

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

Факультет гуманитарный
Кафедра менеджмента и коммуникаций

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Мотульский Р. С.

06.12.2024 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Иноземцева И. Е.

06.12.2024 г.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности
6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации*

Составитель

Караулова Р. З., старший преподаватель кафедры менеджмента и коммуникаций
Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени
А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета гуманитарного факультета
протокол № 4 от 24.11.2024 г.

УДК 791(075.8)
ББК 85.37я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра правовых и гуманитарных дисциплин учреждения образования «Институт бизнеса» БГУ» (протокол № 1 от 23.09.2024 г.);

Пыко А. В., доцент кафедры бизнес-администрирования учреждения образования «Институт бизнеса» БГУ», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой менеджмента и коммуникаций
(протокол № 4 от 31.10.2024 г.)

А43 Караулова, Р. З. Актуальные проблемы современного киноискусства : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальности 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации [Электронный ресурс] / Сост. Р. З. Караулова. – Электрон. дан. (0,7 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2025. – 146 с.

Систем. требования (миним.): процессор с частотой 1 ГГц, 1 Гб оперативной памяти, 1 Гб свободного места на жестком диске ; персональный компьютер под управлением ОС Microsoft® Windows® 7 и выше ; macOS® Leopard® и выше или мобильное устройство под управлением Android® 4.x и выше ; iOS® 9.x и выше ; Adobe Reader для соотв. ОС (или аналогичное приложение для чтения PDF-файлов).

Номер гос. регистрации в РУП «Центр цифрового развития» 1182543309
от 07.07.2025 г.

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

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-504-1

О Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2025

Введение

Современный кинематограф – это оригинальный социокультурный феномен, объединяющий искусство, технологии, бизнес, коммуникации, идеологию, политику, мораль, право и многое другое. Он занимает значимое место в глобальной мировой культуре. Изучать его актуальную проблематику все более глубоко требует само наше динамичное время.

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

Преподавание учебной дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» направлено на подготовку студентов специальности «Менеджмент и коммуникации» как будущих деятелей в сфере культуры.

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

Задачи учебной дисциплины:

- изучение основных направлений и актуальных проблем развития киноискусства к. XX – н. XXI в.;
- освоение теории и практики арт–менеджмента в современной киносфере;
- приобретение навыков творческих и организационно-экономических методик в сфере киноиндустрии.

Лекционные занятия направлены на освоение студентами теоретических и практических основ развития современного киноискусства. Значительная часть всего объема практических занятий направлена на изучение вопросов креативного, организационного и рекламного обеспечения современной киноиндустрии.

Самостоятельная работа студентов включает следующие виды занятий:

– культурологический анализ актуальных проектов современного кинематографа;

– контент-анализ публикаций по проблемам развития кино;

– включенное и не включенное наблюдение за процессом реализации кинопроектов и т. д. В ходе обучения используется реферирование основных тем на основе глубокого изучения, анализа и синтеза информации отечественных и зарубежных учебных и научных изданий.

Требования к освоению учебной дисциплины

В результате изучения учебной дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» студенты должны

знать:

– видовую и жанровую типологию современного киноискусства;

– основные тенденции развития современной кинематографии;

уметь:

– анализировать произведения киноискусства;

– выявлять закономерности историко-культурной эволюции современного кино;

иметь навыки:

– научно-исследовательской деятельности в области теории и практики современного киноискусства;

– использования категориального аппарата и специфического языка различных видов и жанров кинематографии;

– репрезентации произведений киноискусства в вербальной и визуальной формах.

Требования к компетенциям

В результате изучения учебной дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» обучающийся формирует следующие *специализированные компетенции*:

СК-6. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте.

Распределение аудиторных часов по видам занятий:

Изучение учебной дисциплины рассчитано на 90 часов, в том числе 30 аудиторных. Очная (дневная) форма получения высшего образования: лекции – 16 часов, семинарские занятия – 14 часов, заочная форма получения высшего образования: 8 часов аудиторных, лекции – 4 часа, семинарские занятия – 2 часа. Форма промежуточной аттестации - зачет.

Методы и технологии формирования компетенций

В процессе изучения учебной дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» рекомендуется использовать методы и технологии обучения, которые обеспечат формирование у обучающихся необходимых компетенций, а также позволят выработать навыки самостоятельного обучения, анализа и работы с научно-исследовательским и учебным материалом, умение вести дискуссии, формулировать сложные проблемы и вопросы, демонстрировать их понимание.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Курс лекций

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

Активное развитие в настоящее время арт-индустрии вызывает появление различных видов предпринимательской деятельности, среди которых наибольшую актуальность приобретает арт-менеджмент. Появление профессий арт-менеджера, продюсера, промоутера и т.д. – это ответ на потребности не только современной арт-индустрии, но и культуры в целом. Это, в свою очередь, требует специальных образовательных программ подготовки квалифицированных кадров в соответствии с современными образовательными стандартами и согласно требованиям профессиональной деятельности в сфере культуры. Учебная дисциплина «Актуальные проблемы современного киноискусства» направлена на углубление профессиональной подготовки студентов специальности «Менеджмент и коммуникации» как будущих сотрудников учреждений и организаций культуры. Необходимо учитывать, что в современных условиях человек выступает активным субъектом на рынке труда и свободно распоряжается своим капиталом – квалификацией. Цель курса – систематизация и расширение теоретических знаний студентов о закономерностях развития современного киноискусства в контексте развития арт-менеджмента, осмысление ими методологических, теоретических и технологических сторон создания, функционирования и продвижения киноискусства в современном обществе. Задачи курса: знакомство с основными тенденциями, проблемами и персоналиями в области кино; освоение студентами теории и практики арт-менеджмента в киносфере; приобретение знаний о современных культуротворческих и организационно-экономических процессах в сфере кино; ознакомление с опытом предпринимательской деятельности артменеджеров в сфере зрелищных и экранных искусств; формирование у сту-

дентов навыков разработки авторских арт-проектов в сфере кинематографа. Помимо этого, программа дисциплины предусматривает знакомство студентов с нормативно-правовой основой деятельности продюсеров в сфере зрелищных и экранных искусств. Успешная профессионально-управленческая деятельность продюсеров и арт-менеджеров, таким образом, предопределяется глубоким усвоением ими фундаментальных знаний истории и теории отечественной и зарубежной культуры, творческого наследия мастеров зрелищных и экранных искусств, практики организации кинодела. Кроме того, система подготовки специалистов к будущей профессионально-управленческой деятельности в сфере культуры должна быть направлена на овладение методами маркетинговой, проектной и коммерческой деятельности в сфере зрелищных и экранных искусств.

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

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

Экранные искусства. Историческими предпосылками возникновения экранных искусств считают изобретение книгопечатания (И. Гутенберг, XV в.) и появление фотографии (П. Ньепс, 1839 г.). Стремительное развитие экранных искусств наблюдается в связи с появлением кинотехнологий (Л.-Ж. и О. Люмьер, 1895 г.). Принято считать, что история кинематографа начинается 28 декