрессионистами. Интерес к духовным явлениям, к внутреннему миру человека определил атмосферу фильмов этого направления – внутренний психологизм, склонность к интроспекции, уход от действительности в прошлое. Образ человека в импрессионистском фильме

фрагментарен и недосказан; сфера его деятельности и стремления чётко не определены.

Однако эта своеобразная «революция» киноимпрессионистов не привлекала массового зрителя. Кинематографисты стали уходить от реальной жизни все дальше и дальше. В результате киноимпрессионизм превратился в элитарное явление. Однако киноимпрессионисты внесли большой вклад в обсуждение проблем киноязыка. Благодаря им появились научные исследования о композиции кинообраза, специфике киноискусства и др.

Искусство второй половины 1920-х гг. в истории французского кино называют киноавангардом. Во многих отношениях киноавангард продолжал традиции французского киноимпрессионизма. Он выдвинул требование обязательности своеобразия выразительных средств, что привело к крайним выводам: возведению выразительных средств в абсолют. Результатом стала подмена содержания формой во многих фильмах.

Киноавангардисты стремились к тому, чтобы кино стало полноправным искусством и перестало быть коммерческим зрелищем. Киноавангардисты никогда не составляли цельной группы или школы. Это был подвижный коллектив с меняющимся составом. Киноавангардистов объединяли общие тенденции и принципы деятельности.

В киноавангарде Франции 1920-х гг. можно выделить три основных направления:

1) импрессионистское (Ж. Дюлак, А. Кавальканти, Ж. Ренуар, Дм. Кирсанов). Они почти не отличались от своих предшественников «чистых киноимпрессионистов»; создатели фильмов не возражали против определённого сюжета и требовали, чтобы фильм имел чётко выраженную тему;

2) экстремистское (А. Шометт, Ф. Леже, Ф. Пиккабия). Создатели фильмов выступали за полную автономию киноискусства;

3) сюрреализм (Л. Бунюэль (резкая форма), М. Рей (спокойная форма)).

Общая черта всех этих направлений заключалась в том, что целевой аудиторией фильмов являлась не широкая публика, а узкий круг знатоков и ценителей искусства.

2. Кино Италии: зарождение и формирование

План

1. Зарождение итальянского кино.
2. Основные направления и тенденции развития кино Италии (1908 – 1929 гг.).

1. Зарождение итальянского кино

Первые итальянские фильмы появились на экранах в 1905 г. Они полностью повторяли французские «комические» ленты и мало рассказывали о своей стране. Однако приблизительно в 1910 г. в итальянских фильмах стали проявляться черты национального стиля.

Огромная популярность кино в Италии объяснялась назревшей потребностью общества в доступном развлечении: народ, в массе своей неграмотный и говорящий на множестве диалектов, практически не имел доступа к профессиональной литературе и театру, рассчитанных на образованную публику. Новое же искусство было понятно и по карману всем.

Итальянский кинематограф не был так централизован, как французский, и так рассредоточен по малым городам, как английский. Студии в Италии находились в трех больших городах (Риме, Милане, Турине). Начиная с момента своего возникновения, они работали промышленными, а не кустарными методами. Поэтому превращение кино из ярмарочного развлечения в художественное зрелище происходит в Италии несколько раньше, чем во Франции.

В киноискусстве Италии начала XX в. применяются технические новации (использование макетов и панорам; применение тележки, на которую устанавливали камеру).

В содержательном отношении среди фильмов, снятых в этот период, преобладают костюмные исторические ленты, а также психологические драмы. Их героями были представители высшего общества, переживающие сложные перипетии любви. Настроение некоторых фильмов выражает «мировая скорбь».

2. Основные направления и тенденции развития кино Италии (1908 – 1929 гг.)

В 1908 – 1914 гг. развивается реалистическое направление итальянского киноискусства. Это направление развивалось на основе экранизации литературных произведений натуралистического направления, получившего название веризма. Создателем этого направления был сицилийский писатель Верга, правдиво писавший о жизни сицилийских крестьян и рыбаков.

Классическим произведением немого итальянского кино является работа Н. Мартолио «Затерянные во мраке» (1914 г.), снятый по одноименному сценарию пьесы Р. Бракко.

Итальянское кино 1914 – 1918 гг. развивалось под знаком культа кинозвезд. Итальянские фильмы привлекали публику красотой женщин-актрис (Ф. Бертини, Эсперия и др.). Актрисы стали главным оружием в конкурентной борьбе кинофирм.

С приходом к власти в Италии фашистского режима Б. Муссолини кино стало средством пропаганды фашистских идей и укрепления фашистского строя. С этой целью был создан государственный институт ЛУЧЕ (1925 г.) и специальная фашистская киноорганизация (1923 г.).

Как обратная реакция на этот процесс в середине 1920-х гг. появились небольшие независимые студии (АДИА, основатель – М. Камерини; «Аугуста», основатель – А. Блазетти). Активная деятельность этих представителей итальянского киноискусства стала в будущем основой возрождения итальянского кино.

3. Кино США (1895 - 1929 гг.)

План

1. Пионеры американского кино. Деятельность Э.С. Портера.
2. Деятельность Д. У. Гриффита.
3. Переход к модели продюсерского кино.

1. Пионеры американского кино. Деятельность Э.С. Портера

Долгое время монополистом в области киноаппаратуры, ревностно оберегавшим свои права, в США был известный изобретатель Т.А. Эдисон, который создал «Эдисон филм компани».

На рубеже XIX и XX вв. в США возникло множество кинофабрик. Фильмы снимались в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Бостоне и Сан-Франциско.

В начале 1900-х гг. в американском кино возник интерес к рассказу сложных историй. Ключевую роль в развитии и распространении необходимых для этого повествовательных приемов сыграл американский режиссер Э.С. Портер. Его фильмы «Жизнь американского пожарного» (1903 г.) и особенно «Большое ограбление поезда» (1903 г.) представляют собой достаточно непростые повествовательные конструкции.

В фильмах Э.С. Портера и многих других авторов постепенно осмысливаются пространственно-временные возможности монтажной склейки. Склейка не просто разделяет последовательно развивающиеся эпизоды, но способна переместить нас в пространстве и во времени.

Ближе к концу первого десятилетия XX в. кинематограф в целом овладел техникой несложного повествования – он научился рассказывать линейно развивающиеся истории и, тем самым, оказался готовым к освоению более тонких и психологически сложных элементов языка.

2. Деятельность Д. У. Гриффита

Ключевую роль, по-видимому, сыграл фильм наиболее выдающегося режиссера 1910-х годов Д.У. Гриффита «Много лет спустя» (1908 г.). Д.У. Гриффит перешел со стандартного общего плана героини на ее лицо и тем самым осуществил первый в истории кино переход на психологически мотивированный крупный план.

Все эти нововведения, развиваясь и усложняясь, за менее чем десятилетие оформились в систему киноповествования, в которой уже имелись все основные принципы, на которые опирается киноязык и в настоящее время. Это прежде всего относится к стандартному способу ведения эпизода: общий план, информирующий зрителя о месте и обстановке действия, об участвующих в нём персонажах и их взаиморасположении. Затем происходит укрупнение плана, перевод камеры на одного из персонажей, говорящего или делающего что-то важное. После этого мы видим адресата его слов или действий и так далее, при этом как в середине эпизода, так и особенно в его конце возможно возвращение к общему плану.

Содержание киносеансов этого периода свидетельствует о непрерывном росте интереса к сложным психологически нагруженным повествованиям. Если в 1904 г. в США среди официально зарегистрированных фильмов было 42% документальных фильмов, 45% комедий и только 8% драм, то к 1907 г. доля драмы увеличилась до 17%, а в 1908 г. произошел её четырехкратный рост – до 66%.

Фильмом, который подвел итог этого периода, объединив все основные тенденции, можно считать «Рождение нации» Д.У. Гриффита (1915 г.). Этот фильм длится почти три часа, в нем использовано большое количество имевшихся на тот момент приемов киноповествования.

3. Переход к модели продюсерского кино

После того как повествовательная система в США была создана, американское кино перестало нуждаться в ярких, но своенравных и непредсказуемых авторах-режиссерах и стало ориентироваться на принципиально иную (поточную) систему производства, центром которой стал продюсер. Поэтому первое десятилетие XX в. принято называть операторским периодом в истории американского кино, а период с 1908 г. по конец 1910-х гг. – режиссерским. Затем начался продюсерский период. В это же время в американском кинематографе также устанавливается система жанров киноискусства и заканчивается формирование системы звезд.

4. Кино Германии (1895-1929-х гг.)

План

1. Первые шаги немецкого кино. Деятельность Р. Вине. Киноэкспрессионизм.
2. Деятельность Ф. В. Мурнау.
3. Деятельность Ф. Ланга.

1. Первые шаги немецкого кино. Деятельность Р. Вине.

Киноэкспрессионизм

Несмотря на поражение в Первой мировой войне и разразившийся в стране сильнейший экономический кризис, немецкое кино переживает подъем. Представители искусства в целом и кино, в частности, в своих произведениях живо откликались на актуальные события и стремились дать им свою интерпретацию.

Первые опыты в области кино в Германии были связаны с деятельностью братьев Складановских. Кинематограф в Германии динамично развивался. Впоследствии важнейшим направлением художественных поисков в немецком кино становится движение, получившее название экспрессионизм. Киноэкспрессионистские тенденции очевидны в фильме – «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Р. Вине, 1919 г.). Этот фильм, поставленный на основе сценария крупнейшего деятеля киноэкспрессионизма К. Майера, был снят в декорациях, созданных художниками из группы «Штурм», что предопределило основную особенность картины: отказ от ориентации на привычное жизнеподобное повествование и построение фильма как последовательности полубредовых виде-

ний, разворачивающихся в воспаленном сознании студента – пациента психиатрической клиники. Эта картина, во-первых, показала возможность создания фильмов, ориентирующихся не на театр и литературу, а на живопись, а во-вторых продемонстрировала способность кинематографа делать полноценные произведения, задачей которых является отображение не реальности (или наших представлений о ней), а субъективных переживаний.

Первая из этих тенденций получила воплощение в полностью абстрактных фильмах Х. Рихтера, В. Рутмана, О. Фишингера и В. Эггелинга, в которых не было ничего, кроме движущихся и видоизменяющихся линий, геометрических фигур и пятен. Вторая привела к идее «субъективной камеры», как бы находящейся на точке зрения кого-либо из персонажей и перемещающейся вместе с ним.

2. Деятельность Ф. В. Мурнау

Эта идея была последовательно проведена в фильме Ф.В. Мурнау «Последний человек» (1924 г.), в котором, к тому же, отсутствовали титры – настолько полно и разнообразно были раскрыты в нем повествовательные возможности камеры.

В другом знаменитом фильме Ф.В. Мурнау «Носферату» («Носферату: симфония ужаса», 1922 г.), снятом по роману «Дракула» Б. Стокера, ирреальная атмосфера создавалась благодаря оригинальным приемам показа обычного мира – тревожному освещению, резким контрастам света и тени, смонтированию негативного изображения в позитивную копию, изменению скорости съемки, приводящему к искажению скорости движения.

3. Деятельность Ф. Ланга

Одним из самых заметных немецких режиссеров того времени, чье непосредственное влияние на мировое киноискусство ощущается до сих пор, был Ф. Ланг. В его фильмах: «Усталая смерть» (1921 г.), «Нибелунги» (1924 г.) и особенно в «Метрополисе» (1926 г.) изображение разработано настолько продуманно, тщательно и детально, что может соперничать с живописным. Характерно, что визуальная выразительность фильмов Ф. Ланга идет в ущерб их повествовательному и идеологическому наполнению, за что режиссер постоянно подвергался достаточно жесткой критике.

5. Зарождение и формирование кино Великобритании

План

1. Зарождение британского кино. Деятельность Брайтонской школы.
2. Развитие английского кино в 1909 – 1929 гг.

1. Зарождение британского кино. Деятельность Брайтонской школы

В первое десятилетие XX в. большой вклад в развитие киноискусства внесли представители Великобритании. Свой путь в кино в начальный период начали по преимуществу фотографы, имеющие собственные мастерские. Их деятельность была сосредоточена по всей стране: в графстве Йоркшир и Ланка-

шир, в Лондоне и близ Ла-Манша. Среди них были У. Фризе-Грин, Дж. Уильямсон и др.

Сходство кино с волшебным фонарем, а не с театром (как во Франции) привело к появлению планов разной крупности и в результате – к монтажу. Заслуга введения планов разной крупности приписывается Дж. А. Смиту (Брайтонская школа). В фильме «Маленький доктор» (1900 г.) он впервые в истории английского кино крупным планом показал голову кошки, которую кормят с ложечки, а в фильме «Мышь в школе изящных искусств» – мышь, вылезавшую из норы. Появление крупного плана было новым, специфическим кинематографическим приёмом, однако эти эксперименты не встретили в Великобритании поддержки. Дж. А. Смит снимал отдельные планы своих фильмов таким образом, что в них был не один план, а несколько, что привело к появлению монтажа. Пусть это был еще примитивный монтаж, но он пытался содействовать смысловому единству сцены.

Монтажом пользовались и другие режиссеры Брайтонской школы, например, Дж. Уильямсон, который строил свой рассказ на быстрой смене кадров, объединяемых движением персонажей. Отличительными особенностями его лент были свободное перемещение действия с одного места на другое, съемки на натуре (особенность всех британских фильмов), быстрый темп, движение героев от аппарата к аппарату.

2. Развитие английского кино в 1909 – 1929 гг.

Период расцвета британской школы продолжался недолго. В первом десятилетии XX в. быстрый процесс индустриализации кино ускорил ликвидацию маленьких кустарных ателье, а навязывание иностранных фильмов привел к вытеснению с экранов национальной продукции.

В 1909 г. американские фильмы на прокатном рынке в Великобритании составляли 30%, в 1914 г. – 60%, 1915 г. – 90%, 1916 г. – 98%.

В 1909–1910 гг. в британской кинопромышленности произошли значительные изменения: в кино приходят люди, интересующиеся коммерческой стороной дела. Мелкие провинциальные студии были ликвидированы, а вокруг Лондона и в самой столице возникло около 30 новых киноателье. Фильмы, создаваемые на этих студиях перед войной и в годы войны, редко отличались национальным своеобразием. Отсутствие самобытности, творческая и техническая отсталость – характерные черты британской кинематографии накануне войны.

В 1912–1913 гг. появилась мода на экранизации театральных и литературных произведений (У. Шекспир и Ч. Диккенс). Однако ощутимых положительных результатов это не принесло. Основной причиной неудачи стала самоцензура продюсеров, заботившихся о том, чтобы в фильме не оставалось элементов оригинала.

С 1 января 1929 г. в силу вступил закон о квоте, определивший обязательную процентную норму британских фильмов, которые должны были демонстрироваться в театрах и распространяться кинопрокатными конторами. Введе-

ние закона не дало положительных результатов, но заставило местных продюсеров взяться за производство собственных картин. Однако британских фильмов не только по названию, но и по духу в этот период было чрезвычайно мало.

В конце 1920-х гг. в киноискусстве Великобритании появилась группа молодых режиссеров, для которых создание фильма было не только источником заработка, но и смыслом жизни. А. Асквит и А. Хичкок стали к 1930-е гг. ведущими представителями британского художественного кинематографа. А. Монтегрю и Дж. Грирсон возглавили движение британских документалистов. После долгих лет застоя в местном кино началось интеллектуальное и художественное движение, позволившее в звуковом периоде британской кинематографии сыграть существенную роль в развитии киноискусства.

6. Кино дореволюционной России и становление советского кино

План

1. Традиции русского дореволюционного кино.
2. Социально-политические события в России и их влияние на развитие кино.
3. Деятельность Дз. Вертова.
4. Открытие художественных возможностей монтажной склейки.

1. Традиции русского дореволюционного кино

Русские изобретатели внесли большой вклад в развитие кинопроекторной техники. Старейшим русским кинопредпринимателем был А. Ханжонков, создавший акционерное общество «Ханжонков и К» и открывший «электротئاتр» на 1500 мест на Триумфальной площади в Москве. Начиная с 1908 г. наряду с иностранными картинами демонстрировавшимися на территории России (в первую очередь, французскими), стали появляться первые российские фильмы, сюжеты которых заимствовались из литературных произведений или истории. Первым российским игровым фильмом принято считать «Пониговую вольницу» (другое название – «Стенька Разин», режиссер В. Ромашков).

Дореволюционное российское кино в целом следовало европейским образцам, не создав оригинальных произведений, способных повлиять на развитие мирового кинопроцесса. Крупнейшим режиссером дооктябрьского периода был Я. Протазанов. В его фильме «Пиковая дама» (1916 г., по произведению А. С. Пушкина) встречались отдельные новаторские подходы, определившие лицо кинематографа России в 1920-х гг. Кумирами публики были актеры В. Холодная и И. Мозжухин.

2. Социально-политические события в России и их влияние на развитие кино

Первая мировая война замедлила приток иностранных фильмов в Россию и дала толчок развитию местного кинопроизводства.

Началом советского кино принято считать 27 августа 1919 г. – день подписания В. И. Лениным Декрета о национализации кинопредприятий. Октябрьская революция и гражданская война в России привели к тому, что крупные ки-

нотеатры были закрыты, а многие их владельцы, режиссеры, актеры и операторы эмигрировали. Основная группа эмигрантов обосновалась в Париже. Но оторванное от национальной почвы эмигрантское кино быстро закончило свое существование.

Советское кино на начальном этапе своего существования столкнулось со значительными материальными трудностями. Кинопроизводство ограничивалось несколькими фильмами (военная кинохроника и др.).

Среди крупных фигур советского кинематографа того времени акцент на изображении делали только Г. Козинцев, Л. Трауберг и А. Довженко. Фильм А. Довженко «Земля» (1930 г.) оказал впоследствии большое влияние на других отечественных режиссеров, уделявших особое внимание показу состояния предметного мира. Другие режиссеры искали новые средства визуальной выразительности преимущественно в монтаже (С. Эйзенштейн и др.).

В 1922 г. после окончания гражданской войны В. Ленин произнес знаменитую фразу, ставшую затем лозунгом: «Из всех искусств важнейшим для нас является кино». Стали активно открываться киностудии, среди которых можно выделить «экспериментальную лабораторию» Л. Кулешова, «ФЭКС» («Фабрика эксцентричного кинотеатра») Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Киноки» Дз. Вертова.

3. Деятельность Дз. Вертова

Кинооператору-документалисту Дз. Вертову поручили основать и возглавить киногазету «Киноправда» – экранное приложение к газете «Правда». Название газеты Дз. Вертов сделал своим девизом: он хотел «изгнать» из кино все, что не имело отношения к действительности. Двадцать три выпуска «Киноправды» привели к созданию радикальной концепции – «Киноглаз». Её представители объявили, что кино должно отказаться от актера, костюма, грима, павильонов, декораций, освещения, т.е. от какой-либо инсценировки, и полностью довериться камере – «глазу», более объективному, чем человеческий. Важнее всего для них было «захватить жизнь врасплох». Искусство кино сводилось к монтажу, а режиссерская индивидуальность – к отбору и последовательности документов.

Дз. Вертов – известная фигура в области монтажных экспериментов. Его полнометражный фильм «Человек с киноаппаратом» (1929 г.) был лишен единого сюжета, практически не содержал пояснительных титров и, по сути, был посвящен всесторонней разработке вариантов монтажных сопоставлений различных жизненных явлений, рассматриваемых в их динамическом аспекте.

4. Открытие художественных возможностей монтажной склейки

Длительное время в советском кино основной упор делался на изучение возможностей монтажа: сопоставляя кадры, режиссеры интересовались тем общим, что есть в них, извлечением из двух различных изображений некоего общего смысла, при этом этот «третий смысл» может не выявляться в каждом из кадров, взятом в отдельности.

Основа этих поисков была заложена еще в конце 1910-х гг., когда Л. Кулешов поставил серию экспериментов, один из которых привел к открытию «эффекта Кулешова»: если перед изображением актера, смотрящего с нейтральным выражением лица за кадр, дать изображение тарелки супа, то зритель воспримет эту монтажную конструкцию как воплощающую чувство голода, а если перед тем же самым планом актера дать план красивой женщины, то зритель обнаружит вожделение на его лице.

В известном фильме советского кинематографа 1920-х гг. («Броненосец «Потёмкин» (1925 г.), режиссер С. Эйзенштейн) многие эпизоды построены на сочетании кадров, имеющих общие признаки, игнорируя принципы последовательного монтажного повествования.

Вс. Пудовкин в фильме «Мать» (по роману М. Горького, 1926 г.) также исследовал смысловые эффекты, возникающие при сопоставлении кадров. Однако его больше интересовали метафорические возможности киноязыка, чем логические особенности кино.

7. Звуковое кино. Кино США (1929 – 1945 гг.)

План

1. НТП в американском кино и трансформация системы кинопроизводства в 1920 – 1930-х гг.
2. Крупнейшие представители продюсерского и авторского кино США межвоенного периода.
3. Влияние Второй мировой войны на развитие американского кинематографа.
4. Деятельность О. Уэллса.

1. НТП в американском кино и трансформация системы кинопроизводства в 1920 - 1930-х гг.

В 1926 г. «Уорнер бразерс» выпустила несколько звуковых фильмов, состоящих в основном из музыкальных номеров, но особого успеха они не имели. Успех пришел с фильмом «Певец джаза» (1927 г.), в котором помимо номеров известного музыканта Э. Джолсона присутствовали и его короткие реплики. Так звуковое кино появилось вместе с живой речью экранного персонажа. 6 октября 1927 г. состоялась премьера фильма «Певец джаза». Этот день принято считать днем рождения звукового кинематографа.

В начале рассматриваемого периода в Соединенных Штатах Америки практически весь процесс кинопроизводства находился под влиянием финансовых империй Морганов и Рокфеллеров, не заинтересованных в высоком художественном результате, если он не гарантировал прибыль. Такой подход, с одной стороны, привёл к укреплению студийной системы, которая пришла в американское кино в результате развития продюсерской системы, определяющей процесс кинопроизводства в предшествующий период. С другой – привёл к предельному ограничению возможностей режиссеров: фактически за режиссе-

ром оставалось только право следить за мизансценами и работать с актерами. В типичном случае режиссер получал раскадрованный сценарий (то есть такой, где была указана крупность, продолжительность и содержание каждого кадра), работал на площадке, но при этом в монтаже фильма не участвовал.

В Голливуде в этот период был единственный режиссер, имевший официальное право на окончательный монтаж – Дж. Форд. Он снял такие известные фильмы как «Дилижанс» (1939 г.) и «Гроздь гнева» (1941 г.).

В результате в этот период, получивший название «золотой век Голливуда», было произведено большое количество фильмов, снятых добротнo, но сделанных по стандарту и лишенных черт авторского стиля.

2. Крупнейшие представители продюсерского и авторского кино США межвоенного периода

В некоторых случаях художественно значительное произведение удавалось создать коллективно, без контроля одного из авторов. Например, во время съёмок фильма «Унесенные ветром» (1939 г.), в котором мы видим один из наиболее ранних примеров применения цвета в кинематографе, сменилось три режиссера (Дж. Кьюкор, С. Вуд, В. Флеминг; в титрах указан последний).

Среди режиссеров, сумевших в этих сложных условиях сохранить в своих фильмах черты авторской индивидуальности, 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 кинематографе. 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.).

3. Влияние Второй мировой войны на развитие американского кинематографа

В 1939 г. началась Вторая мировая война, в связи с чем роль киноискусства была пересмотрена. С учётом потребностей военного времени кино всех стран-участниц (в т.ч. США) выполняло в основном функции агитатора и хроникёра. На первое место в США выходит кинодокументалистика. Ведущие режиссеры игрового кино (Дж. Форд, Д. Хьюстон, У. Уайлер) снимали документальные фильмы о военных действиях. Под руководством Ф. Капры были созданы семь полнометражных неигровых картин под общим названием «Почему мы сражаемся» (1942 – 1945 гг.).

Война не затронула существенным образом экономику и кинобизнес США, более того, именно в это время были окончательно преодолены последствия Великой американской депрессии. Сформировались подходящие условия для развития низкобюджетного экспериментального кинопроизводства. Зарож-

дается американский киноавангард, самой заметной картиной которого в этот период является фильм «Полуденные сети» (1943 г.) М. Дерен – первая полностью сюрреалистическая американская картина.

4. Деятельность О. Уэллса

Важнейшим фильмом 1940-х гг. является законченный за несколько месяцев до вступления США во Вторую мировую войну «Гражданин Кейн» (1941 г.) О. Уэллса. Во время съёмок своего дебютного фильма О. Уэллс получил полную авторскую свободу. Он контролировал все стадии 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. После выхода на экраны фильм О. Уэллса не оказал заметного влияния на развитие американского кинематографа. Это объясняется внекинематографическими обстоятельствами. Главный герой имел реальный прототип (У.Р. Херст), чью личность нельзя воспринимать однозначно. К тому же тогдашний американский кинематограф тех лет был не готов к восприятию радикальных новаций. Однако в дальнейшем к опытам О. Уэллса обращались многие известные режиссёры.

8. Французское кино (1929 – 1945 гг.)

План

1. Последствия прихода звука во французское кино.
2. Основные направления в киноискусстве Франции (1929 – 1945 гг.).
3. Деятельность М. Карне.

1. Последствия прихода звука во французское кино

В конце 1920-х годов в европейском кино начинается эпоха звука. «Великий немой» обрёл голос. Слово стало важнейшим средством характеристики киногероев.

Своеобразная культурная ситуация сложилась во французском кинематографе в рассматриваемый период. Во Франции не было государственного тоталитаризма или финансового диктата. Мировой экономический кризис привел не к монополизации кинопроизводства, а, напротив, к банкротству крупных французских кинокомпаний. К тому же, что большинство фильмов выпускалось мелкими фирмами, которые быстро разорялись и были слишком слабы, чтобы лишить авторов свободы творческого самовыражения. В результате Л. Бунюэлю удалось снять звуковой сюрреалистический фильм «Золотой век» (1930 г.), а поэту Ж. Кокто – «Кровь поэта» (1930 г.). В этих фильмах режиссёры предприняли попытку воплотить мир снов на экране.

Рассматривая абстрактное кино как лабораторный эксперимент, другие режиссёры в своих фильмах возвращаются к сюжетности и ставят перед собой

сверхзадачу – показать красоту повседневной реальности. В качестве главного героя в их фильмах выступает «маленький человек», зачастую представитель социальных низов.

2. Основные направления в киноискусстве Франции (1929 – 1945 гг.)

Среди такого рода фильмов прежде всего следует отметить две картины Ж. Виго – «Ноль за поведение» (1933 г.) и «Аталанту» (1934 г.). Фильм «Ноль за поведение» был запрещен и вышел на экраны только в 1945 г. Пафос фильма был направлен против власти взрослых и создан как воплощение фантазий гонимого судьбой ребенка. Эстетика фильма опирается на поэтическое мироощущение Ж. Виго: реальность постепенно теряет документальную достоверность и трансформируется в ирреальный, полуфантастический мир. Последний фильм Ж. Виго «Аталанта» – это лирическое киноповествование о жизни-путешествии маленького экипажа баржи. Ж. Виго в своем произведении открыл эстетическую ценность паузы и заставил ее «звучать» во всей художественной силе.

Подобное утонченное соотношение реализма и поэзии закрепилось в термине «поэтический реализм». Художественное течение с одноименным названием набрало полную силу во второй половине 1930-х гг. и стало выдающимся явлением не только французского, но и всего европейского кинематографа.

Среди произведений этого времени следует отметить фильм «Под крышами Парижа» (1930 г.) Ф. Клера, в котором, помимо интересного опыта сопоставления музыки и изображения, было впервые творчески осмыслено такое важнейшее выразительное средство звукового кинематографа, как тишина. Оригинально творчество Ж. Ренуара, снявшего фильмы «Загородная прогулка» (1936 г., фильм не завершен, вышел в прокат в 1946 г.) и «Правила игры» (1939 г.). В последней картине режиссёр обращает внимание на возможности длинного плана.

В целом, к концу 1930-х гг. во французском кино заметно перемещение интереса с изображения к тематическому содержанию картины – например, в исторических фильмах Ж. Ренуара «Великая иллюзия» (1937 г.) и «Марсельеза» (1938 г.), М. Карне «Набережная туманов» (1938 г.) и «День начинается» (1939 г.).

3. Деятельность М. Карне

М. Карне стал лидером французского поэтического реализма. Он соединил в своих фильмах простоту и ясность повествования с изысканностью изображения. Первый огромный успех режиссера связан с выходом картины «Набережная туманов».

Два года спустя, когда Франция была оккупирована, М. Карне упрекали в том, что пессимизм картины «Набережная туманов» заразил французов разрушительным скептицизмом. В ответ режиссер написал: «Искусство кино – это зеркало эпохи, в которой мы живем... ее характерные черты – это беспокойство и потерянности». После «Набережной туманов» конструкцию фильмов М. Кар-

не стали называть архитектурной. В них все было точно рассчитано: композиция каждого кадра, значение каждого слова, монтажный ритм.

Во время Второй мировой войны во Франции, несмотря на немецкую оккупацию, производство игровых фильмов сократилось наполовину в сравнении с довоенным уровнем. Невозможность обращаться напрямую к тем смысловым проблемам, которые волновали людей, привели к появлению в киноискусстве отвлеченных философских тем. Некоторые авторы сняли в годы войны свои лучшие фильмы – например, А.-Ж. Клузо «Ворон» (1943 г.) и М. Карне «Дети райка» (1944 г.). Фильм М. Карне «Дети райка» (1944 г.) является высшим художественным достижением этого режиссера, образцом его творческого стиля и своеобразным итогом развития всего французского поэтического реализма.

9. Кино Германии (1929 – 1945 гг.)

План

1. Влияние фашизма на состояние немецкого кинематографа.
2. Система кинопроизводства и кинопроката в Германии (1929 – 1945 гг.).
3. Деятельность Л. Рифеншталь.

1. Влияние фашизма на состояние немецкого кинематографа

В межвоенный период в Германии в условиях экономического кризиса и раскола рабочего движения произошел рост количества нацистских организаций. После нацистского переворота в январе 1933 г. период творческого расцвета в немецком кино закончился.

В 1930-е гг. кино рассматривалось немецкими национал-социалистами как мощное средство пропаганды. Так, например, для насаждения профашистских идей в 1932 г. в Германии было открыто 3800 кинотеатров, в которых показывали звуковое кино.

До вынужденной эмиграции Ф. Ланг успел снять в Германии несколько картин, среди которых следует отметить его первый звуковой фильм «М». Фильм отражает становление тоталитарной фашистской идеологии. Первоначально режиссер предполагал назвать картину «Город ищет убийцу». Но нацисты предупредили, что фильм с таким названием никогда не выйдет на экран. После того, как его название было изменено, работа над фильмом продолжилась. Сценарий был написан на основе уголовной хроники по материалам реального судебного процесса над убийцей детей. Однако режиссер отклонился от классической схемы полицейского фильма, в результате чего образ преступника обрел обобщенные и трагические черты: зритель чувствует, что он очень одинок и психически болен. Главным эстетическим достоинством фильма стало сочетание изображения и звука по принципу контрапункта. Ланг рассказывает мрачную историю в зыбких полутонах. Режиссер добивается нарастающего напряжения особой кинематографической стратегией: искаженный угол камеры, выразительные тени, инновационное использование звука и тщательно проработанные художником сцены, вызывающие эффект клаустрофобии. В итоге

Лангу точно удалось передать страх, объединяющий разные слои берлинского общества.

С приходом в Германии к власти национал-социалистов в кинопроизводстве произошли значительные изменения. Свыше полутора тысяч деятелей кино эмигрировали из страны (среди них Ф. Ланг, М. Дитрих, П. Лорре, Э. Поммер, Э. Бергнер и др.). Среди оставшихся многие кинематографисты еврейского происхождения вследствие нарастающей антисемитской пропаганды были вынуждены прекратить свою работу. Некоторые из них не подчинились требованиям режима и позднее были уничтожены в концлагерях.

2. Система кинопроизводства и кинопроката в Германии (1929 – 1945 гг.)

К производству разрешались только те фильмы, которые казались фашистам соответствующими их идеологии или неопасными для режима. Все картины, вышедшие в период конца 1930 – начала 1940 гг., можно условно разделить на следующие категории:

- фильмы развлекательного характера;
- пропагандистские фильмы.

На фоне этого выпускались отдельные малобюджетные ленты, которые не соответствовали идеологии национал-социализма. Их авторы работали в условиях постоянной угрозы репрессий со стороны фашистских властей. Однако в своё время эти фильмы не нашли зрителя: в 1934 г. государство ввело предварительную цензуру всех фильмов, созданных на территории Германии, с 1936 г. была отменена кинокритика. В середине 1936 г. в стране был введён в действие закон, согласно которому выдача разрешений на прокат иностранных фильмов осуществляло министерство пропаганды Германии. Фактически на прокат кинофильмов иностранного производства был наложен запрет. С 1937 г. немецкая киноиндустрия окончательно перешла под государственный контроль.

Производство развлекательного кино было провозглашено в качестве одного из приоритетов государственной политики фашистского государства. Правительство национал-социалистов вкладывало немалые финансовые средства в развитие местной кинопромышленности, позволяя ей совершенствоваться в техническом плане. Было быстро налажено производство первых немецких цветных картин.

3. Деятельность Л. Рифеншталь

Одной из наиболее известных представителей немецкого кинематографа, не покинувших Германию в рассматриваемый период, стала режиссёр Л. Рифеншталь. Её творчество рассматривается в истории кинокритики как неоднозначное. С одной стороны, её документальные киноленты о съездах национал-социалистической партии Германии («Триумф воли», 1935 г.) и проходивших в Берлине Олимпийских играх («Олимпия», 1938 г.) использовали фашисты в пропагандистских целях. С другой – в своих фильмах режиссёр показала высо-

кий уровень владения техникой киносъемки. Она подчинила конструкцию документального изображения строгим живописным законам.

В ходе развития военных действий во время Второй мировой войны и провала плана по захвату СССР кассовые сборы немецкого кино возросли. В 1943 – 1944 гг. сборы составили миллиарды рейхсмарок. Посещение кинотеатров, в которых демонстрировались фильмы развлекательного и пропагандистского характера с уверенными в своих силах плакатными героями, давало простым немецким гражданам иллюзию нормального течения жизни и стабильности.

10. Кино Италии (1929 - 1945 гг.)

План

1. Доминирующие тенденции в итальянском кинематографе 1930-х гг.
2. Интенции сопротивления фашизму в итальянском кинематографе 1940-х гг.

1. Доминирующие тенденции в итальянском кинематографе 1930-х гг.

В рассматриваемый период в Италии установился фашистский режим Б. Муссолини. В конце 1930-х гг. под влиянием фашистской идеологии кинофильмы, созданные в Италии, отличалась однообразием. Основной поток кинопродукции этих лет можно разделить на три жанрово-тематических направления:

- фильмы о войне как обоснование милитаристской идеологии итальянского фашистского государства;
- беззаботные салонные мелодрамы и комедии из жизни высшего общества («фильмы белых телефонов»);
- исторические костюмные фильмы о прошлом Древнего Рима (обращение к великому прошлому Италии в духе идей национал-социализма).

2. Интенции сопротивления фашизму в итальянском кинематографе 1940-х гг.

Пассивное сопротивление государственной цензуре и давлению оказывало так называемое «направление каллиграфистов». Его представители уходили от окружающей действительности и предпочитали экранизировать классическую литературу, уходя от политических, экономических и социальных проблем своего времени в прошлое и обращаясь к поиску изысканных художественных форм.

Однако в среде студентов Римского экспериментального киноцентра, который осуществлял подготовку итальянских режиссеров, операторов и актеров, постепенно зрело творческое сопротивление. Выпускники киноцентра к началу 1940-х гг., не имея финансовых возможностей для съемки фильмов, обратились к кинокритике. На страницах журналов «Кино» и «Белое - черное» они подвергали жесткому анализу продукцию официального итальянского кинематографа и подготавливали теоретическую основу для возникновения неореализма.

В 1943 г. появились первые фильмы, снятые в новой манере: «Наваждение» Л. Висконти, «Дети смотрят на нас» В. де Сика, «Прогулка в облаках»

А. Блазетти. Итальянский неореализм начинается документальными картинками о жизни бедняков. В игровом кино преобладала тема антифашистского сопротивления.

Манифестом неореализма стал фильм Р. Росселини «Рим – открытый город». Он снимался в документальной манере на месте реальных событий без участия известных актеров. Этот фильм был снят в 1945 г. В нём события немецкой оккупации и рост Итальянского сопротивления показаны как череда эпизодов в жизни обычных людей. Эти особенности картины в последующих фильмах итальянских кинематографистов выразились в виде системы неореалистических требований: героями фильма должны быть люди из социальных низов, играть их могут как профессиональные, так и непрофессиональные исполнители, снимать их следует в бытовых условиях – на натуре и в интерьерах (но не в павильоне), в типичных бытовых ситуациях. Если в фильме Р. Росселини подобные съемочные методы были наиболее подходящим способом раскрытия философской проблематики фильма (поведение человека перед лицом смертельной угрозы), то в последующих картинах сами представители из народа и характерные для них условия жизни стали образовывать содержание картины.

Таким образом, развитие кино в Италии в 1929 – 1945 гг. носит противоречивый характер. С одной стороны, государственная монополизация кинопроизводства в Италии привела к жёсткой регламентации содержания (темы, конфликты, герои) и к упрощению образной системы фильмов (чрезмерной простоте и доходчивости формы). Это значительно сузило творческий потенциал режиссеров, вынужденных работать в соответствии с идеологическими требованиями итальянского фашизма. Кино из вида искусства превращалось в агитационно-пропагандистское средство. С другой стороны, в недрах итальянского киноискусства постепенно вызревало творческое сопротивление и неореализм. К концу 1930-х гг. европейское киноискусство оказалось в глубоком кризисе, из которого его в последующие десятилетия вывели итальянский неореализм и французский поэтический реализм. В послевоенный период именно эти два художественных течения не только оказали решающее воздействие на развитие национальных киношкол, но и придали импульс всему мировому кинопроцессу.

11. Советское кино (1929 – 1945 гг.)

План

1. Общая характеристика кинопроцесса в СССР в 1930-е гг.
2. Основные достижения советского кинематографа предвоенного периода.
3. Новации в системе кинопроизводства в СССР в 1930-е гг.
4. Развитие кинематографа СССР в военный период.

1. Общая характеристика кинопроцесса в СССР в 1930-е гг.

Новый этап в жизни советского народа и развитии его искусства начинается в 1930-е гг. Этот этап связан с успехами социалистической индустриализации и коллективизации сельского хозяйства. Параллельно происходили изменения в сознании людей, а также зарождение и становление советской научной,

технической и творческой интеллигенции, утверждавшей идеалы социалистического реализма.

Киноискусство 1930-х гг. поставило перед собой в качестве главной задачи исследование процесса формирования нового социалистического сознания в ходе борьбы за социализм. Внимание художников кино постепенно переключалось с образа народной массы, взятой в целом, на образы-характеры её отдельных представителей. В лучших образцах советского киноискусства характеры киногероев показаны в их развитии на фоне известных обстоятельств революционной и постреволюционной эпохи.

В советском кино в рассматриваемый период произошла техническая революция, и пришёл звук. Звучащее слово изменило стилистику киноискусства: камера стала подвижной в сценах, основанных на диалоге. Частую смену точек зрения аппарата стала постепенно вытеснять съёмка с плавного движения аппарата внутри мизансцены. Удлинились монтажные планы, а их количество сократилось. Изобразительная композиция кадра всё больше стала подчиняться задаче выражения игры актёров. Возросло значение самостоятельного творчества актёров, это способствовало тому, что звуковое кино начинает осваивать опыт советского реалистического театра.

В первой половине 1930-х гг. в СССР в области киноискусства продолжался активный теоретический и творческий поиск. Однако осуществлялся он параллельно с решением общих идеологических задач, стоящих перед молодым советским государством. В соответствии с эстетикой социалистического реализма советское кино в основном стремилось создать правдивые образы строителей нового общества, передовых современников.

2. Основные достижения советского кинематографа предвоенного периода

Показательным является фильм «Путёвка в жизнь» (1931 г.) режиссера Н. Экка, в котором наглядно показан процесс воспитания нового типа личности в трудовой деятельности. Затем на экраны СССР вышел фильм «Встречный» (1932 г.), оказавший большое влияние на развитие советского киноискусства 1930-е гг. Успех фильма «Встречный» был обусловлен, во-первых, тем, что в нём тема социалистического строительства раскрывалась через судьбу его рядового участника (старого рабочего), и, во-вторых, тем, что авторы (режиссер Ф. Эрмлер и С. Юткевич) стремились показать своих героев в исторических условиях, непосредственно влияющих на формирование их характеров. Фильм «Встречный» наметил главное направление в развитии советского киноискусства 1930-х гг. - подробное исследование характеров людей, участников революционной борьбы и социалистического строительства.

Этот фильм подготовил появление фильма «Чапаев» (1934 г.), открывший новый этап в развитии советского киноискусства (режиссеры Г. и С. Васильевы). К этому же направлению в советском кино следует отнести такие фильмы, как «Трилогия о Максиме» (1935 – 1939 гг., режиссер Г. Козинцев и Л. Трауберг, исполнитель заглавной роли Б. Чирков), «Депутат Балтики» (1937 г., ре-

жиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, сценарий Л. Рахманова, исполнитель главной роли – Н. Черкасов), «Член правительства» (1940 г., режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, сценарий К. Виноградской, исполнительница главной роли В. Марецкая), «Великий гражданин» (1-2-я серии, 1938-1939 гг., режиссер Ф. Эрмлер, исполнитель главной роли Н. Боголюбов), «Большая жизнь» (1-я серия, 1940 г., режиссер Л. Луков, сценарий П. Нилина) и др.

В довоенный период в советском киноискусстве появляется небольшое количество фильмов о судьбах обычных людей. Такие фильмы противоречили сложившемуся «советскому канону». На экранах в рассматриваемый период в СССР господствовала историческая личность в ее мифологизированном облике. Главным героем фильма был, как правило, «человек из народа». На фоне становления личности показывали типичную историю его восхождения к вершинам государственной власти.

3. Новации в системе кинопроизводства в СССР в 1930-е гг.

В кинематографе Советского Союза к середине 1930-х установилась система, достаточно близкая американской (причем некоторые элементы были заимствованы в результате творческих поездок советской киноинтеллигенции в 1920 – 1930-е гг. (С. Эйзенштейн, Дз. Вертов) за рубеж и стали результатом обмена опытом). Однако и в США, и в СССР существовали свои «перекося» в системе кинопроизводства. Так, в США кинопроизводство было изначально ориентировано на стимулирование зрительского интереса и получение коммерческой прибыли. В СССР основной задачей киноискусства было воплощение идеологических установок. Основные различия между американской и советской киносистемами выражались:

1) в организационном аспекте. Вместо двух вертикально-интегрированных конкурирующих структур имела место одна единственная. Советское государство выступало «чистым монополистом» в области киноиндустрии;

2) в производственном аспекте. Функциональная нагрузка, ответственность и полномочия режиссеров на протяжении подавляющего периода существования советского кино были значительно большими, нежели в других странах.

Эти обстоятельства не давали большой творческой свободы мастерам кино. Развитие в жестких рамках государственного контроля и господствующего метода социалистического реализма зачастую приводило к клишированности кинопроизведений, однолинейности в трактовке художественных образов. Кроме того, свобода творчества в СССР ограничивалась системой госзаказа.

После завершения процесса киносъемок, монтажа и озвучивания первый просмотр многих советских фильмов происходил в кремлёвском кинозале И. В. Сталина. Поэтому судьба многих фильмов зависела от субъективного мнения Сталина. Так, комедия Г. Александрова «Веселые ребята» (1934 г.) была положительно оценена советской кинокритикой после фразы И. Сталина: «А ничего, веселый фильм». И напротив, не понравившаяся Сталину картина «Колыбельная» (1937 г.) Дз. Вертова фактически положила конец карьере этого талантливого советского режиссера.

При этом киноискусство 1930-х гг. отличало жанровое и тематическое разнообразие. Возник жанр советского музыкального фильма, в котором с большим успехом работали режиссеры Г. Александров, А. Ивановский и И. Пырьев. Глубокое творческое прочтение классических произведений русской литературы отличало биографическую трилогию, созданную по произведениям М. Горького («Детство», «В людях», «Мои университеты»), осуществлённую в 1938 – 1939 гг. режиссером М. Донским. Следует отметить также экранизацию пьесы А. Островского «Бесприданница» (режиссер Я. Протазанов, 1936 г.).

Среди фильмов, посвященных историческим личностям можно назвать «Пётр Первый» (1937 – 1939 гг., 1-2-я серии, режиссер В. Петров, созданный по одноименному роману А.Толстого), «Александр Невский» (1938 г., режиссер С. Эйзенштейн, сценарий С. Эйзенштейна и П. Павленко), «Ленин в Октябре» (1937 г.) и «Ленин в 1918 году» (1939 г.), поставленных режиссером М.Роммом, «Суворов» (1941 г., режиссер И. Пудовкин, сценарий Г. Гребнера), «Богдан Хмельницкий» (1941 г., режиссер И.Савченко, сценарий А.Корнейчука) и др.

«Александр Невский» (1938 г.) – первый звуковой фильм выдающегося советского режиссёра С. Эйзенштейна. В кульминационном эпизоде ледового побоища режиссёр использовал принципы «вертикального монтажа» – изобразительный ряд он организовал в соответствии со структурой звукового ряда.

4. Развитие кинематографа СССР в военный период

В годы Великой Отечественной войны (1941 – 1945 гг.) в СССР в основном развивалось документальное кино. «Разгром немецких войск под Москвой» (1942 г., режиссеры Л. Варламов и И. Копалин), «Битва за нашу Советскую Украину» (1943 г., режиссеры А. Довженко и Ю. Солнцева), «Берлин» (1945 г., режиссер Ю. Райзман).

В этот период продолжалось производство игровых фильмов. С. Эйзенштейн поставил фильм «Иван Грозный» (1-я серия – 1944 г., 2-я серия – 1945 г., 3-я серия не была завершена). Долгое время картина пылилась «на полках» и вышла в прокат в СССР только в 1958 г. Во второй серии фильма есть решенный в цвете эпизод «Пир опричников», в котором С. Эйзенштейн воплотил свои идеи о цветовой драматургии, продемонстрировал возможности динамического взаимодействия объектов разного цвета.

Следует отметить посвященный теме войны фильм «Радуга» (1944 г., режиссер М. Донской). Возможно, что некоторые эпизоды фильма своей бытовой строгостью и лаконизмом в передаче сильнейших человеческих чувств, повлияли на зарождающийся в этот период в Италии неореализм. Военной тематике были также посвящены фильмы И. Пырьева, Ф. Эрмлера и многих других талантливых советских режиссеров этого времени.

12. ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД. Итальянский кинематограф (1945 - 1985 гг.)

План

1. Социальная программа и эстетика итальянского неореализма.
2. Основные представители итальянского неореализма.
3. Деятельность Ф. Феллини.
4. Деятельность М. Антониони.
5. Деятельность Л. Висконти.
6. Развитие итальянского кинематографа в 1970 – 1980 гг.

1. Социальная программа и эстетика итальянского неореализма

В середине 1940-х гг. на смену официозному профашистскому итальянскому кинематографу окончательно пришел лаконичный и социально значимый язык неореализма. После свержения режима Б. Муссолини и окончания Второй мировой войны итальянский неореализм продолжил своё дальнейшее развитие.

Как и любое другое художественное явление, этот стиль прошел различные этапы эволюции:

- становление (начало 1940-х гг.);
- расцвет (1945 – 1949 гг.);
- художественная трансформация (первая половина 1950-х гг.);
- закат (рубеж 1950 – 1960-хх гг.).

Итальянский неореализм как художественное направление достиг своего апогея в 1948 г. В это время интерес итальянских кинематографистов сосредоточился на острых социальных проблемах первых послевоенных лет: безработице, отсутствие жилья, голод, массовое переселение людей в города, проституция и др. В основе сюжетов лежали подлинные истории, а также факты газетной хроники. На экране часто мелькали непрофессиональные исполнители с характерным типом внешности и специфической разговорной речью.

2. Основные представители итальянского неореализма

В эти годы почти одновременно на экране появляются фильмы разных авторов, объединенные единой неореалистической эстетикой. Среди них и тетралогия режиссёра В. де Сики («Шуша» 1946 г., «Похитители велосипедов» 1948 г., «Чудо в Милане» 1950 г., «Умберто Д.» 1951 г.). В фильме «Похитители велосипедов» кража велосипеда у главного героя привела к проблемам с выполнением его профессиональных обязанностей и к проблемам в семейной жизни. Герой был вынужден доказывать собственному сыну, что он взрослый и сильный мужчина.

К другим важным событиям в истории итальянского неореализма можно отнести выход на экраны фильмов «Рим, 11 часов» (1952 г.) Дж. де Сантиса, «Земля дрожит» (1948 г.) и «Рокко и его братья» (1960 г.) Л. Висконти, фильмы П. Джерми, А. Латтуады и др.

Работы Р. Росселлини стали быстро расходиться с общими тенденциями неореализма. Если в фильме «Пайза» (1946 г.) эти расхождения имели чисто эстетический характер (съемка длинными планами, драматургия, основанная на эмоциональном развитии, чем на собственно сюжетном), то в дальнейшем он практически полностью сосредоточился на религиозной проблематике, мало интересовавшей остальных неореалистов («Любовь», 1948 г.), «Франциск-менестрель божий» (1950 г.), «Европа 51» (1952 г.) и др.

После этого неореализм как цельное направление просуществовал недолго. Неореалистические картины постепенно были вытеснены стандартной коммерческой продукцией (снимаемой, в том числе, и некоторыми режиссерами-неореалистами). В 1950-х гг. по мере успешного разрешения итальянским обществом интересовавших неореалистов социальных проблем он стал стремительно устаревать. Тем не менее, роль этого течения в истории кино крайне велика:

1) именно с неореализма началось возрождение итальянского и европейского киноискусства;

2) из неореализма вышли практически все крупные режиссеры итальянского кино 1950 – 1960-х гг., т.е. того периода, когда Италия занимала лидирующее положение в европейском кино;

3) неореализм продемонстрировал возможность современного киноискусства раскрывать важные и сложные социальные проблемы, используя при этом минимум художественных и финансовых средств;

4) неореализм привил режиссерам и операторам прочный интерес к бытовым подробностям и привлёк широкое общественное внимание к тому, что показывается на экране. Это позволило кинематографистам совершить несколько важных открытий в области киноязыка.

3. Деятельность Ф. Феллини

Важное достижение итальянских кинематографистов – объединение повествовательного и изобразительного аспектов фильма. Дальше всех в этом отношении продвинулся Ф. Феллини, в чьей картине «Сладкая жизнь» (1959 г.) повествовательный и изобразительный пласты настолько слились, что уже вообще не могут рассматриваться по отдельности.

1960-е гг. проходят в Италии под знаком Ф. Феллини. В 1963 г. режиссёр снял «8/2», в котором переходы между четырьмя модальными пластами («реальностью», воспоминанием, сновидением, желаемым/воображаемым) не были оговорены. Каждый из них мог быть расшифрован только благодаря тому, что происходит в кадре. В этом фильме процесс протекания психической деятельности стал формообразующим элементом. Картина превратилась из истории героя в историю процессов, происходящих в его мышлении. В 1970-е гг. Ф. Феллини обратился к воплощению полуфантастического гротескного ирреального мира, в котором едва заметны отзвуки проблем мира реального («Сатирикон» (1968 г.), «Рим» (1972 г.), «Амаркорд» (1973 г.), «Казанова Федерико Феллини» (1976 г.)).

4. Деятельность М. Антониони

Основные достижения итальянского кино в области киноязыка были сделаны М. Антониони, чья «трилогия отчуждения» («Приключение» (1960 г.), «Ночь» (1961 г.), «Затмение» (1962 г.) заставила критиков говорить о «дедраматизации», т.е. отмене традиционной драматургии. Действительно, в этих фильмах внешнее действие весьма незначительно, а то, что составляло бы интригу в обычном повествовательном фильме, могло вообще остаться без ответа. Особенное значение во всех трех картинах приобретают те эпизоды, где с точки зрения развития действия ничего не происходит. Но именно такие моменты оказываются наиболее существенными для понимания фильма, поскольку в них отображаются внутренние состояния персонажей, суть их взаимоотношений. Зрителю это становится понятным благодаря состоянию окружающих персонажей вещей, их формы, фактуры, освещения и цвета (в следующем фильме М. Антониони «Красная пустыня», 1964 г.).

5. Деятельность Л. Висконти

В картинах Л. Висконти, напротив, практически нет киноязыковых нововведений или философских откровений. Зато его фильмы были тщательно разработанными, прежде всего, в визуальном отношении художественными произведениями. Чаще всего они были посвящены угасанию знаменитого в прошлом рода (сам Л. Висконти был последним представителем известной династии, правившей в Милане в 1277 – 1447 гг.). Это мог быть угасающий аристократический род («Леопард», 1963 г.), «Туманные звезды Большой Медведицы», 1965 г.), буржуазная семья в Германии, разлагающаяся в атмосфере фашизма («Гибель богов», 1969 г.) или крестьянский род с юга Италии, теряющий корни в большом городе на севере страны в связи с переездом («Рокко и его братья», 1960 г.).

6. Развитие итальянского кинематографа в 1970 – 1980 гг.

П. П. Пазолини принадлежал к следующему за неореалистами поколению итальянских кинематографистов. Однако для его творчества также характерен пристальный интерес к жизни социальных низов. В экранизации «Евангелия от Матфея» (1964 г.) П. П. Пазолини попытался непротиворечиво объединить католическую и марксистскую идеологии. В последующих фильмах режиссера, начиная с притчи «Птицы большие и малые» (1966 г.), а также в фильмах «Царь Эдип» (1967 г.), «Свинарник» (1969 г.) проявляется его разочарование в идеологии как таковой, что, отчасти, сближает его с работами некоторых режиссеров французской Новой волны.

В 1960 – 1970-е гг. в Италии продолжают плодотворно работать художники, добившиеся успеха во времена неореализма. Однако постепенно формируется новое поколение режиссеров, которые станут лидерами в 1970 – 1980-е гг.: Б. Бертолуччи, Э. Ольми и братья П. и В. Тавиани. Для них, прочно усвоивших опыт предшествующего поколения, был характерен интерес не столько к эстетической, сколько к тематической составляющей кинематографа. Это блестяще

владеющий цветом и светом, сосредоточенный на теме политики и секса Б. Бертолуччи («Конформист» (1970 г.), «Последнее танго в Париже» (1972 г.), «Двадцатый век» (1976 г.)). Социальные связи в историческом контексте изучает Э. Скола («Мы так любили друг друга» (1975 г.), «Бал» (1983 г.)). Минималистские пасторали неторопливо снимает Э. Ольми («Дерево для деревянных башмаков» (1978 г.)). Социальными проблемами юга Италии обеспокоены братья П. и В. Тавиани («Отец-хозяин» (1977 г.)). В развитии современного ему общества замечает кризисные явления М. Феррери («Большая жратва» (1973 г.)). П. П. Пазолини, отвлекшийся от идеологии в так называемой «трилогии жизни» («Декамерон» (1971 г.), «Кентерберийские рассказы» (1972 г.) и «Цветок тысячи и одной ночи» (1974 г.)), завершает свой жизненный путь фильмом, в котором пытается представить психическую патологию как неотъемлемый продукт буржуазной культуры и общества («Салó, или 120 дней Содома» (1975 г.)).

13. Кино Франции (1945 – 1985 гг.)

План

1. Специфика французского кино в первые послевоенные годы.
2. Основные представители французского кинематографа 1950 – 1960 гг.
3. «Новая французская волна» как культурное движение.
4. Деятельность Ф. Трюффо.
5. Деятельность Ж. – Л. Годара.
6. Родственные течения и направления.
7. Современное французское кино.

1. Специфика французского кино в первые послевоенные годы

После окончания Второй мировой войны французские режиссеры обратились к теме войны и фашистской оккупации. Р. Клеман снял фильм «Битва на рельсах» (1945 г.), в котором рассказывалось о борьбе французских железнодорожников против фашистских оккупантов. Этот фильм получил главный приз Международного кинофестиваля в Каннах. К теме войны режиссер обращался и позже - в фильмах «Проклятые» (1947 г.) и «Запрещенные игры» (1952 г.). Фильм «Запрещенные игры» (премии в Каннах и «Оскар») показывал события войны через восприятие осиротевшей девочки, которую приютили крестьяне.

2. Основные представители французского кинематографа 1950 – 1960 гг.

В 1950-е гг. во Франции снизилась посещаемость кинотеатров, что было характерно для многих развитых стран в этот период. Но, несмотря на это, Франция оставалась одной из ведущих кинематографических держав.

Французское киноискусство 1950-х гг. было тематически и жанрово очень разнообразным. Творчество ведущих режиссеров носило яркий индивидуальный характер. Во французских фильмах, снятых в этот период, звучала тревога за человека, живущего в современном сложном мире, что нашло отражение в таких фильмах, как «Красота дьявола» (1950 г.) Р. Клера (современный вариант леген-

ды о Фаусте), «Орфей» (1949 г.) Ж. Кокто, «Жюльетта, или ключ к снам» (1951 г.) и «Тереза Ракен» (1953 г.) М. Карне, «Горделивые» (1953 г.) И. Аллегре.

Ж. Ренуар, старейший мастер французского кино, снимал фильмы, проникнутые ностальгией о минувших временах: «Французский канкан» (1954 г.), «Елена и мужчины» (1956 г.), «Завтрак на траве» (1959 г.). Вместе с тем, в этих фильмах чувствуется любовь к жизни, доверие к человеку. 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, убежденного сторонника концепции «авторского кино», не идущего на компромиссы ради коммерческого успеха фильма.

3. «Новая французская волна» как культурное движение

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 природе и в естественных декорациях. В основе их творчества лежал интерес к проблемам французской молодёжи. Пресса назвала это направление «новой волной», что в дальнейшем закрепилось в истории кино.

Возникновению «новой волны» способствовала, во-первых, политика французского правительства, осуществляющее направленную на поддержку низкобюджетного авторского кино систему «аванс в счет сборов». Благодаря ей в 1958 – 1962 гг. во французском кино дебютировали около сотни молодых режиссеров. Во-вторых, большое значение имело появление высокочувствительной киноплёнки, легкой и недорогой съемочной 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»).

4. Деятельность Ф. Трюффо

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.) режиссера Ф.Трюффо был охарактеризован критикой как «уважительное приношение В-фильмам» (голливудской продукции второго сорта). В дальнейшем Ф.Трюффо часто снимал стилизации различных жанров. В фильме «Жюль и Джим» (1961 г.) он создал стиль «ретро» – цитатный по своей природе.

5. Деятельность Ж. – Л. Годара

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. В «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, явилась предвестником постмодернизма, направления, которое будет господствовать в мировом киноискусстве в течении двух последних десятилетий XX в.

6. Родственные течения и направления

«Новая волна» не исчерпывает представления о развитии французского кинематографа в указанный период. В 1960-е гг. во французское кино пришла целая плеяда режиссеров. Возникла творческая обстановка, располагающая к экспериментам. В документальном кино появилась школа «синемá-веритé» (калька принятого в 1920-е гг. в СССР благодаря деятельности Дз. Вертова 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.

Близкими по духу были поиски представителей «Левого берега» в области короткометражного и документального кино (режиссеры А. Ламорис, А. Рене, А. Варда, Ж. Деми). Молодые кинематографисты объединились в «Группу тридцати» (1953 г.) с целью поддержки производства низкобюджетных авторских фильмов. Эти режиссеры снимали разнообразные документальные, публицистические, научные, а также игровые картины (в основном, на тему современности). Многие из них получили международное признание: например, фильмы «Красный шар» А. Ламориса, «Статуи тоже умирают» А. Рене и др.

В 1950 – 1970 гг. во французском кино появляется много талантливых молодых актеров (А. Делон, А. Жирардо, Б. Бардо, Ж.-Л. Трентиньян, А. Эме и др.). Всемирную известность получают работающие преимущественно в кино композиторы М. Легран, М. Жарр, Ф. Лэй.

7. Современное французское кино

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 желаний»

(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. Своё дальнейшее развитие получили традиционные жанры французского кино: психологическая драма, детектив и комедия. Современный французский кинематограф референтно представляет режиссер Ф. Озон, а также другие талантливые режиссеры, сценаристы и актеры. Международный Каннский кинофестиваль регулярно становится одним из главных событий года для кинематографистов и киноманов, задавая моду в мировом кино.

14. Кино Германии (1945 – 1985 гг.)

План

1. Развитие немецкого кино в первые послевоенные годы.
2. Основные тенденции развития немецкого кино в 1950 – 1960 гг.
3. «Новая немецкая волна» и ее значение для истории киноискусства.

1. Развитие немецкого кино в первые послевоенные годы

После поражения фашистской Германии во Второй мировой войне условия кинопроизводства в этой стране резко изменились. В стране была провозглашена политика демонополизации германской экономики. Чтобы воспрепятствовать концентрации немецкой кинопродукции на рынке кинопроизводства, лицензии на производство фильмов были распределены между множеством средних и мелких фирм. Часть имущества компании УФА была изъята и находилась под контролем союзников. 21 августа 1949 г. в силу вступил закон, согласно которому Германия больше не могла вводить запрет или ограничения на прокат зарубежных фильмов на своей территории. Зарубежные фильмы стали вновь доступны для немецкого народа. Однако киноиндустрия Германии оставалась закрытой для совместных с другими странами кинопроектов, что не шло ей на пользу.

Наибольшей популярностью в Германии в послевоенные годы пользовались картины с участием Ч. Чаплина и мелодрамы производства США. Однако, удельный вес германских фильмов в кинотеатрах оставался на высоком уровне – более 40%.

Самым первым послевоенным фильмом в Германии стал фильм «Убийцы среди нас» режиссёра В. Штаудтеса. В послевоенный период в Германии снималось так называемое «руинное кино» – документальный взгляд кинематографистов на разрушенную Германию. В основе многих сюжетов лежали попытки её жителей освободиться от фашистского прошлого. Немецкие фильмы этого времени испытывали на себе сильнейшее влияние мастеров итальянского неореализма.

2. Основные тенденции развития немецкого кино в 1950 – 1960 гг.

После короткого периода доминирования социального кинематографа в немецкую киноиндустрию возвращается развлекательное кино. Многие филь-

мы, выпускавшиеся в эти годы, были римейками старых кинолент, снятых на студии УФА. Являлись популярными опереточные комедии и фильмы о врачах. По причине вторичности сюжетов и узости тем немецкие фильмы первых послевоенных лет воспринимались зарубежным зрителем как провинциальные. Стремительно падает международное значение немецкого кино. Немецкие кинофильмы сильно проигрывали итальянскому, французскому и даже японскому кинематографу этих лет.

С конца 1950-х гг. число посетителей немецких кинотеатров стало стремительно сокращаться. Произошёл кризис перепроизводства. В условиях кризиса вдвое сократилось количество киноустановок. Многие киностудии объявили себя банкротами в связи с тем, что затраченные на производство картин средства не возвращались через прокат. Пиком кризиса стало объявление о банкротстве отраслеобразующей студии УФА в 1962 г. Через два года все активы студии перешли к концерну «Бертельсманн». Другие студии резко сократили финансирование. Если в 1956 г. было выпущено 123 кинокартины, то в 1965 г. — всего 56 фильмов.

Кроме того, в связи с улучшением экономической ситуации в Германии повысился средний доход населения. Как следствие этого выросло предложение в сфере досуга и развлечений. Кино перестало быть самым популярным вариантом проведения свободного времени. В Германии начинается эра массового телевидения, которое постепенно становилось полноценным СМИ. Именно телевидение стало главным конкурентом кинематографа в борьбе за умы и сердца зрителей.

В этот период кино Германии было насыщено незамысловатым набором стандартных жанровых фильмов — вестернов, мелодрам, комедий, шпионских и эротических фильмов. Были экранизированы многие популярные литературные произведения Э. Уоллеса и К. Мая. Некоторые успешные экранизации в дальнейшем становились киносериалами. Это были дешёвые фильмы, состоящие из клише, шуток и любовных историй.

3. «Новая немецкая волна» и ее значение для развития киноискусства

Возрождение немецкого киноискусства в послевоенный период начинается с так называемого Оберхаузенского манифеста (1962 г.), авторы которого настаивали на необходимости развития низкобюджетного социально ориентированного арт-кино. Через некоторое время кинематографисты добились от государства поддержки своего проекта. Подписавшие манифест режиссеры и их последователи известны под общим названием «молодое немецкое кино» (1960-е гг.).

Среди авторов Оберхаузенского манифеста был А. Клуге (фильмы «Акробаты под куполом цирка беспомощны» (1967 г.), «Крепкий Фердинанд» (1976 г.)). А. Клуге считал режиссера инициатором и посредником в создании кинематографического материала, но не автором его окончательного решения. Настоящим автором фильма является, как он утверждал, зритель, который «монтирует» фильм в своем воображении. Особенно важной для режиссера была работа над характерами героев и созданием особой экранной среды, в кото-

рой эти герои существовали. Зритель должен был почувствовать скрытые мотивы, а не увидеть действия персонажей.

На рубеже 1960-1970-х гг. появляется «новое немецкое кино». Наиболее интересным представителем течения считается Р.В. Фассбиндер, который снимал фильмы в несколько декадентской визуальной манере. Он активно использовал в процессе съёмок зеркала, окна, дверные проемы, выстраивая через них многоплановые композиции. С содержательной точки зрения его произведения – это драмы о том, как разбиваются чувства в условиях потребительского общества и его бездушной социально-культурной атмосфере: «Торговец четырех времен года» (1972 г.), «Замужество Марии Браун» (1979 г.), «Тоска Вероники Фосс» (1982 г.). К «новому немецкому кино» принадлежали также Ф. Шлендорф («Жестяной барабан» (1979 г.)) и В. Херцог («Стеклянное сердце» (1976 г.)).

15. Кино США в послевоенный период

План

1. Социокультурная ситуация в США в 1950 – 1960-е гг.
2. Крупнейшие представители американского кино послевоенного периода.
3. Молодежная тема в американском кино.
4. Проблема насилия в американском послевоенном кинематографе.
5. Деятельность современных американских режиссеров.

1. Социокультурная ситуация в США в 1950 – 1960-е гг.

Американское кино 1950-х гг. находилось под воздействием 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 массовой культуры и, прежде всего, активно развивающегося телевидения провоцировала американских кинематографистов форсировать применение специальных экранных средств, которые отсутствовали на ТВ, 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, а в конце 1960 – 1970-х гг. основной упор в этой борьбе был сделан на психологические возможности плёночного кино. Кроме того, были разработаны несколько систем широкоэкранный кино. В кино стал систематически применяться цвет. Наиболее значительные голливудские фильмы конца 1950-х гг. – это высокобюджетные цветные широкоэкранные трёхчасовые фильмы на исторические темы.

2. Крупнейшие представители американского кино послевоенного периода

Одним из крупнейших американских режиссеров в этот период становится А. Хичкок, начавший свою карьеру в 1920-е гг. в Великобритании. В послевоенный период он снял в США свои классические «фильмы ужасов» («Веревка» (1946 г.), «Головокружение» (1958 г.), «Психо» (1960 г.), «Птицы» (1963 г.)). Во всех четырех фильмах были оригинально использованы различные эстетические, технические и психологические приёмы.

В США существовало независимое производство профессиональных кинофильмов. 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 постепенно внедряются принципы современного искусства. В них намеренно дискредитировалась базовая идея о том, что кино интересно своей способностью воспроизводить реальность и подчеркивалась самодостаточность процессов, запечатлённых на киноплёнке. Достигает своего высшего развития американский киноавангард. Наиболее интересные фильмы были созданы в конце 1950-х – в 1960-х гг. С. Брекеджем, Й. Мекасом, М. Сноу и основателем поп-арта художником Э. Уорхолом.

Так, 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.

3. Молодежная тема в американском кино

Характер развития американского кино в 1970-х гг. заметно отличался от европейского не только потому, что ориентировался на коммерческий результат, но и вследствие возникновения в Америке новых факторов.

Во-первых, характерная для всего мира борьба кино с телевидением за зрителя в США имела свои особенности и привела к тому, что киноиндустрия все меньше ориентировалась на зрителя зрелого возраста и ставку делала на молодёжь и старших подростков. К 1970-м гг. молодёжь составляла значительную в количественном отношении часть аудитории (во второй половине 1940-х гг. в США наблюдался «бэби-бум»), обладала определёнными финансовыми средствами, хотела интересно и современно проводить свой досуг. В связи с этим в послевоенные десятилетия в Сан-Франциско, а затем и в других городах США начинают стихийно складываться различные молодёжные контркультуры (битники, позднее – рокеры, хиппи, панки и др.).

В тематическом плане приблизительно в этот 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 режиссера А. Пенна «Бонни и Клайд» (1967 г.).

4. Проблема насилия в американском послевоенном кинематографе

У режиссеров, продолжавших ориентироваться на широкую аудиторию, тема насилия в том или ином виде также часто занимала важное место. Так, у Ф. Копполы, снимавшего различные трагедии о людях, действовавших достойно и правильно, но в результате потерявших себя («Крёстный 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.

5. Деятельность современных американских режиссеров

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

Режиссёр 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.)).

В 1970 – 1980-х гг. ряд режиссёров, ориентирующихся на подростковую и молодёжную аудиторию, снимали увлекательные приключенческие и фантастические фильмы, в которых добро и зло противостояли друг другу. Это Дж. Лукас («Звездные войны» (1977 г. и др.) и С. Спилберг («Челюсти» (1975 г.), «Инопланетянин» (1982 г.) и др.). В 1980-е эту традицию продолжил ученик С. Спилберга Р. Земекис в фильме «Кто подставил кролика Роджера?» (1988 г.) сочетавший «живых» и анимационных персонажей, что интересно обыгрывало двойственную плоскостно-пространственную природу кино.

В настоящее время кинематограф США референтно представляют не только представители т.н. «мейнстрима», но и независимого от крупных голливудских киностудий авторского американского кино.

16. Советское кино (1945 – 1985 гг.)

План

1. Период «малюкартиния».
2. Выход из ситуации «малюкартиния». Деятельность М. Калатозова.
3. Проблематика и эстетика советских кинодебютов в конце 1950 – 1960 гг.
4. Тема Великой Отечественной войны в советском киноискусстве.
5. Основные достижения советского кино в 1960 – 1980 гг.
6. Деятельность А. Тарковского.

1. Период «малюкартиния»

В послевоенный период в СССР (конец 1940 – начало 1950-х гг.) агония сталинизма и появление «теории бесконфликтности» привели ко временному упадку киноискусства. В условиях восстановления разрушенного народного хозяйства государство потребовало сократить количество выпускаемых фильмов и тратить денежные средства на производство небольшого числа художественно безукоризненных фильмов с положительными героями. В нравственном отношении в этих фильмах решался не привычный конфликт «плохое – хорошее», а «хорошее – лучшее». В итоге результат получался прямо противоположный задуманному: 1) на практике такая установка привела практически к полному прекращению кинопроизводства; 2) немногочисленные фильмы тех лет, сегодня можно классифицировать, скорее как кич, чем как высокохудожественные произведения. Данный сложный период в истории советского кино принято называть «периодом малюкартиния».

После смерти И. В Сталина в 1953 г. кинопроизводство стало постепенно восстанавливаться. Однако возрождения советского киноискусства пришлось ожидать ещё несколько лет. В 1956 г. на XX съезде КПСС был осужден культ личности Сталина и идеология сталинизма. В период т.н. «хрущёвской оттепели» советское послевоенное кино достигло своего расцвета. Это время в истории советского кино часто сравнивают с 1920 – 1930 гг. из-за активного развития кинопроцесса.

2. Выход из ситуации «малюкартиния». Деятельность М. Калатозова

Одним из выдающихся фильмов ранней «хрущёвской оттепели» стал фильм М. Калатозова «Летят журавли» (1956 г). М. Калатозов начал работать ещё в российском немом кино. В новом фильме в центре повествования оказался обычный человек, столкнувшийся с Войной. Фильм передаёт 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 чёткий, иногда графический рисунок, нервное контрастное освещение в павильонных сценах, использование искажающей перспективу сверхширокоугольной оптики в сочетании с камерой, крайне подвижной в горизонтальном и вертикальном направлениях. Новаторские приёмы 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 истории советского киноискусства, получивший все главные награды Каннского кинофестиваля (за лучшую режиссуру, операторскую работу, актерское мастерство). В своих последующих работах М. Калатозов развивал оригинальную технику («Я – Куба» (1964 г.)).

3. Проблематика и эстетика советских кинодебютов в конце 1950 – 1960 гг.

Новое поколение советского кино репрезентативно представляли «Судьба человека» (С. Бондарчук, 1959), А. Герман («Дорогой мой человек», 1959), Г. Чухрай («Баллада о солдате» (1959) и «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 человеческие судьбы, фундаментальным основанием которых являются Семья и Дом. Именно их отстаивают герои, ради них рискуют и жертвуют, а возвращение домой и возрождение становится для них смыслом жизни и способом борьбы со смертью.

С течением времени (в 1960 – 1970-е гг.) кинематографисты в СССР вновь были лишены возможности прямо говорить о назревших проблемах. Осторожная попытка затронуть их в фильме «Застава Ильича» (1962 г.) режиссёром М. Хуциевым привела к критике картины и последующей её переделке (картина вышла на экран только в 1964 г. под названием «Мне 20 лет»). Для искреннего высказывания по серьезным вопросам режиссерам приходилось обращаться к политически нейтральным темам или интерпретации военных событий.

4. Тема Великой Отечественной войны в советском киноискусстве

Тема 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 года, 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 десятилетия, 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 взгляд автора, именно эта «человеческая составляющая» питала и питает творчество многих выдающихся деятелей искусства прошлого и настоящего, которые затрагивали в своем творчестве тему Великой Отечественной войны.

Многие фильмы 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. Они сняты с необычайной убедительностью 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 режиссеров, работавших с военной темой, принадлежали не к воевавшему поколению, а к более молодому поколению «шестидесятников», переживших 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, что обычно свойственно батальному жанру в кино.

5. Основные достижения советского кино в 1960 – 1980 гг.

Впервые это произошло в фильме «Иваново детство» (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.) режиссёра 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 чёрно-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 т.н. «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.), режиссер Г. Данелия, сценарий Г. Шпаликова), фильмы М. Калика.

Противоположную ветвь поэтического кино представляет К. Муратова, которая сосредоточила внимание на тонкостях человеческих отношений («Короткие встречи» (1967 г.), «Долгие проводы» (1971 г., прокат 1987 г.).

Многие режиссёры 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 XVIII в.) (1969 г., фильм не сохранился в авторском варианте) С. Параджанова, «Андрей Рублев» (или «Страсти по Андрею», 1966 г., прокат 1969 г.) А. Тарковского.

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

6. Деятельность А. Тарковского

А. Тарковский и С. Параджанов – крупнейшие советские режиссёры второй половины XX в. Автобиографический фильм А. Тарковского «Зеркало» (1974 г.), по мнению критиков, является развитием идей «8 ½» Ф.Феллини методами М. Антониони. В картине свободно переплетаются различные временные пласты (современность, 1930-е, 1940-е годы), 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 передаётся состояние персонажей, которых мы не видим и, прежде всего, авторское состояние. В 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).

17. Отечественное киноискусство.

Зарождение и становление белорусского кинематографа

План

1. Учреждение «Белгоскино». Рождение белорусского документального кинематографа.
2. Специфические условия формирования отечественного игрового киноискусства.
3. Деятельность Ю. Тарича.
4. Основные достижения отечественного киноискусства в 1920-х гг.
5. Магистральные тенденции развития белорусского киноискусства в 1930-х гг.
6. Белорусский кинематограф в годы Великой Отечественной войны.

1. Учреждение «Белгоскино». Рождение белорусского документального кинематографа

Рождение национальной кинематографии в Беларуси произошло 17 декабря 1924 г. – несколько позднее, чем в других странах. Этот факт принято связы-

вать с учреждением цензурного органа под названием «Белгоскино» (государственное управление по делам кинематографии при Наркомпросе БССР). Весной 1925 года была оборудована кинолаборатория для выпуска кинохроники.

1 мая 1925 г. «Белгоскино» организовало первые съемки первомайской демонстрации трудящихся в Минске (оператор М. Леонтьев), начав с этого момента свою производственную деятельность. С 1926 г. стал регулярно выходить республиканский киножурнал, отражающий жизнь народа в БССР. Здание «Белгоскино» располагалось в Минске на пересечении улиц Карла Маркса и Ленина и впоследствии было разрушено.

2. Специфические условия формирования отечественного игрового киноискусства

Сложнее оказалось организовать производство игровых фильмов. В это время в республике еще не было творческих кадров и технической базы для постановки подобных картин. Художественные фильмы 1926 – 1927 гг. снимались на базе киностудий г. Москвы. В дальнейшем «Белгоскино» переносит центр производственной деятельности в г. Ленинград – культурную столицу северо-запада России, где арендует помещение бывшего театра «Кривое зеркало» на канале А. Грибоедова и оборудует в нем съемочный павильон. Опираясь на местные кадры кинематографистов, трест «Белгоскино» сравнительно быстро налаживает регулярный выпуск игровых картин.

Отрыв кинопроизводства от белорусской национальной почвы имел негативные последствия. Вдали от территории БССР режиссеры практически лишились информации о жизни белорусского народа. Удаленность фабрики от Минска мешала привлекать к съемкам белорусских артистов.

В 1928 г. на базе «Белгоскино» открывается киностудия «Советская Беларусь» (1928 – 1939 гг.). В течение пяти первых лет деятельности (1926 – 1930 гг.) на студиях ежегодно производилось четыре-пять полнометражных картин и работали многие известные советские режиссеры (М. Авербах, В. Вайншток, М. Донской, Г. Рошаль и др.). Из них лишь четверо поставили больше одной картины. Идеология и эстетика созданных ими произведений полностью соответствовали установкам советского кино.

Некоторые кинематографисты рассматривали свою работу в «Белгоскино» и «Советской Беларуси» как кратковременные гастроли до завершения первой постановки, деньги за которую можно было быстро получить в одной из центральных киноорганизаций. К белорусской теме они не проявляли никакого интереса. В первые годы работы большая текучесть кадров наблюдалась среди сценаристов, операторов и художников. Однако режиссеры Ю. Тарич и В. Корш-Саблин «вросли» в белорусскую кинематографию, став основоположниками национального киноискусства.

3. Деятельность Ю. Тарича

До настоящего времени в источниках, посвященных генезису игрового отечественного кино, называются две работы. В большинстве изданий авторы

ссылаются на игровой фильм Ю. Тарича «Лесная быль» (1926 – 1927 гг.), считающийся образцом историко-революционного жанра. Фильм был поставлен на «Белгоскино» по оригинальному сценарию Е. Иванова-Баркова и Ю. Тарича. Литературной основой фильма стала повесть молодого белорусского писателя М. Чарота («Свинопас»), в которой рассказывается о росте самосознания и патриотических настроениях белорусского народа в период белопольской оккупации 1920-х гг. Интересно, что материалы, не вошедшие в фильм, послужили основой для другого фильма — «Гришка-свинопас» режиссера В. Кулицкого.

Однако хронологически первым игровым фильмом, созданным на «Белгоскино», следует считать фильм «Проститутка» (1926 – 1927 гг., режиссер О. Фрелих).

Премьера «первого национального фильма» состоялась в минском кинотеатре «Культура» 26 декабря 1926 г. В картине впервые в истории отечественного кино были правдиво показаны белорусские крестьяне, партизаны и рабочие, особенности их быта. Главный положительный герой – молодой Гришка-свинопас – порывист, энергичен, находчив, отважен. На эту роль был приглашен непрофессиональный актер Л. Данилов, темперамент которого полностью соответствовал натуре экранного персонажа.

К недостаткам фильма, по мнению автора, следует отнести перегрузку батальными сценами и шаблонность некоторых приемов. Снятый в соцреалистической манере, фильм не содержал больших художественных открытий, однако был положительно оценен в печати 1920-х гг. Современная белорусская кинокритика отмечает такие достоинства картины, как натурные съемки, типично белорусские пейзажи (лес, река, сельская улица, крестьянские хаты, характерная народная одежда, панорама Минска, городские улицы), что в итоге «работало» на подлинность атмосферы.

Короткий межкадровый монтаж, взламывая изнутри неспешный ритм привычной деревенской жизни, усиливает ощущение динамики революционных и военных событий. В отдельных эпизодах Ю. Тарич продемонстрировал высокое мастерство кинорежиссуры, поднявшись на уровень символично-метафорического обобщения. Момент казни крестьян он показывает как масштабную катастрофу. Офицер, подавая сигнал к выстрелу, взмахивает шашкой. Усталые лица людей смотрят в дула винтовок и отворачиваются от ксендза. Режиссер выкадровывает сияющее на солнце лезвие шашки и трижды повторяет этот кадр, чтобы зритель понял – оружие занесено над всей страной.

В дальнейшем Ю. Тарич довольно долго работал в кино. Его справедливо считают мастером отечественного кинематографа. Так, в 1920-е гг. он поставил еще два фильма: «До завтра» (1929 г.) и «Ненависть» (1930 г.) по сценарию Л. Иерихонова и Ю. Тарича. Этот автор добивался большой эмоциональной выразительности кинопроизведений, блестяще освоил и органично использовал художественный опыт выдающихся представителей советской киношколы – С. Эйзенштейна и А. Довженко.

4. Основные достижения отечественного киноискусства в 1920-х гг.

В некоторых белорусских фильмах режиссеры рассказывали о жизни людей за рубежом. Так, в драме «Четыреста миллионов» (1928 г.) режиссера В. Гардина, снятой «Белгоскино» совместно с «Востоккино», повествуется о революционном восстании в Кантоне и разгроме его китайской реакцией. В дальнейшем В. Гардин поставил по собственному сценарию драму «Кастусь Калиновский» (1928 г.) и экранизировал известную повесть Я. Коласа «На просторах жизни» (картина вышла на экраны под названием «Песня весны» (1929 г.)).

В основу комедии «Джентльмен и пастух» (1928 г), поставленной В. Баллюзком, был положен анекдот о польском графе, имение которого, согласно Рижскому мирному договору 1921 г., оказалось разделенным на две части: худшая осталась в пределах Польши, лучшая отошла к СССР. Небелорусской тематике были также посвящены фильмы «Саша» (1930 г., режиссер А. Хохлова), «Хромоножка» (1930 г., режиссер Ю. Винокуров). Среди картин, адресованных детям, следует отметить фильм «Полесские робинзоны» (1935 г.), который был снят режиссерами И. Бахаром и П. Молчановым по одноименному произведению классика белорусской детской литературы Я. Мавра.

Интересной, хотя и не вполне удавшейся попыткой создания историко-революционной эпопеи о возникновении БССР был фильм «В огне рожденная» (1929 г.) в постановке молодого режиссера В. Корш-Саблина. В определенной степени на этот фильм повлияли итальянский киношедевр Дж. Пастроне «Кабирия», а также идеология и эстетика ряда советских историко-революционных картин. По мысли автора, фильм должен был стать новаторской «игровой хроникой» без привычного сквозного сюжета и индивидуальных образов. Трактовка многих эпизодов была решена в разных стилях. В итоге авторы утонули в потоке событий, так и не сумев связать их в единое целое.

В белорусских фильмах «немного периода» титры были на четырех государственных языках БССР (согласно Конституции БССР 1927 г.): белорусском, русском, еврейском и польском.

5. Магистральные тенденции развития белорусского киноискусства в 1930-х гг.

1930-е гг. отмечены противоречивыми тенденциями в кинематографе. Усилилась идеологизация белорусского кино. Имелись примеры борьбы с формализмом. В то же время, началось освоение новой звукозрительной образности.

Рождение звукового кино на территории БССР датируется 1930 г.: было принято решение о создании в Минске первого звукового кинотеатра. В очередную годовщину Октябрьской революции (8 ноября 1930 г.) на открытии кинотеатра «Красная звезда» была показана новая звуковая программа «Переворот» (режиссер Ю. Тарич). Поначалу применение звука носило технико-экспериментальный характер и выполняло функцию иллюстрации к основному (визуальному) сообщению. Озвучивались отдельные немые фильмы. При этом отдельные реплики персонажей, шумы и музыка практически ничего не добавляли к сложившемуся художественному образу.

С приходом звука в кино обострилась языковая проблема, характерная для проката фильмов на территории всего многонационального советского государства. В результате, например, кинолента из еврейской жизни «Возвращение Нейтона Бекера» (1932 г., режиссеры Р. Мильман и Б. Шпис) создавалась в двух вариантах – на еврейском и русском языках, а фильм о крестьянах «Дважды рожденный» (1933 г., режиссер Э. Оршанский) на белорусском языке (за пределами БССР он шел с русскими субтитрами). Фильмы «Первый взвод» (1932 г.) и «Золотые огни» (1934-1935 гг.) режиссера В. Корш-Саблина снимались на белорусском и русском языках. Автор впервые предпринял попытку включить звук как выразительный элемент в художественную ткань картин. Над музыкальным образом в этих фильмах работал малоизвестный молодой композитор, будущий советский классик И. Дунаевский, который активно использовал мелодии белорусских народных и солдатских песен.

Ярким произведением, созданным в эти годы, могла бы стать экспериментальная картина «Поручик Киж» (режиссер А. Файнциммер, автор сценария Ю. Тынянов, композитор С. Прокофьев), однако ее судьба оказалась сложной. Руководство киностудии отрицательно отнеслось к постановке гротескного фильма со специфическим пластическим решением и сатирической музыкой.

Таким образом, первый период существования отечественного кино (1926 – 1939 гг.) был временем становления традиций национального киноискусства. В БССР удалось наладить регулярное производство документальных и игровых фильмов. Постепенно утвердилась тесная связь национального кино с отечественной литературой, историей белорусского народа. Однако недооценка проблемы воспитания молодых творческих кадров в БССР на время замедлили процесс развития национального киноискусства в эпоху мировой технической (не только «звуковой», но и «цветной») революции в кинематографе, а также новаторства в области кинопроизводства и кинопродюсерства.

В 1939 г. в столице БССР были построены корпуса новой киностудии «Советская Беларусь» в районе Минского велозавода, однако до начала Великой Отечественной войны к производственной деятельности приступить не удалось.

6. Белорусский кинематограф в годы Великой Отечественной войны

Кинематограф военных лет (1941 – 1945 гг.) стал важным звеном в развитии всего советского документального и художественного кино. Белорусские кинематографисты также оказались на переднем крае военных действий, ушли в партизанские отряды; некоторые из них эвакуировались, перешли на работу в другие киностудии. Операторы-документалисты снимали кинорепортажи с мест боевых действий, которые затем вошли в известные киноэпопеи: «Разгром немецких войск под Москвой», «День войны», «Сражение за Витебск», «Минск наш», «Бобруйский котел», «Народные мстители» и др. С 1942 г. в Москве регулярно выпускается киножурнал «Советская Беларусь», состоящий из сюжетов о фронтовиках и партизанах, работе эвакуированных предприятий, творчестве представителей национального искусства. В 1942 г., находясь в эвакуации, Ю. Тарич и В. Корш-Саблин поставили первую художественную картину воен-

ного времени под названием «Белорусский киносборник». Появляются фильмы о гражданской войне (например, «Котовский», режиссер А. Файнциммер).

В полнометражный документальный фильм «Освобождение Советской Белоруссии» (режиссеры В. Корш-Саблин и Н. Садкович, 1944 г.) вошли кинокадры начала и середины войны. В фильме показаны белорусские партизаны и знаменитая «рельсовая» война. Картина завершается парадом белорусских партизан в Минске в первые дни после его освобождения от немецко-фашистских захватчиков в июле 1944 г.

В сравнении с европейским и советским кино белорусский кинематограф военного времени был менее разноплановым. Тенденция «стихийной десталинизации» 1940-х гг., о которой писал М. Геллер, его практически не затронула. Между тем, в это время во многих советских фильмах появляются новые герои и другая модель военных сюжетов – то есть постепенно зарождаются тенденции, предопределившие развитие нового советского кино уже в послевоенные десятилетия. Героями этих фильмов, как правило, становятся рядовые бойцы. В то же время в раскрытии темы войны проявляется «шоковая» эстетика. В целом творчество крупнейших мастеров экрана эволюционировало от «социалистического реализма» к возникновению сложившегося авторского почерка и стиля. Подобные тенденции не были свойственны отечественному кино военных лет – они ярко проявят себя в последующие десятилетия (1960 – 1980 гг.).

В 1945 г. киностудия «Советская Беларусь» возобновила свою деятельность. После окончания боевых действий на территории БССР снималось множество документальных фильмов, рассказывающих о налаживании мирной жизни («Минск возрождается», «Новоселье», «Рассвет» и др.). С 1946 г. киностудия обрела название – «Беларусьфильм». В 1947 г. на главном проспекте столицы выросли новые производственные цеха и белорусский кинематограф получил новый импульс. Визитной карточкой послевоенного времени стали фильмы о войне и для детей. Отечественными кинематографистами было экранизировано множество произведений белорусской литературы.

18. Послевоенный период в истории белорусского кино

План

1. Специфика белорусского советского кино в 1945 – 1953 гг.
2. «Новая белорусская волна» (1953 – 1960-е гг.).
3. Противоречивые тенденции в развитии белорусского кино в 1970 – 1991 гг.
4. Современная социокультурная ситуация и развитие национального кинематографа.

1. Специфика белорусского советского кино в 1945 – 1953 гг.

Послевоенный период в развитии белорусского советского кино делится на четыре отрезка времени: 1) 1945 – 1953 гг., 2) 1953 – 1960-е гг., 3) 1970 – 1991 гг.; 4) современный период.

К сожалению, в период 1945 – 1953 гг. фильмы не отличались высоким художественным вкусом носили упрощенный, пропагандистский, плакатный характер. Самым значительным из них стала картина «Константин Заслонов» (1949 г., режиссеры А. Файнциммер и В. Корш-Саблин, автор сценария А. Мовзон).

В последующем десятилетии (1953 – 1960 гг.) на экраны вышли известные киноленты: «Красные листья» (1958 г., режиссер В. Корш-Саблин) и «Часы остановились в полночь» (1958 г., режиссер Н. Фигуровский). В них присутствовал мощный идеологический подтекст. В качестве главных героев выступали видный политический деятель Западной Беларуси, революционер С. Притыцкий и минская подпольщица Е. Мазаник, которая убила гауляйтера Кубе. Центральное место в картине занимают народные сцены, однако присутствуют и лирические переживания героев. Фильм «Часы остановились в полночь» отличается запоминающимся музыкальным сопровождением. Эти ленты изменили подход к раскрытию темы войны в белорусской кинематографии: внимание режиссеров постепенно переключается с поступков известных персонажей на их внутреннее состояние.

О событиях Великой Отечественной войны в Белоруссии рассказывали замечательные фильмы для детей «Девочка ищет отца» (1959 г.) и «Дети партизан» (1954 г.), созданные известным белорусским режиссером Л. Голубом, который целенаправленно и талантливо работал с детской и подростковой аудиторией. Его фильмы отличались динамичным сюжетом, эмоциональностью, запоминающимися главными героями, простотой киноязыка. Они имели большой успех у широкой публики. В картине Л. Голуба «Миколка-паровоз» (1957 г., по классическому произведению М. Лынькова) главными героями вновь стали дети и подростки.

2. «Новая белорусская волна» (1953 – 1960-е гг.)

Во второй половине 1960-х гг. на экраны выходят фильмы режиссеров «шестидесятников»: В. Турова, Б. Степанова, В. Четверикова и др. Эти режиссеры работали в особой стилистике, сформировавшейся под воздействием общественных перемен в СССР на рубеже 1950 – 1960 гг. В этот период в фильмах, созданных в разных странах мира (во Франции, Италии, Германии, США, Польше, СССР и др.), наблюдается характерная для поколения «шестидесятников» поэтика. В Белоруссии «новая волна» имела свою специфику. Личный опыт военного детства и глубокая эмоциональная память авторов кинокартин отражены в фильмах «Через кладбище» (1964 г., режиссер В. Туров), «Я родом из детства» (1966 г., режиссер В. Туров), «Иван Макарович» (1968 г., режиссер И. Добролюбов).

В XXI в. война до сих пор «в нас болит» и авторам хочется рассказать о многом. В вышеназванных фильмах встречается монохромная цветовая гамма (на войне нет полутонов). Изменился подход к содержанию картин и к персонажам: минимизирован советский идеологический подтекст, для героев произведений актуальны, скорее, вечные смысложизненные вопросы: «Что есть человек?», «Где пределы человечности?», «Как в трагических обстоятельствах

остаться человеком?». Война рассматривается как личная трагедия героев и вселенская катастрофа человечества.

Примечательно, что в 1960 – 1991 гг. наиболее удачное (как с точки зрения содержания, так и формы) решение темы войны в отечественных лентах было неразрывно связано с литературным и сценарным творчеством классиков белорусской литературы В. Быкова, А. Адамовича, И. Мележа, В. Короткевича, В. Адамчика.

Каждый из белорусских режиссеров в этот период находит «свою тему». У В. Турова это драматическое вступление человека в жизнь. Так, упомянутый автором фильм режиссера «Через кладбище», снятый по одноименной повести П. Нилина, рассказывает о том, как, пережив смерть родителей и односельчан, постепенно мужает шестнадцатилетний Михась Пашкевич. «Хрущевская оттепель» позволила появиться лирическим фильмам о собственном военном детстве В. Турова и Г. Шпаликова («Я родом из детства», 1966). К близкой теме В. Туров обратился в дилогии «Партизаны» (фильмы «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой»), которая рассказывает об опаленных войной судьбах детей и взрослых.

Белорусского режиссера Б. Степанова интересует поведение человека на изломе жизненного пути, когда обнажается сущность человеческой личности. Так, главные герои в его фильмах «Альпийская баллада» и «Батька» – люди особой прочности и душевной красоты. Фильм «Батька» был посвящен деятельности легендарного белорусского партизана Батьки Миная – М. Шмырева.

В 1962 г. был основан Союз кинематографистов Беларуси. В целом этот и последующий периоды стали в истории белорусского кино временем расцвета. Самые значительные успехи отечественного кино были связаны с разработкой военной тематики в рамках общеевропейского гуманистического дискурса. В фильмах отечественных режиссеров военная тематика обрела высококачественное художественное измерение. В лучших работах наших мастеров виден выход на уровень философского и художественного осмысления универсалий культуры.

3. Противоречивые тенденции в развитии белорусского кино в 1970 – 1991 гг.

Рядом работ прославился сокурсник А. Тарковского В. Виноградов. Событием отечественного проката стал выход на экраны фильмов «Восхождение» (1976, режиссер Л. Шепитько), «Иди и смотри» (1985, режиссер Э. Климов), «У войны не женское лицо» (1981 – 1984, режиссер В. Дашук), «Знак беды» (1990, режиссер М. Пташук).

Так, Л. Шепитько, работая на «Беларусьфильме», касается тем, которые были редкостью в советском киноискусстве: проблемы массивной немецкой пропаганды, антисемитизма. Шоковая терапия ее фильмов будет близка авторскому кино о войне эпохи позднего «застоя». В фильме «Восхождение» неожиданно возникает христианская тема – крестьянка, партизан и еврейская девочка умирают как мученики.

Творческой вершиной в решении темы Великой Отечественной войны в отечественном киноискусстве можно считать двухсерийный художественный фильм Э. Климова «Иди и смотри», снятый киностудиями «Беларусьфильм» и «Мосфильм». С семантической точки зрения кинокартина многогранна и многослойна. В основную канву повествования вплетены детали и мотивы, прежде практически не встречающиеся в мировом киноискусстве. Художественная сторона фильма безукоризненна. «Иди и смотри» является высокохудожественным произведением с поразительными звуком и музыкой. Фактически каждый кадр фильма имеет самостоятельное значение. Желание и умение Э. Климова – быть не только достоверным, но и сопереживать героям картины, – превращает фильм в эмоциональное событие для каждого зрителя. Режиссеру удалось снять настоящий антивоенный гимн.

Удачным результатом можно считать сотрудничество белорусских писателей и режиссеров на поприще военной тематики в телефильмах «Руины стреляют» (писатель И. Чигринов и режиссер В. Четвериков), «Свидетель» (писатель И. Козько и режиссер В. Рыбарев). Зрителям и критикам запомнились фильмы В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха» и «Чужая вотчина» (режиссер В. Рыбарев).

Однако в конце 1980-х гг. в белорусском кино возникли застойные тенденции. Причины этих процессов следующие: общее негативное влияние культуры поздней советской эпохи, коммерческое давление со стороны нового кинорынка, уход из активного творческого процесса ведущих белорусских кинематографов 1960 – 1980 гг. Белорусское игровое кино в 1990 г. вступило в полосу затяжного кризиса творческих идей.

4. Современная социокультурная ситуация и развитие национального кинематографа

В конце XX – начале XXI вв. ведущие белорусские операторы обратились к режиссерской деятельности: (Ю. Марухин («Мать Урагана»), Д. Зайцев («Хам», «Цветы провинции»), Ю. Елхов («Аномалия», «Анастасия Слуцкая»). Кинопроцесс этого периода отличается разноплановостью.

В период 1980 – 2008 гг. фильмов о Великой Отечественной войне снимают все меньше. Главной проблемой в картинах этого периода становится внутренняя война – война в духовном пространстве человека. В 2009 – 2010 гг. в канун 65-летия победы советского народа в Великой Отечественной войне, на киностудии «Беларусьфильм» был снят ряд фильмов военной тематики («Еще о войне», «Выпуск накануне войны», «Родина или смерть», «В июне 41-го», «Днепровский рубеж», «Снайпер»). Однако, на взгляд автора, перешагнуть высокую нравственную и художественную планку, установленную в 1960 – 1980 гг., современным режиссерам сложно.

К числу наиболее интересных работ отечественных кинематографистов последних лет можно отнести фильмы «В августе 44-го» (2001 г., режиссер М. Пташук; фильм снят по литературному произведению В. Богомолова) и «Брестская крепость» (2010 г., режиссер А. Котт; фильм снят по архивным ма-

териалам). Эти картины были высоко оценены кинокритиками и зрительской аудиторией, получили заслуженные награды. Ленты оказались интересны современному зрителю глубиной содержания, обращением к внутреннему миру героев, достоверностью литературного и исторического материала, талантливой игрой известных российских и отечественных актеров.

В 1997 г. киностудия «Беларусьфильм» приобрела статус национальной, что отражается в ее названии: УП «Национальная киностудия «Беларусьфильм». Престиж студии в эти годы в основном связан с документальным и анимационным кино. Так, в мастерской мультипликационных фильмов, открытой при киностудии в 1973 г., было создано большое количество самых разных фильмов, удостоенных высоких наград престижных фестивалей. Панорамное публицистическое анимационное кино, основанное на национальной литературе, было представлено в творчестве О. Белоусова («Песня о Зубре» и «Ладья отчаяния» по мотивам литературных произведений Н. Гусовского и В. Короткевича). Новый этап отечественной анимации, направленный на формирование собственной школы, связан с деятельностью И. Волчека — ученика 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. Например, в нем работает режиссер, мастер сложной живописной анимации В. Петкевич. В настоящее время сложилась целая семейная династия Петкевичей (аниматор В. Петкевич, его супруга Е. Петкевич и их дочь О. Марченко) — убежденных представителей авторского кино, сценаристов, режиссеров и художников своих фильмов.

Работы белорусских кинодокументалистов М. Ждановского, А. Алая, Г. Адамович, В. Аслюка, А. Карпова были удостоены престижных наград на многочисленных кинофорумах. В 1990-х гг. обозначилось новое направление в документальном кино, связанное с именами Г. Адамович и В. Аслюка. Г. Адамович начала снимать актуальное социальное кино — «Полюби меня черненьким» (1992 г.), «Каникулы для сироты», «Линия отца» (1999 г.). В фильмах «Боже мой» (2004 г.), «Заведенка» (2005 г.), «Мужская работа», (2007 г.), «Инокля» (2010 г.) обозначился новый уровень осмысления темы уникальности и самоценности жизни отдельной семьи, человека.

В 1999 г. отметил свое десятилетие Белорусский видеоцентр, созданный «в целях осуществления государственной политики в деле формирования и развития видеокультуры». Беловидеоцентр, по сути, стал киностудией в миниатюре — там снимаются различные виды отечественного кино, представленные в широком жанровом диапазоне.

В последнее десятилетие в Республике Беларусь различные аспекты теории и истории национального кинематографа обсуждались в киноведческих публикациях, педагогической и практической деятельности по распространению соответствующих ценностей средствами кино О. Нечай, А. Красинским, Г. Ратниковым, Н. Агафоновой, И. Авдеевым, В. Ивченко, И. Сукмановым,

А. Сидоренко, Е.Голиковой-Пошкой 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). Главным событием белорусского киногода, начиная с 1993 г., является Минский международный кинофестиваль «Листопад», который проходит в начале ноября.

В настоящее время практическая деятельность в области современной кинематографии в нашей стране регламентируется Указом Президента № 567 «О мерах по государственной поддержке и стимулированию развития кинематографии», который подготовлен в рамках реализации Концепции развития кинематографии Республики Беларусь на 2009 – 2014 гг. В комплексе киностудии «Беларусьфильм» завершается реконструкция, что позволит в будущем реализовывать перспективные творческие проекты.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ (ОЧНАЯ ФОРМА ПОЛУЧЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ)

Семинарское занятие 1. (2 часа)

План семинарского занятия

1. Учреждение «Белгоскино». Рождение белорусского документального кинематографа.
2. Специфические условия формирования отечественного игрового киноискусства.
3. Деятельность Ю. Тарича.
4. Основные достижения отечественного киноискусства в 1920-х гг.
5. Магистральные тенденции развития белорусского киноискусства в 1930-х гг.
6. Белорусский кинематограф в годы Великой Отечественной войны.

Примерные темы рефератов

- У истоков национального кинематографа.
- Классики белорусского кино.
- История «Белгоскино».
- Творчество Ю. Тарича.
- Творчество В. Корш – Саблина.
- «Содружество муз»: история отечественной литературы и кино в XX веке.
- Белорусские фильмы в коллекции Госфильмофонда России.
- Детская тема в довоенном белорусском кино (И. Бахар, Л. Молчанов и др.).
- Творчество А. Файнциммера.
- Белорусская киномузыка (1930 – 1940 гг.).

Семинарское занятие 2. (4 часа)

План семинарского занятия

1. Специфика белорусского советского кино в 1945 – 1953 гг.
2. «Новая белорусская волна» (1953 – 1960-е гг.).
3. Противоречивые тенденции в развитии белорусского кино в 1970 – 1991 гг.
4. Современная социокультурная ситуация и развитие национального кинематографа.

Примерные темы рефератов

- Первые послевоенные белорусские фильмы.
- Л. Голуб – классик детского отечественного кино.

Творчество В. Турова.
Тема войны в белорусском киноискусстве XX – XXI вв.
Экранизация произведений В. Быкова.
Творчество Б. Степанова.
Творчество В. Четверикова.
Творчество В. Рыбарева.
Творчество М. Пташука.
Образ мира и человека в отечественном документальном кино.
Творчество В. Аслюка.
Творчество Г. Адамович
«Универсальное» и «национальное» в белорусской мультипликации.
Творчество М. Тумели.
Творчество И. Волчека.
Творчество И. Кодюковой.
Династия Петкевичей.
Перспективы национального кинематографа в эпоху глобализации и НТП.

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Самостоятельная работа студентов в вузе включает различные виды и формы, выполняемые в соответствии с образовательным стандартом Республики Беларусь и учебной программой. Это может быть подготовка к текущим занятиям (лекция, семинар, тест-контроль, устный опрос и др.), изучение учебного материала, вынесенного на самостоятельную проработку, выполнение индивидуальных заданий (по поручению преподавателя или по личной инициативе студента), написание рефератов, подготовка докладов в группе, выступление на студенческих конференциях, участие в конкурсах НИРС РБ и другие работы, выполняемые не в обязательном порядке под руководством преподавателя или без такового.

В частности, по дисциплине «История искусств. Раздел «История кино» для контроля за самостоятельной работой студентов используются: составление планов-конспектов прослушанных лекций, библиографических списков и аналитических обзоров, реферирование научной и учебной литературы по основным направлениям и темам, искусствоведческие дискуссии, дебаты, рецензирование кинофильмов, творческие задания, тестирование, игровые методики, индивидуальные устные консультации и опросы, письменные контрольные работы.

При этом арсенал современного педагога включает не только классические лекции. Оправданы вводные и проблемные лекции, лекции-дискуссии, лекции-консультации. Особенно перспективна «эмоционально окрашенная лекция», которая предполагает просмотр аудиовидеоматериалов (трейлеров, отрывков кинофильмов), а также знакомство с дополнительными материалами (прослушивание музыкальных композиций, декламация стихов, демонстрация примеров изобразительного искусства, имеющих отношение к рассматриваемым темам по истории кино). Преподавателем дается подробный комментарий к рассмотренному художественному материалу, предлагается схема его анализа. За-

вязывается дискуссия. В конце занятия возможно обращение к просмотренному или прослушанному на новом уровне восприятия и осмысления.

В процессе преподавания часто используется «лекция с видеопрезентацией» как один из наиболее современных видов лекций с использованием широких возможностей современной компьютерной техники. Оправдано проведение «лекции снятия напряжения» («лекции с процедурой пауз», «мини-лекции»). Через каждые 15-20 минут после прослушивания блоков основной информации, когда эффективность занятия самопроизвольно снижается, преподавателем для студентов организуются кратковременные паузы, которые заполняются ответами на вопрос «Какова основная проблематика последней мини-лекции?», общегрупповыми дискуссиями или дискуссиями в малых группах. При изложении большого количества новой информации возможно проведение «лекции с путеводителем», когда студентам предлагается своеобразный записанный на доске или распечатанный «маршрут» ведения занятия (план, заключительные выводы и рекомендации).

Семинарские занятия могут проходить в форме дебатов, деловых и ролевых игр, научных конференций, включать работу в малых группах (2-6 человек). Используются такие методики работы студентов с текстом, как «Зигзаг», «Двойной дневник», «Критические дискуссионные группы» и т.д.

Современные тенденции в образовании предполагают переход к процедуре открытого зачета, т.е. оценить знания студентов возможно при участии самих студентов. Причем более важной становится не оценка результата, а оценка процесса. Студентам может быть предложено написать искусствоведческое эссе, произвести критический анализ определенного кинофильма как художественного явления. Также возможно проведение зачета «с раскрытой книгой», зачета-размышления, «практического зачета», зачета-тестирования.

Современные технологии обратной связи со студентами по дисциплине «История искусств. Раздел «история кино» представлены «Методом пустых карточек», «Ящиком предложений», «Связью посредством e-mail».

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

Введение

1. Охарактеризуйте кино как техническое изобретение и вид искусства.
2. Почему кино можно считать ярким примером синтеза искусств?
3. Что такое «экранный киноязык»?
4. Какие локальные выразительные средства кино Вы знаете?

1. РОЖДЕНИЕ КИНО. ПЕРИОД НЕМОГО КИНО.

Кино Франции (1895 – 1929 гг.)

1. Назовите технические изобретения, предшествующие открытию кино братьями Люмьер.
2. В каких странах шла наиболее интенсивная работа по закреплению движения объектов на материальном носителе и проекции изображения на экран?
3. Какими учеными были сделаны основные открытия в области гибкой светочувствительной плёнки, аппарата хронофотографической съёмки и проектора быстро сменяющихся изображений?
4. Что такое «примитивы»?
5. Что Вы знаете о жизни и творческой деятельности братьев О. и Л.-Ж. Люмьер?
6. Что Вам известно о демонстрации лент братьями Люмьер во Французской Академии наук?
7. Расскажите о первых публичных показах «синематографа» в Париже.
8. Что такое «ярмарочное кино»?
9. Расскажите о деятельности Ж. Мельеса.
10. Что представляло собой кино Франции до 1918 г.?
11. Каковы основные направления кино Франции в 1920-е гг.?

2. Кино Италии: зарождение и формирование

1. Что Вы можете рассказать о первых шагах итальянского кино?
2. Почему итальянское кино возникает в Риме, Турине, Милане?
3. Каковы основные направления и тенденции развития кино Италии (1908 – 1929 гг.)?
4. Каких звезд итальянского кинематографа первой половины XX в. Вы знаете?
5. Какие жанры развивались в итальянском кино в это время?
6. Какие технические новации применялись в итальянском кино в первой половине XX в.?

3. Кино США (1895 – 1929 гг.)

1. Назовите пионеров американского кино.
2. Расскажите о научной и организационной деятельности Т. А. Эдисона.
3. Охарактеризуйте место и роль Э. С. Портера в развитии раннего американского кино.
4. Каково значение творчества Д.У. Гриффита для истории мирового и американского кинематографа?
5. Как происходил переход к модели продюсерского кино в США в первой половине XX в.?
6. Какие голливудские студии, возникшие в 1910 – 1929-х гг., Вы знаете?

4. Кино Германии (1895 – 1929-х гг.)

1. Расскажите о первых шагах немецкого кино.
2. Расскажите об экспрессионизме как характерном для стран Северной Европы художественном течении.
3. Что представляют собой типичные «фильмы – нуар»?
4. Что Вы знаете о творчестве Р. Вине?
5. Какие этапы прошел в своем творчестве Ф.В. Мурнау?
6. Охарактеризуйте деятельность Ф. Ланга.
7. Что Вы знаете о жизни М. Дитрих?
8. Назовите талантливых продюсеров, которые плодотворно работали в Германии в указанный период.
9. Справедливо ли первый период в развитии немецкого кино называют «великим»?

5. Зарождение и формирование кино Великобритании

1. Что Вы знаете о первых шагах британского кино?
2. Каковы традиции британского кинематографа?
3. Расскажите о деятельности Брайтонской школы.
4. Что Вы знаете о творчестве Дж. А. Смита?
5. Что представлял собой «Закон о квоте»?
6. Какой фильм считается первым звуковым фильмом в истории английского кинематографа?
7. Каких представителей английского авторского кино Вы знаете?

6. Кино дореволюционной России и становление советского кино

1. Что Вы знаете о распространении кино в России?
2. Кто такой А. Ханжонков? Какова его роль в развитии кинопроизводства и кинопроката в России в дореволюционный период?
3. К каким другим видам искусства чаще всего обращалось молодое российское кино?
4. Какая картина считается первым игровым российским фильмом? О чем она рассказывает? Какие чувства она вызвала у вас при просмотре?

5. Кто такой Я. Протазанов?
6. Каких кумиров российской публики дооктябрьского периода Вы знаете?
7. Расскажите о влиянии революции на трансформацию системы кинопроизводства и кинопроката в России.
8. Расскажите о творческой и организационной деятельности С. Эйзенштейна.
9. К какому историческому событию был приурочен выход на экраны х/ф «Броненосец Потемкин»?
10. Что такое «монтаж аттракционов»?
11. Что представляет собой «эффект Кулешова»?
12. Каково настоящее имя Дз. Вертова?
13. Охарактеризуйте творческий метод Дз. Вертова.

7. Звуковое кино. Кино США (1929 – 1945 гг.)

1. Как НТП повлиял на развитие американского кино и трансформацию системы кинопроизводства в США в 1920 - 1930-х гг.?
2. Какой американский фильм считается первым звуковым фильмом в истории мирового кинематографа?
3. Что представляет собой система «Техниколор»?
4. Назовите крупнейших представителей продюсерского кино США в межвоенный период.
5. Кому из американских кинематографистов в данный период удалось сохранить финансовую и творческую независимость?
6. Расскажите о творчестве Ч. Чаплина.
7. В каком образе Чаплин стал широко известен публике?
8. Почему творчество Чаплина можно рассматривать как образец гуманизма в киноискусстве?
9. Что Вы знаете о творчестве и организационной деятельности У. Диснея?
10. Что такое «голливудский стандарт»?
11. Что такое «хэппи энд»?
12. Кто из крупных организаторов кинобизнеса в Голливуде родился на территории Беларуси?
13. Назовите звезд американского кино первой половины XX в.
14. Расскажите о влиянии Второй мировой войны на развитие американского кинематографа.
15. В чем заключаются особенности режиссерской манеры О. Уэллса?

8. Французское кино (1929 - 1945 гг.)

1. Каковы были последствия «эры звука» во французском кино?
2. Назовите распространенные направления в киноискусстве Франции в 1929 – 1945 гг.
3. Назовите представителей киноавангарда во Франции.
4. Каких крупнейших представителей французского киноимпрессионизма Вы знаете?

5. Расскажите о «поэтическом реализме» во французском кино.
6. Расскажите о творчестве Л. Бунюэля.
7. Какие выдающиеся представители европейской интеллигенции принимали участие в создании х/ф «Андалузский пес»?
8. В чем, по Вашему, заключается смысл этого фильма?
9. Охарактеризуйте творческую деятельность М. Карне.

9. Кино Германии (1929 – 1945 гг.)

1. Расскажите о влиянии фашизма на состояние немецкого кинематографа.
2. Как изменилась система кинопроизводства и кинопроката в Германии в 1929 – 1945 гг.?
3. Какие представители немецкого кино покинули страну в знак протеста либо опасаясь репрессий?
4. Дайте свою оценку деятельности Л. Рифеншталь.
5. Чем так привлекало кино в рассматриваемый период массового зрителя?

10. Кино Италии (1929 – 1945 гг.)

1. Расскажите о доминирующих тенденциях в итальянском кинематографе в 1930-х гг.
2. Что представляли собой «драмы белых телефонов»?
3. Чем занимался государственный институт ЛУЧЕ?
4. Как Вы объясните, почему в рассматриваемый период в Италии снималось много фильмов на историческую (античную) тему?
5. Что Вы знаете о сопротивлении фашизму в киноорганизациях Италии в 1940-х гг.?
6. Расскажите о творчестве Р. Росселини.
7. Какое место занимает фильм «Рим – открытый город» в истории итальянского кинематографа?

11. Советское кино (1929 – 1945 гг.)

1. Дайте общую характеристику кинопроцесса в СССР в 1930-е гг.
2. Расскажите об основных достижениях советского кинематографа предвоенного периода.
3. Расскажите о творчестве Г. Александрова.
4. Каких звезд советского экрана этого времени Вы знаете?
5. Что такое «истерн»?
6. Чем вы объясните расцвет жанра музыкального фильма в СССР в 1929 – 1945 гг.
7. Расскажите о вкладе И. Дунаевского в развитие киномузыки.
8. Какие новации можно отметить в системе кинопроизводства в СССР в 1930-е гг.?
9. Расскажите о специфике развития кинематографа СССР в военный период.

12. ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД. Итальянский кинематограф (1945 – 1985 гг.)

1. Расскажите о социальной программе и эстетике итальянского неореализма.
2. Покажите, как эволюционировал итальянский неореализм на протяжении 1945 – 1960 гг.
3. Постарайтесь найти общее и особенное в творческом методе крупнейших представителей итальянского неореализма.
4. Расскажите о творчестве Ф. Феллини. Какие периоды мы можем отчетливо выделить в его творчестве?
5. В чем особенность авторской стилистики М. Антониони?
6. Охарактеризуйте деятельность Л. Висконти. Какие проблемы интересовали этого режиссера?
7. Что Вы знаете о развитии итальянского кинематографа в 1970 – 1980 гг.?
8. Какие кинематографисты референтно представляют современное итальянское кино?
9. Расскажите об истории Венецианского Международного кинофестиваля.

13. Кино Франции (1945 – 1985 гг.)

1. Расскажите о специфике французского кино в первые послевоенные годы.
2. Назовите основных представителей французского кинематографа в 1950 – 1960 гг.
3. Что представляет собой «новая французская волна» как культурное движение?
4. Расскажите о творчестве Ф. Трюффо.
5. Что Вы знаете о творчестве Ж. – Л. Годара?
6. Какие проблемы интересовали Р. Брессона как режиссера и человека?
7. Расскажите о родственных «новой волне» течениях и направлениях во французском кинематографе.
8. Что Вы знаете о современном французском кино?
9. Охарактеризуйте место и роль Каннского Международного кинофестиваля среди других фестивалей класса А.

14. Кино Германии (1945 – 1985 гг.)

1. Расскажите о развитии немецкого кино в первые послевоенные годы.
2. Что представляло собой «руинное кино»?
3. Какие основные тенденции наблюдались в развитии немецкого кино в 1950 – 1960 гг.?
4. Что такое «Оберхаузенский манифест»?
5. Что отличает «новую немецкую волну» как художественное течение?
6. Расскажите о деятельности Р.В. Фассбиндера.
7. Дайте оценку творчеству В. Вендерса.
8. Что Вы знаете о творчестве Т. Тыквера?

9. Какой главный приз вручается на Берлинском Международном кинофестивале?

15. Кино США в послевоенный период

1. Опишите социокультурную ситуацию в США в 1950 – 1960-е гг.
2. Как американское кино боролось за зрителя в «эру телевидения»?
3. Назовите крупнейших представителей американского кино послевоенного периода.
4. Охарактеризуйте особенности авторского метода А. Хичкока.
5. С чем связана популярность молодежной темы в американском кино?
6. Почему проблема насилия так актуальна для американского послевоенного кинематографа?
7. Расскажите о деятельности современных американских режиссеров (по выбору студента).
8. Кто представляет американское независимое кино сегодня?
9. В чем причины популярности американского кино у массового зрителя во всем мире?
10. Каковы ценности американского кино?
11. Можно ли противостоять натиску американского кино?

16. Советское кино (1945 – 1985 гг.)

1. Что представляет собой период «малокартиния» в советском кино?
2. Как произошел «выход из ситуации малокартиния»?
3. Расскажите о творчестве М. Калатозова.
4. Какие проблемы интересовали молодых советских режиссеров в рассматриваемый период? Что отличает их от представителей старшего поколения советского кино?
5. Какие особенности в раскрытии темы Великой Отечественной войны в советском киноискусстве появились в 1960 – 1980 гг.
7. Назовите основные достижения советского кино в 1960 – 1980 гг.?
8. Расскажите, что вы знаете о творчестве А. Тарковского?
9. В чем особенности авторской стилистики С. Параджанова?
10. Чем отличается творчество К. Муратовой?
11. Что представляет из себя «лирическая комедия» (Г. Данелия)?

17. Отечественное киноискусство.

Зарождение и становление белорусского кинематографа

1. Когда был учрежден трест «Белгоскино»?
2. Что Вы знаете о деятельности «Белгоскино»?
3. Почему «Белгоскино» переносит производственные помещения в Ленинград?
4. Какие документальные фильмы были сняты в Минске?
5. Что Вы можете рассказать о творческой деятельности Ю. Тарича?

6. Каков его вклад в историю национального кинематографа?
7. Что Вы знаете о творчестве В. Корш – Саблина?
8. Расскажите об основных достижениях отечественного киноискусства в 1920-х гг.
9. Назовите магистральные тенденции развития белорусского киноискусства в 1930-х гг.
10. Дайте оценку развития белорусского кинематографа в годы Великой Отечественной войны.

18. Послевоенный период в истории белорусского кино

1. В чем заключалась специфика развития белорусского советского кино в 1945 – 1953 гг.?
2. Кто представляет «новую белорусскую волну» – «поколение шестидесятников» в истории киноискусства Беларуси XX в.?
3. Расскажите о творчестве В. Турова.
4. Расскажите о творчестве Б. Степанова.
5. Охарактеризуйте творчество В. Четверикова.
6. Охарактеризуйте творчество В. Рыбарева.
7. Что Вы знаете о творчестве М. Пташука?
8. Почему тенденции развития белорусского кино в 1970 – 1991 гг. были названы специалистами «противоречивыми»?
9. Как современная социокультурная ситуация влияет на развитие национального кинематографа?
10. Перечислите известные Вам достижения белорусского кино последних лет.
11. Что Вы знаете про Минский международный кинофестиваль «Листопад»? Как изменилась программная политика и организация фестиваля?
12. Каковы перспективы белорусского национального кино?

СПИСОК КИНОФИЛЬМОВ, ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ПРОСМОТРА

1. «Завтрак младенца»
2. «Политый поливальщик»
3. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сиоты»
4. «Путешествие на Луну»
5. «Большое ограбление поезда»
6. «Метрополис»
7. «Бабушкина лупа»
8. «Броненосец «Потёмкин»
9. «Малыш»
10. «Великая иллюзия»
11. «Олимпия»
12. «Путёвка в жизнь»
13. «Рим - открытый город»
14. «Рокко и его братья»

15. «Жюль и Джим»
16. «Замужество Марии Браун»
17. «Психо»
18. «Я шагаю по Москве»
19. «Лесная быль»
20. «Освобождение Советской Белоруссии»
21. «В августе сорок четвёртого»

СХЕМА АНАЛИЗА КИНОФИЛЬМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Эмоциональная рефлексия: воссоздание начальной картины эмоционального восприятия;
2. Точное воспроизведение содержания произведения и адекватность его отражения, анализ выразительных средств во взаимосвязи с текстом произведения;
3. Идеино-художественный смысл произведения (т.н. сверхзадача художника) и выразительные средства, использованные для этого;
4. Стилль и стиллеобразующие элементы произведения: передача мировоззренческой позиции автора и эпохи через стилль;
5. Контекстный смысл произведения: произведение в контексте творчества автора, исполнителей, культурологическом и др. аспектах;
6. Обобщающий вывод: явление культуры и искусства как элемент эстетического опыта студента, влияние данного явления на развитие культурных интересов и потребностей студента.

ТЕСТ-КОНТРОЛЬ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ. РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»

ВЫБЕРИТЕ ПРАВИЛЬНЫЙ ВАРИАНТ ОТВЕТА

1. На рождение кинематографа повлияли такие, как:
 - научно-техническая революция
 - тенденция к синтезу искусств
 - экономическая стабильность
 - появление молодого поколения, творчески одарённых нестандартно мыслящих и активных людей
 - все перечисленные факторы
2. Развитие кинематографа шло по пути:
 - от искусства к техническому изобретению
 - от технического изобретения к искусству
 - параллельно друг другу

3. Американский изобретатель Т.А.Эдисон придумал:

- даггеротип
- кинетоскоп
- кинематограф

4. Изобретателями кино принято считать:

- Т.А.Эдисона
- братьев Люмьер
- братьев Коэн

5. Первый в истории платный публичный кинопоказ состоялся в:

- 1895 г.
- 1896 г.
- 1904 г.
- 1908 г.

6. Первый в истории платный публичный кинопоказ состоялся в:

- Лондоне
- Нью-Йорке
- Париже
- Риме

7. История кино начинается со съёмок:

- документальных фильмов
- игровых фильмов
- музыкальных фильмов

8. Образ жизни какой группы французского общества запечатлели большинство документальных фильмов, снятых братьями Огюстом и Луи-Жаном Люмьерами в начале их творческого пути:

- крестьянства
- духовенства
- пролетариата
- буржуазии
- аристократии
- интеллигенции

9. Какие фильмы сняли братья Огюст и Луи-Жан Люмьеры:

- «Поджигательницы травы»
- «Завтрак младенца»
- «Выход рабочих с завода в Ла-Сиота»
- «Прибытие поезда на вокзал в Ла-Сиота»
- «Политый поливальщик»
- «Великая иллюзия»

10. Синтетическим видом искусства является:

- графика
- живопись
- скульптура
- театр

11. Синтетическим видом искусства является:

- хореография
- литература
- музыка
- кино

12. Периодом ярмарочного кино принято считать промежуток:

- 1895 – 1900 гг.
- 1900 – 1904 гг.
- 1900 – 1908 гг.
- 1908 – 1914 гг.

13. Киноавангард был характерен для киноискусства Франции в:

- 1900 – 1910 гг.
- 1920 – 1930 гг.
- 1930 – 1940 гг.
- 1940 – 1950 гг.

14. Какое из направлений киноавангарда практически не развивалось во Франции:

- импрессионизм
- экспрессионизм
- сюрреализм
- экстремизм

15. Какое из направлений киноискусства в первую очередь развивалось в Германии в 1920 гг:

- импрессионизм
- экспрессионизм
- сюрреализм
- экстремизм

16. Какие фильмы были сняты Л. Бунюэлем:

- «Андалузский пёс»
- «Золотой век»
- «Кровь поэта»
- «Дневная красавица»

17. Назовите фамилию одного их пионеров кино во Франции - человека, который обогатил новый вид искусства опытом изобразительного искусства (в молодости рисовал карикатуры в журналах и газетах), цирка (был председателем общества иллюзионистов), театра (работал декоратором, актером и режиссером театра Робера Удена). Известен как большой экспериментатор (открытие приёма «стоп-камера», попытки внедрить в кино цвет и звук). Это:

- Огюст Люмьер
- Луи-Жан Люмьер
- Жорж Мельес
- Л. Бунюэль
- С. Дали

18. Первым немецким фильмом (1919 г.) принято считать фильм:

- «Кабинет доктора Калигари»
- «Ноосферату – симфония ужаса»
- «Последний человек»
- «Метрополис»
- «М»

19. Вершиной в творчестве немецкого режиссёра Ф. В. Мурнау принято считать картину:

- «Человек-оркестр»
- «Человек-амфибия»
- «Последний человек»

20. Шедевром немого немецкого кино (147 мин., реж. Ф. Ланг, 1927) является фильм:

- «Урбанис»
- «Метрополис»
- «Солярис»

21. Первые киностудии в Великобритании:

- были сосредоточены в крупных промышленных городах (Лондон, Ливерпуль, Эдинбург)
- были разбросаны по всей стране

22. Крупнейшая английская киношкола в начале XX века:

- лондонская школа
- брайтонская школа

23. Что роднит развитие кинопроцесса в Великобритании и Италии в начале XX века:

- обращение к историческому наследию национальной литературы и театра
- обращение к изыскам современного искусства и активный поиск новых тем, сюжетов, героев, эстетики

24. Мировую популярность Ч. Чаплин снискал в роли:

- бродяги
- джентльмена
- шута
- короля

25. В своих фильмах Ч. Чаплин выступал как:

- автор сценария
- актёр
- режиссёр
- композитор
- продюсер
- всё перечисленное верно

26. Партнершами Ч. Чаплина в течение его долгой актёрской карьеры были:

- М. Норман
- Э. Пёрвиенс
- С. Черилл
- П. Годар
- С. Лорен
- все перечисленные актрисы

27. Из списка 10 шедевров мирового кинематографа выберите 4 фильма с участием Ч. Чаплина:

- «Прибытие поезда»
- «Путешествие на Луну»
- «Последний человек»
- «Метрополис»
- «Малыш»
- «Унесённые ветром»
- «Новые времена»
- «Огни большого города»
- «Гражданин Кейн»
- «Великий диктатор»

28. Из списка 10 известных кинофильмов выберите 4 фильма, созданных А. Хичкоком:

- «Шантаж»
- «8 ½»
- «Сладкая жизнь»
- «Психо»
- «Головокружение»
- «Великая иллюзия»
- «На север через северо-запад»
- «Графиня из Гонконга»
- «Птицы»
- «Челюсти»

29. Крупнейшим российским режиссёром дооктябрьского периода считается:

- А. Ханжонков
- Я. Протазанов
- И. Мозжухин

30. Самой известной российской актрисой дооктябрьского периода считается:

- В. Холодная
- В. Алентова
- Л. Орлова

31. Крупнейшим российским режиссёром (1920-1945 гг.) периода считается:

- Д. Вертов
- С. Эйзенштейн
- Г. Данелия
- Н. Михалков
- А. Звягинцев

32. Назовите самый известный фильм С. Эйзенштейна:

- «Порт Артур»
- «Броненосец Потёмкин»
- «Рождённая революцией»
- «Симфония Донбасса»
- «Волга-Волга»

33. Назовите фильм американского режиссера Э.С. Портера, имевший самый большой зрительский успех по причине «выстрела в экран»:

- «Жизнь американского полицейского»
- «Жизнь американского пожарного»
- «Джек – бобовое зёрнышко»
- «Большое ограбление поезда»

34. Кинотеатры нового типа, открытые в 1905 г. в США и бравшие за просмотр 5 центов, назывались:

- синематографы
- никельдеоны
- паласы

35. Массовый «исход» американских кинематографистов с северо-востока США в Голливуд в знак протеста против монополии «Моушн пикчер пейтентс компани», принадлежащей Т.А.Эдисону, произошёл в:

- 1886 – 1900 гг.
- 1904 – 1908 гг.
- 1910 – 1911 гг.

36. Как называется «кинофуга» американского режиссёра Д.У.Гриффита (1916 г.)? Этот фильм имеет гуманистическое содержание. Лейтмотивом к нему стала строка из стихов У.Уитмена «И вечно будет колыбель качаться, плетя времён связующую нить...»:

- «Много лет спустя»
- «Рождение нации»
- «Нетерпимость»

37. В 1920 – 1940 гг. сложилась голливудская «система звёзд». Этими «звёздами» были:

- К. Гейбл
- Х. Богарт
- Г. Гарбо
- Г. Келли
- И. Бергман
- все перечисленные актёры

38. Уолт Дисней был американским:

- художником-мультипликатором
- актёром
- сценаристом
- кинорежиссёром
- продюсером
- основателем компании «Уолт Дисней продакшн»
- всё перечисленное верно

39. Веризм в киноискусстве Италии был представлен творчеством:

- Г. д'Аннунцио
- Н. Мартолио
- В. де Сики

40. История итальянского неореализма началась с фильма:

- «Рим – открытый город» (реж. Р. Росселини)
- «Рим, 11 часов» (реж. Дж. де Сантис)
- «Рим» (реж. Ф.Феллини)

41. Какой фильм среди отечественных фильмов получил наибольшее количество наград Каннского кинофестиваля:

- «Летят журавли» (реж. М. Калатозов)
- «Иваново детство» (реж. А. Тарковский)
- «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов)
- «Возвращение» (реж. А. Звягинцев)
- «В тумане» (реж. С. Лозница)

42. Какой французский фильм, созданный в 1937 г., Гебельс назвал «кинематографическим врагом номер 1» для Германии?

- «Фауст»
- «Великая иллюзия»
- «Мужчина и женщина»

43. Обладательницей какого голоса была знаменитая немецкая певица и актриса Марлен Дитрих:

- сопрано
- меццо-сопрано
- контральто

44. Наследие какого немецкого кинематографиста XX века оценивается в настоящее время неоднозначно ввиду сотрудничества с нацистским режимом во время Второй мировой войны? В её фильмографии представлены игровые фильмы альпийской тематики, рассчитанные на массового зрителя и документальные фильмы на спортивную, политическую и морскую темы. Это:

- М. Дитрих
- Л. Рифеншталь
- Х. Шигула

45. Крупнейшим французским режиссёром XX века, плодотворно работавшим на протяжении многих лет, является:

- Ж. Ренуар
- А. Рене
- К. Лелуш

46. «Новую французскую волну» представляет:

- Р. Клер
- М. Карне
- Ф. Трюффо

47. «Новую немецкую волну» представляет:

- Й. Штернберг
- Р. В. Фассбиндер
- М. Хайнеке

48. «Периодом малокартиния» принято называть следующий временной промежуток в истории советского кино:

- 1920 – начало 1930 годов
- 1940 – начало 1950 годов
- 1960 – начало 1980 годов

49. Кто представляет поэтико-документальное направление в истории советского послевоенного кино:

- Г. Чухрай
- А. Герман
- Г. Данелия

50. Кто представляет поэтико-живописное направление в истории советского послевоенного кино:

- Г. Александров
- А. Тарковский
- Э. Климов

51. Т.н. «фильмы расчета» в кино социалистических стран в 1950 – 1990 гг. критиковали:

- фундаментальные основы коммунистической идеологии
- сталинские репрессии
- социалистическую экономическую модель
- основы рыночной экономики

52. Первым белорусским фильмом принято считать фильм:

- «Лесная быль» (реж. Ю. Тарич)
- «Красные листья» (реж. В. Корш-Саблин)
- «Знак беды» (реж. М. Пташук)

53. Отличительной особенностью белорусского кино является его обращение к традициям отечественной:

- архитектуры
- музыки
- литературы

54. Ведущей темой белорусского кино была и остаётся тема:

- повседневности
- войны
- труда

55. Произведения какого белорусского писателя чаще других были экранизированы в истории отечественного кино:

- Я. Купалы
- Я. Коласа
- В. Быкова

56. К «титанам возрождения» итальянского послевоенного кино можно отнести:

- Ф. Феллини
- Л. Висконти
- М. Антониони
- Б. Бертолуччи
- всех перечисленных режиссёров

57. В фильмах американских режиссёров М. Скорсезе, С. Кубрика и М. Формана доминирует тема:

- искусства
- насилия
- войны

58. Первый в истории мирового кино звуковой фильм (1927 г., США) назывался:

- «Весёлые ребята»
- «Певец джаза»
- «В джазе только девушки»

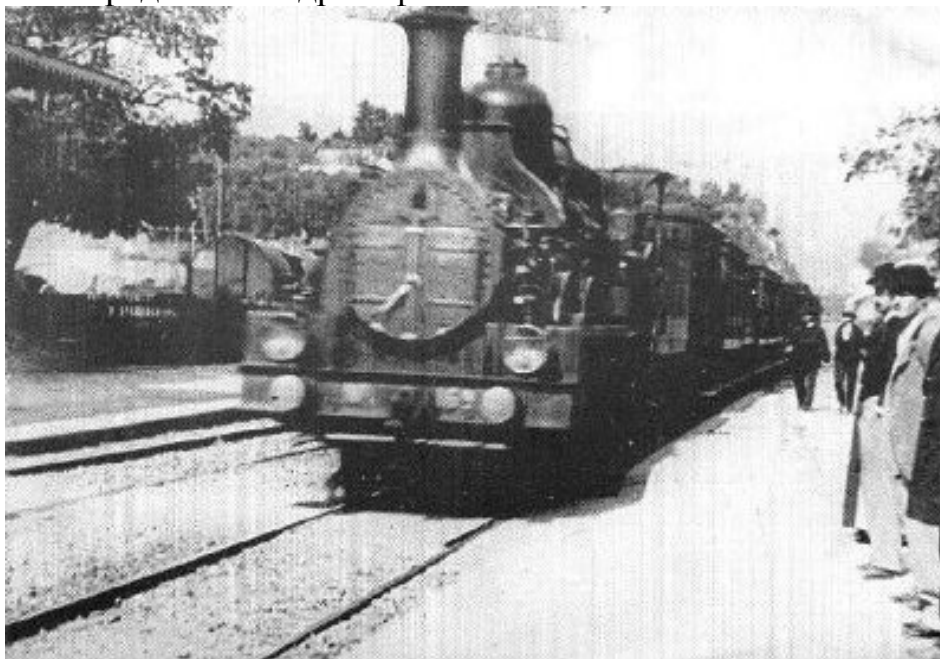
59. Современный этап в развитии мирового кинематографа преимущественно связан с:

- техническим прогрессом в этой области
- активным творческим поиском и значительными художественными открытиями

60. Ведущей тенденцией в развитии кинопроцесса в настоящее время является:

- глобализация культуры – создание и функционирование единого культурного пространства
- регионализация культуры – изоляция в пределах определённого региона (государства)

61. Перед Вами кадр из фильма:



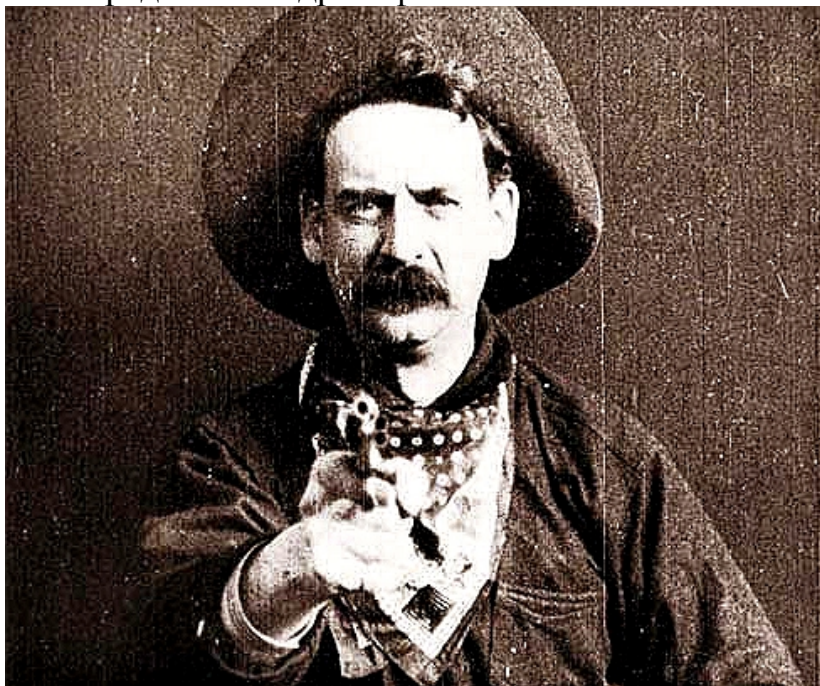
- «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота»
- «Встречный»
- «Анна Каренина»

62. Перед Вами кадр из фильма:



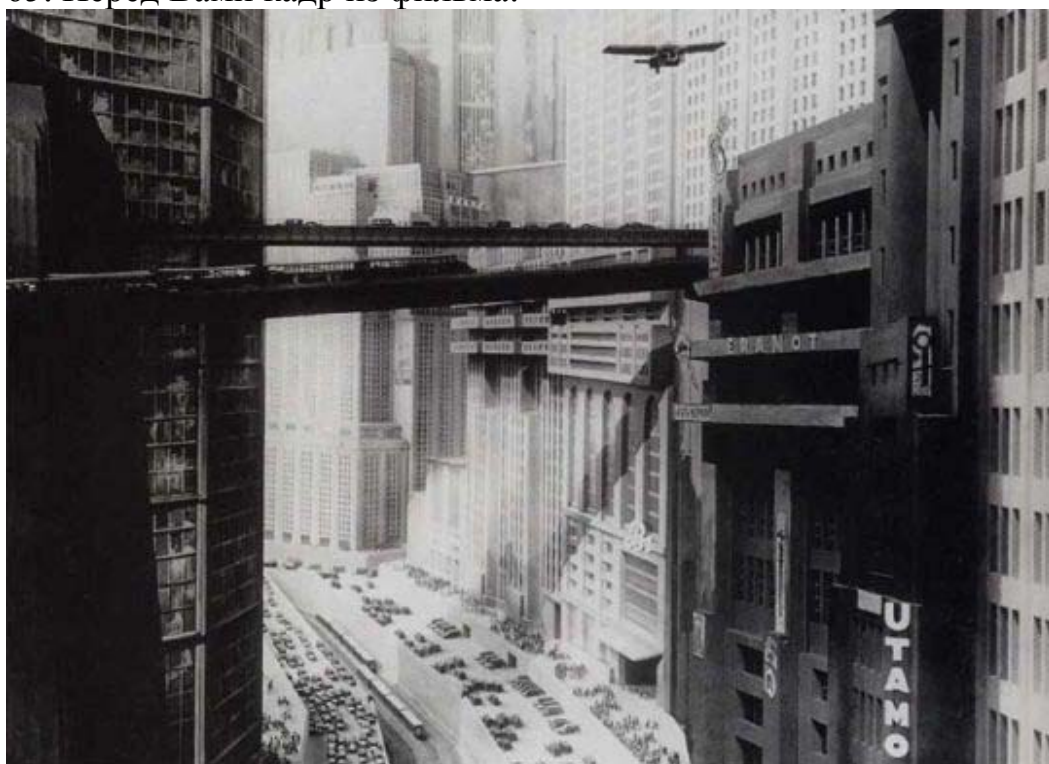
- «Путешествие на Луну»
- «Звёздные войны»
- «Жена астронавта»

63. Перед Вами кадр из фильма:



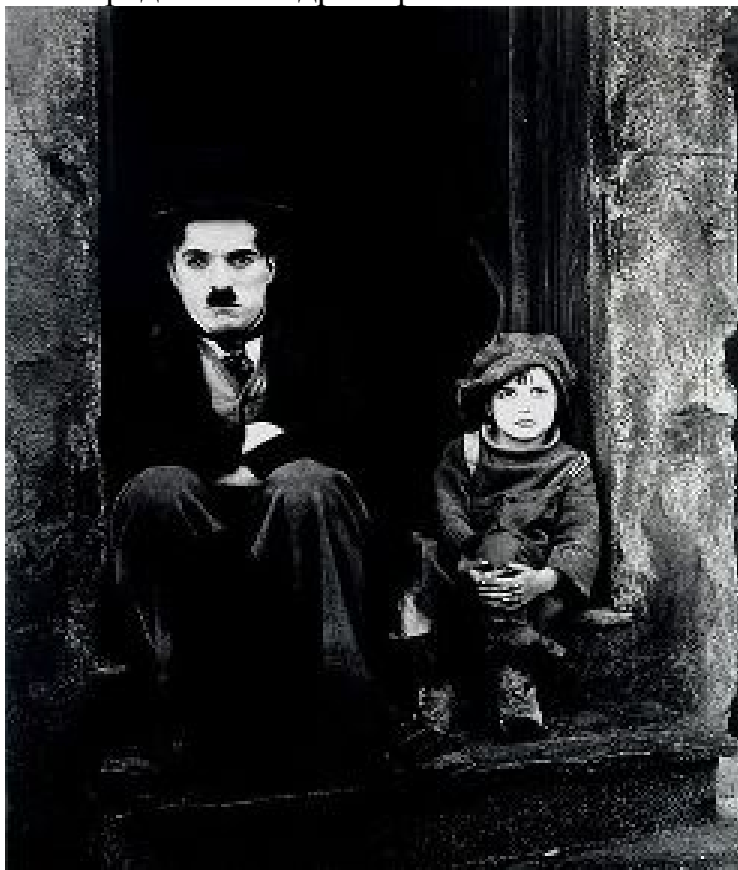
- «Большое ограбление поезда»
- «Однажды в Америке»
- «Крёстный отец»

65. Перед Вами кадр из фильма:



- «Метрополис»
- «Солярис»
- «Сталкер»

66. Перед Вами кадр из фильма:



- «Огни большого города»
- «Мальш»
- «Чемпион»

67. Перед Вами кадр из фильма:



- «Рим – открытый город»
- «Великая иллюзия»
- «Знак беды»

68. Перед Вами кадр из фильма:



- «Похитители велосипедов»
- «Рокко и его братья»
- «Ускользящая красота»

69. Перед Вами кадр из фильма:



- «Психо»
- «Джентельмены предпочитают блондинок»
- «Как украсть миллион»

70. Перед Вами следующая актриса:



- М. Дитрих
- В. Холодная
- М. Монро

71. Перед Вами следующая актриса:



- Ф. Бернини
- А. Маньяни
- С. Лорен

72. Перед Вами следующая актриса:



- О. Хепберн
- Дж. Лоллобриджида
- А. Жирардо

73. Перед Вами следующий актёр:



- А. Делон
- М. Мастрояни
- Ж. Габен

74. Перед Вами следующая актриса:



- Г. Гарбо
- Г. Келли
- М. Монро

75. Перед Вами следующий актёр:



- А. Делон
- Л. де Фюнес
- Ж. Габен

76. Перед Вами следующие режиссёры:



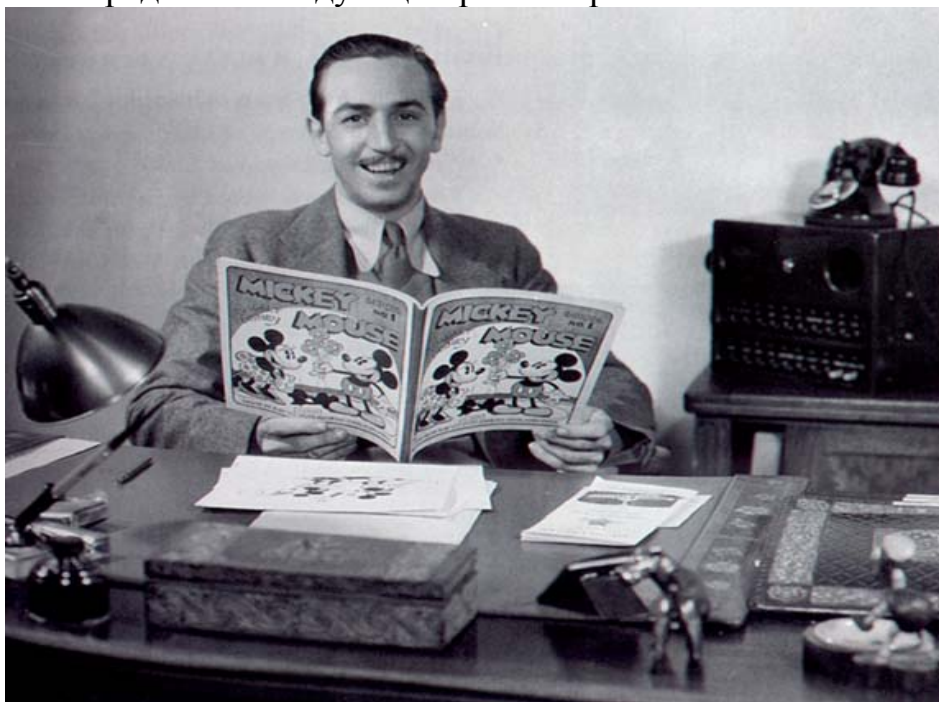
- братья Люмьеры
- братья Пате
- братья Васильевы

77. Перед Вами следующий режиссёр:



- Л.-Ж. Люмьер
- Ж. Ренуар
- Ф. Озон

78. Перед Вами следующий режиссёр:



- Э. С. Портер
- Д. У. Гриффит
- У. Дисней

78. Перед Вами следующие актриса и режиссёр:



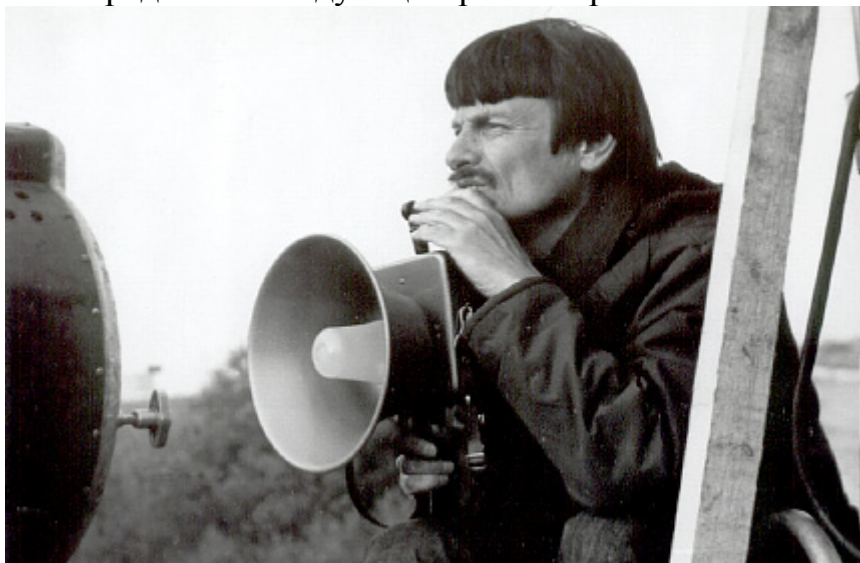
- И. Бергман и Р. Росселини
- Дж. Мазина и Ф. Феллини
- К. Кардинале и Л. Висконти

79. Перед Вами следующий режиссёр:



- С. Эйзенштейн
- Дз. Вертов
- Г. Александров

80. Перед Вами следующий режиссёр:



- А. Тарковский
- Н. Михалков
- Г. Данелия

ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ. РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»

1. Кино как вид искусства: общая характеристика. Специфика киноязыка.
2. Зарождение кино (конец XIX – начало XX вв.): основные этапы развития и достижения.
3. Киноискусство Франции 1920-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
4. Кино США в начале XX в: основные тенденции развития, персоналии и достижения. Основание Голливуда.
5. Кино Великобритании первой половины XX в: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
6. Киноискусство Германии 1920-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
7. Зарождение кино в дореволюционной России. Советское киноискусство 1920-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
8. Киноискусство Франции 1930-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
9. Кино США 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения. “Голливудское кино” как культурологический феномен.
10. Киноискусство Германии 1930-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
11. Советское киноискусство 1930-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
12. Развитие кино во время Второй мировой войны: общая характеристика.

13. Советское киноискусство (1950 – 1980-е гг.): основные тенденции развития, персоналии и достижения.
14. Европейское киноискусство второй половины XX в.: общая характеристика.
15. Киноискусство Испании второй половины XX в. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
16. Киноискусство Великобритании второй половины XX в. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
17. Киноискусство Японии второй половины XX в. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
18. Киноискусство Польши второй половины XX в. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.
19. Киноискусство Италии (1960 – 1980 гг.): основные тенденции развития и достижения.
20. Киноискусство Швеции (1940 – 1990-е гг.): основные тенденции развития, персоналии и достижения.
21. Цвет в кино.
22. Звук в кино.
23. Специфика киномузыки. Художественно-звуковое оформление кино.
24. Типология кино.
25. История развития мирового документального кино: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
26. Зарождение и развитие анимационного кино.
27. Символика цвета в кино.
28. Категории времени и пространства в кино.
29. Образ человека в киноискусстве XX в.
30. Образ города в мировом киноискусстве XX в.
31. Антивоенная тема в мировом киноискусстве.
32. Феномен элитарного и массового кино в контексте развития мировой художественной культуры XX – XXI вв. Формирование кросс-культуры в условиях постнеклассического типа культуры на примере кино.
33. Авангард во французском кино (XX – XXI вв.): общая характеристика.
34. Экспрессионизм в киноискусстве Германии: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
35. Итальянский неореализм: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
36. Французский поэтический реализм: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
37. “Новая волна” во французском кино: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
38. “Молодое немецкое кино”: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
39. Кино тоталитарной эпохи: общая характеристика.
40. “Кино расчета”: общая характеристика и основные достижения.

41. Вклад Ж. Мельеса в развитие кинематографа.
42. Творческая деятельность Д. У. Гриффита: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
43. Творческая деятельность Ч. Чаплина: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
44. Творчество С. Эйзенштейна: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
45. Творческая деятельность Дз. Вертова: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
46. Творческая деятельность Ф. Мурнау: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
47. Творческая деятельность Ф. Ланга: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
48. Творческая деятельность Л. Бунюэля: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
49. Творческая деятельность А. Хичкока: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
50. Творческая деятельность Ф.Феллини: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
51. Творческая деятельность Л. Висконти: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
52. Творческая деятельность М. Антониони: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
53. Творческая деятельность Ж.-Л. Годара: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
54. Творческая деятельность В. Вендерса: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
55. Творческая деятельность П. Гринуэя: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
56. Творческая деятельность И. Бергмана: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
57. Творческая деятельность А. Куросавы: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
58. Творческая деятельность К. Кесьлёвского: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
59. Творческая деятельность А. Тарковского: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
60. Творческая деятельность Э. Кустурицы: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
61. Творческая деятельность П. Альмодовара: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
62. Творческая деятельность Ф. Озона: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

63. Творческая деятельность В. Аллена: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

64. Киноискусство Беларуси 1920-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.

65. Киноискусство Беларуси 1960 – 1980-е гг. : основные тенденции развития, персоналии и достижения.

66. Эволюция киноискусства в БССР: общая характеристика. Киностудия “Беларусьфильм”: история и современность.

67. Проблема популяризации белорусского кино (кон. XX – нач. XXI вв.) в РБ и за рубежом. Актуальные проблемы развития отечественного кинематографа.

68. Тема войны в белорусском кино.

69. Экранизация литературных произведений В. Быкова.

70. Творческая деятельность В. Турова: особенности авторской стилистики и эволюция творчества в контексте истории белорусского и мирового кино.

71. Молодежная проблематика в киноискусстве XX в.: “кино о молодежи” и “для молодежи”.

72. История развития мирового детского кино: общая характеристика.

73. История детского кино в СССР. Место и роль детского кино в развитии нравственной и художественной культуры советского общества.

74. История белорусского детского кино. “Фильмы о детях” и “для детей”.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ. РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс «История искусств. Раздел «История кино» направлен на ознакомление с основными этапами становления и развития искусства кино, освоение киноязыка как особого языка искусства, созданного на основе синтеза разных видов искусств с помощью специальных технологий, что выделяет кино в системе искусств. В курсе рассматриваются процессы становления мирового и отечественного кино. Особое внимание уделяется закономерностям развития языка кино, этапам формирования видов и жанров. Представляется важным формирование представлений о взаимодействии разных видов искусств в XX веке, о развитии выразительных возможностях языка кино, выражающих идейно-эстетические идеи эпохи.

Целью курса является формирование устойчивых представлений об истории становления искусства кино и его значении в контексте художественной культуры XX века.

Задачи курса:

- 1) рассмотрение этапов становления киноискусства;
- 2) формирование устойчивых представлений о своеобразии языка искусства кино;
- 3) обзор ключевых произведений киноискусства, выражающих художественное своеобразие мирового кинематографа.

Курс рассчитан на 54 часа аудиторных занятий, в том числе 48 часов лекций, 6 часов практических (семинарских) занятий. 38 часов отводится на самостоятельную работу.

Текущий контроль – работа на семинарах и практических занятиях. Итоговый контроль – зачет.

Программа предусматривает занятия в сочетании с демонстрацией классических фильмов с их последующим анализом. В ходе обучения широко применяются диалогические формы, игровые технологии и другие активные формы и методы, творческие задания, направленные на личностный рост и интеллектуальное развитие студентов. Особое внимание уделяется эмоциональному уровню преподавания.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ. РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»

Введение

Кинематограф как закономерный итог технического прогресса на рубеже веков. Изобретение светочувствительной пленки, съемочной и кинопроекционной техники. Кино как тенденция развития по направлению к синтезу искусств.

1. Рождение кино. Период немого кино. Кино Франции (1895 – 1929 гг.)

Рождение кино. Первый публичный киносеанс 1895 г. (братья Люмьер). Кино Франции в годы Первой мировой войны. Ранний «авангард» (киноимпрессионизм), «авангард».

2. Кино Италии: зарождение и формирование

Зарождение и формирование кино Италии. Ведущие жанры (комедия, драма, фарс, экранизация), костюмно-исторические фильмы. Исполнители – звезды (Ф. Бертини, Р. Валентино и др.).

3. Кино США (1895 – 1929 гг.)

Первые кинофирмы. Э. Портер и его вклад в развитие киноискусства. Творчество Д. У. Гриффита. США – лидер мирового кино в послевоенные годы. Гуманизм в творчестве Ч. Чаплина. Слияние голливудского кинобизнеса с банковским капиталом. Голливуд у порога мирового «звукового» кинематографа.

4. Кино Германии (1895 – 1929 гг.)

Демонстрация лент братьев Складановских в Берлине (ноябрь 1895 г.). Первые кинозвезды. Творчество Р. Вине, Ф.В. Мурнау, Ф. Ланга и др. Политизация немецкого кино к концу войны, создание концерна «УФА». Экспрессионистская модель мира в фильмах 1920-х гг.

5. Зарождение и формирование кино Великобритании

Первый киносеанс (март 1896 г.), «живые картины» Р. Пола. Брайтонская школа (Дж. А. Смит и др.). Освоение технических возможностей кинокамеры и монтажа. Становление жанров: комедии, социальной драмы, уголовные фильмы, мелодрамы. Кино Великобритании (1929 – 1945 гг.). Кризис английского кино 1920-х гг. Борьба общественности за возрождение национального кинематографа. Закон о квоте (1927 г.) и его результаты. Переход к звуку. Ранний период в творчестве А. Хичкока.

6. Кино дореволюционной России и становление советского кино

1896 – 1907 гг. – период до начала русского кинопроизводства. Возникновение отечественного кинопроизводства. Начало регулярного выпуска хроникальных, научно-учебных и игровых фильмов в России. Сокращение импорта иностранных картин и рост отечественного кинопроизводства. Организационные мероприятия советской власти в области кино после Октябрьской революции. Творчество С. Эйзенштейна. Советская государственная кинохроника и ее значение в становлении советского киноискусства. Кинопублицистика. Ведущая роль Дз. Вертова в создании отечественного документального кино.

7. Звуковое кино. Кино США (1929 – 1945 гг.)

Экономический кризис в США (1929 – 1933 гг.). Рост рабочего и фермерского движения. Политика «нового курса». Рузвельта. Реалистические тенденции в американской литературе. 30-х гг. Переоборудование кинопромышленности в связи с переходом к выпуску звуковых фильмов. Крупнейшие американские актеры 30-х гг. (Г. Гарбо, К. Гейбл, Б. Дэвис и др.). Цветное кино США.

8. Французское кино (1929 – 1945 гг.)

Экономический кризис во Франции. Французская кинематография 1929 – 1933 гг. (Л. Бунюэль и др.). Первые звуковые фильмы. Коммерческая продукция. Влияние демократического движения в стране на подъем киноискусства в 1934 – 1939 гг. (Ж. Ренуар, М. Карне и др.).

9. Кино Германии (1929 – 1945 гг.)

Экономический кризис. Раскол рабочего движения. Рост нацистских организаций. Гибель немецкого киноискусства после нацистского переворота (январь 1933 г.). Натиск нацистской кинопропаганды в годы второй мировой войны. Расизм и реакционность в псевдокартине «Еврей Зюсс» (режиссер Ф. Харлан). Эмиграция крупнейших кинематографистов в Европу и США.

10. Кино Италии (1929 – 1945 гг.)

Доминирующие тенденции в итальянском кинематографе 1930-х гг. Интенции сопротивления фашизму в итальянском кинематографе 1940-х гг. «Направление каллиграфистов». Деятельность Римского экспериментального киноцентра. Специализированная критика. Раннее творчество Р. Росселини, Л. Висконти, Ф. Феллини, В. де Сики, А. Блазетти и др.

11. Советское кино (1929 – 1945 гг.)

Рождение звукового кино. Теоретические споры вокруг проблем звукового кино. Первый звуковой фильм «Путевка в жизнь» (1931 г.) Н. Экка. Советское кино в годы Великой отечественной войны. Документальное кино в годы войны. «Боевые киноальбомы». Возрождение традиций киноплаката и агитфиль-

ма. Тема жестокости оккупантов и тема народного сопротивления в фильме «Радуга» (1943 г.) М. Донского. Тема фронтовой дружбы в фильме «Два бойца» Л. Лукова. Фильмы для детей и юношества.

12. ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД. Итальянский кинематограф (1945 – 1985 гг.)

Фашистская Италия 1930-х гг. и кинематограф. Идейная оппозиция фашизму среди деятелей культуры. Влияние советского и прогрессивного западного кинематографа. Цензура, продюсеры и Ватикан против неореализма. Спад в творчестве ведущих мастеров (Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони и др.). Расцвет итальянского кинематографа в 1960-е годы. Значение социально-политической темы в развитии итальянского киноискусства. Венецианский кинофестиваль.

13. Кино Франции (1945 – 1985 гг.)

Период 1950 - 1958 гг. «Новая волна» (1958 – 1968 гг.). Дебют в 1959 – 1960 гг. 76 кинорежиссеров. Основные проблемы и темы послевоенного французского кино. Особенности авторской стилистики (Р. Брессон, Ж. – Л. Годар, Ф. Трюффо и др.). Современное французское кино (Ф. Озон и др.). Каннский кинофестиваль.

14. Кино Германии (1945 - 1985 гг.)

Образование ФРГ (1949 г.). Захват западногерманского кинорынка Голливудом. Влияние американской массовой продукции на кино ФРГ 1950-х гг. Кино 1960-х гг. Возникновение группы «Нового немецкого кино». Оберхаузенский манифест (1962 г.). Освоение новых выразительных средств в авторских фильмах. Стремление к созданию картин, интересных зрителю. Берлинский кинофестиваль.

15. Кино США в послевоенный период

Политическая ситуация в США в первые годы после войны. Демократические тенденции в Голливуде. Голливуд в период работы Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Новые тенденции в конце 1950-х и начале 1960-х годов. Модернизация Голливуда в 1960-е годы. Выступления против войны во Вьетнаме, усиление освободительной борьбы, протест молодежи против устоев американского общества. Трансформация стандартных жанров, вызванная постановкой актуальных проблем и поисками новых форм (А. Пенн, Ф. Ф. Коппола, С. Леоне, М. Скорсезе и др.). Язык современного голливудского кино. Различные кинопремии и кинофестивали США.

16. Советское кино (1945 – 1985 гг.)

Советское кино в послевоенный период. Тема героизма и патриотизма в послевоенных фильмах о Великой отечественной войне. Фильмы о современности. Сокращение выпуска комедийных фильмов. Ослабление социального содержания. Отсутствие сатиры. Фильмы о Великой отечественной войне и новые аспекты в художественной трактовке военного материала. Экранизация произведений классической литературы. Развитие кинокомедии. Современность и современник на экране. Фильмы для детей и юношества. Ведущая тема лучших детских и юношеских фильмов – тема высокой духовности как средство защиты молодого человека от разлагающего влияния безнравственности. Появление новых мастеров, последовательно обращающихся к детской и юношеской тематике.

17. Зарождение и становление белорусского кино

Первые демонстрации фильмов в кинотеатрах белорусских городов. Первые съемки в Витебске. Киноресбел. Постановление Совета Народных Комиссаров и создание треста «Белгоскино». «Лесная быль» Ю. Тарича - шедевр отечественного кинематографа. 1930-е годы на «Белгоскино». Постановление Совнаркома БССР 1934 года о строительстве в Минске кинокомбината. Развитие документального кино. Киностудия «Советская Беларусь». Обращение к современной тематике. Агитпропфильмы. Первые фильмы для детей. «Полесские робинзоны» 1935 г. И. Бахара и Л. Молчанова. Белорусский кинематограф в годы Великой Отечественной войны. Деятельность белорусских кинооператоров-хроникеров. «Белорусские киноборники».

18. Послевоенный период в истории белорусского кино

Отражение восстановления народного хозяйства и возрождения в белорусском документальном кино в первые послевоенные годы. «Константин Заслонов» - значительное событие в жизни белорусской кинематографии. Отзывы прессы. Пути дальнейшего развития белорусского национального кино. Белорусский кинематограф 1950-х годов. Фильмы-спектакли. Послевоенные фильмы для детей. Деятельность киностудии «Беларусьфильм» в 1960-е гг. Возникновение молодежного объединения. Дебюты «белорусских шестидесятников». Сборники новелл «Рассказы о юности» и «Маленькие мечтатели». Военная тематика в фильмах молодых режиссеров. Новое изображение войны в фильмах-экранизациях произведений В. Быкова: «Третья ракета» (1963 г. – режиссер Р. Викторов), «Альпийская баллада» (1966 г. – режиссер Б. Степанов). Актерский дебют Л. Румянцевой и др. Кино БССР (1970 – 1980-х гг.). Основная проблематика фильмов – выбор главного дела жизни, социальная активность личности, ее ответственность перед обществом: «Улица без конца» (1973 г.), «Третьего не дано» (1981 г.) И. Добролюбова, «Люди на болоте» (1982 г.), «Дыхание грозы» (1983 г.) В. Турова, «Знак беды» (1987 г.) М. Пташука и др. В. Туров - известный белорусский режиссер. Гуманистическая система ценно-

стей послевоенного белорусского кино. Развитие современного белорусского игрового, документального и анимационного кино (2000 – 2014 гг.). Реконструкция Национальной киностудии «Беларусьфильм» и выход белорусского кино из застоя. Перспективы развития отечественной кинематографии в условиях НТР и глобализации киноиндустрии. Кинофестивальное движение в РБ.

**Тематический план по дисциплине
«История искусств (история кино)»
(очная форма получения образования)**

РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»					
	Введение	2			2
1	Рождение кино. Период немого кино. Кино Франции (1895 – 1929 гг.).	2			2
2	Кино Италии: зарождение и формирование.	2			2
3	Кино США (1895 – 1929 гг.).	2			2
4	Кино Германии (1895 – 1929 гг.).	2			2
5	Зарождение и формирование кино Великобритании.	2			2
6	Кино дореволюционной России и становление советского кино.	2			2
7	Звуковое кино. Кино США (1929 – 1945 гг.).	2			2
8	Французское кино (1929 – 1945 гг.).	2			2
9	Кино Германии (1929 – 1945 гг.).	2			2
10	Кино Италии (1929 – 1945 гг.).	2			2
11	Советское кино (1929 – 1945 гг.).	2			2
12	Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945 – 1985 гг.).	2			2
13	Кино Франции (1945 – 1985 гг.).	2			2
14	Кино Германии (1945 – 1985 гг.).	2			2
15	Кино США в послевоенный период.	4			2
16	Советское кино (1945 – 1985 гг.).	4			2
17	Отечественное киноискусство. Зарождение и становление белорусского кинематографа.	4	2		2
18	Послевоенный период в истории белорусского кино.	6	4		2
ВСЕГО: 92		48	6		38

МЕТОДЫ (ТЕХНОЛОГИИ) ОБУЧЕНИЯ

Основными методами и технологиями обучения, соответствующие задачам изучения данного раздела, являются:

1) методы проблемного обучения (проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский методы);

2) личностно-ориентированные (развивающие) технологии, основанные на активных (рефлексивно-деятельностных) формах и методах обучения («мозговой штурм», деловая, ролевая и имитационная игры, дискуссия, пресс-конференция, дебаты, круглый стол и др.);

3) информационно-коммуникационные технологии, обеспечивающие проблемно-исследовательский характер процесса обучения и активизацию самостоятельной работы студентов (структурированные электронные презентации для лекционных занятий, использование аудиовидеоподдержки учебных занятий (анализ кинофильмов и проч.), Разработка и применение на основе компьютерных и мультимедийных средств исторических творческих заданий, дополнение традиционных учебных занятий средствами взаимодействия на основе сетевых коммуникационных возможностей (интернет-форум, интернет-семинар и др.).

В числе наиболее перспективных и эффективных современных инновационных образовательных средств и технологий, позволяющих реализовать системно-деятельностный компетентностный подход в учебно-воспитательном процессе, следует выделить: учебно-методические комплексы (в том числе, электронные); вариативные модели самостоятельной работы студентов, блочно-модульные, модульно-рейтинговые и кредитные системы, информационные технологии, различные методики активного обучения.

ДИАГНОСТИКА СФОРМИРОВАННОСТИ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТА

Существует следующая процедура диагностики сформированности компетенций студента:

- определение объекта диагностики;
- выявление факта учебных достижений студента с помощью критериально-ориентированных тестов и других средств диагностики;
- измерение степени соответствия учебных достижений студента требованиям образовательного стандарта;
- оценивание результатов выявления и измерения соответствия учебных достижений студента требованиям образовательного стандарта (с помощью шкалы оценок).

Шкалы оценок:

- оценка учебных достижений студентов на экзаменах по дисциплинам искусствоведческого цикла производится по десятибалльной шкале;

– оценка учебных достижений студентов осуществляется поэтапно по конкретным разделам и темам учебной дисциплины, осуществляется кафедрой в соответствии с выбранной высшим учебным заведением шкалой оценок.

Критерии оценок. Оценка учебных достижений студентов осуществляется в соответствии с рекомендованными критериями.

Диагностический инструментарий. Для диагностики сформированности компетенций студентов «на выходе» из модуля и при итоговом оценивании рекомендуется использовать педагогические тесты и тестовые задания; разноуровневые контрольные работы и задания; зачет.

Литература

Основная

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. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
4. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 288 с.
5. Юренев, Р. Н. Краткая история киноискусства / Р. Н. Юренев. – М. : Академия, 1997. – 288 с.

Дополнительная

1. Агафонова, Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникационная специфика / Н. А. Агафонова. – Минск : БГУКИ, 2009. – 272 с.
2. Андроникова, М. И. Сколько лет кино? / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1968. – 100 с.
3. Антониони, М. Антониони об Антониони [Сб ст., эссе, интервью] / М. Антониони. – М. : Радуга, 1986. – 398 с.
4. Антониони, М. Профессия – репортер: Киносценарии: [Пер. с ит. и вступ. сл. С. В. Токаревича] / М. Антониони. – М. : Искусство, 1980. – 11 с.
5. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М. : Искусство, 1972. – 126 с.
6. Бергман, И. Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино: [Пер. с англ. и швед. А. В. Парина, В. В. Гульченко] / И. Бергман. – М. : Радуга, 1985. – 525 с.
7. Бергман, И. Жестокий мир кино: [Пер. со швед.] / И. Бергман. – М. : Вагриус, 2006. – 441 с.
8. Бергман, И. Картины: [Пер. со швед. А. Афиногеновой] / И. Бергман. – М. : Музей кино; Таллинн : Aleksandra, 1997. – 437 с.
9. Бергман, И. Моя жизнь: [Пер. с англ.; Послесл. В. С. Соловьева] / И. Бергман. – М. : Радуга, 1988. – 493 с.
10. Вайсфельд, И. В. и др. Встречи с X музой: беседы о киноискусстве: в 2-х т. / И. В. Вайсфельд, В. П. Демин, В. И. Михалкович, Р. П. Соболев. – М. : Просвещение, 1981. – Т.1. – 223 с.; Т.2. – 175 с.
11. Висконти, Л. Висконти о Висконти: [Сб.: Пер. с ит. В. Божовича] / Л. Висконти. – М. : Радуга, 1990. – 442 с.
12. Зоркая, Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2006. – 541 с.
13. Зоркая, Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. – Н. М. Зоркая. – М. : Искусство, 1981. – 167 с.

14. История отечественного кино. Учебник для вузов / Отв. ред. Л. М. Бурдюк. М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
15. Капралов, Г. А. Человек и миф: эволюция героя в западном кино (1965 – 1980) /
16. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. – 320 с.
17. Мартен, М. Язык кино / М. Мартен. – М. : Искусство, 1959.
18. Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000 / Гл.ред. Л. Аркус. СПб : Сеанс, 2001. – 754 с.
19. Паркинсон, Д. Кино / Д. Паркинсон. – М. : РОСМЭН. 1996.
20. Первый век нашего кино / ред. К. Э. Разлогов. – М. : Локид, 2006. – 910 с.
21. Разлогов, К. Э. Мировое кино: история искусства экрана / К. Э. Разлогов. – М. : Эксмо, 2011. – 688 с.
22. Рыбак, Л. А. Наедине с фильмом: об искусстве быть кинозрителем / Л. А. Рыбак. – М.: изд-во БПСК, 1980. – 57 с.
23. Смутьская, С. Ю. Экранный тип коммуникации / С. Ю. Смутьская. – Минск : БГУКИ, 2004. – 30 с.
24. Садуль, Ж. История кино / Ж. Садуль. – М. : Иностранная литература. 1987.
25. Теплиц, Е. История киноискусства / Е. Теплиц. – М. : Прогресс. 1968.
26. Усов, Ю. Н. Основы экранной культуры / Ю. Н. Усов. – М. : МП «Новая школа», 1993. – 90 с.
27. Утилов, В. А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана / В. А. Утилов. – М. : Глобус, 2001. – 123 с.
28. Феллини, Ф. Делать фильм [Пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин] / Ф. Феллини. – М. : Искусство, 1984. – 287 с.
29. Феллини, Ф. Я вспоминаю... [Пер. с ит.] / Ф. Феллини, Ш. Чандлер. – М. : Вагриус, 2002. – 443 с.
30. Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства / С. М. Эйзенштейн. – М. : Смысл, 2002. – 335 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	4
Краткий курс лекций по дисциплине «История искусств. Раздел «История кино»	4
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	51
Тематика семинарских занятий (очная форма получения образования).....	51
Организация самостоятельной работы студентов	52
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	54
Вопросы для самоконтроля.....	54
Список кинофильмов, обязательных для просмотра	60
Схема анализа кинофильма как художественного произведения.....	61
Тест-контроль по дисциплине «история искусств. Раздел «история кино»	61
Вопросы к зачету по дисциплине «История искусств. Раздел «История кино».....	82
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	86
Учебная программа дисциплины «История искусств. Раздел «История кино»	86
Пояснительная записка.....	86
Содержание учебного материала	87
Тематический план по дисциплине «История искусств. Раздел «История кино» (очная форма получения образования)	91
Методы (технологии) обучения.....	92
Диагностика сформированности компетенций студента.....	92
Литература.....	94

Учебное электронное издание

Автор-составитель
Болотова Юлия Геннадьевна

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ. РАЗДЕЛ «ИСТОРИЯ КИНО»

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-21 04 01 «Культурология» (по направлениям)*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Гарнитура Times Roman. 1.8 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 978-985-547-126-5



9 789855 471265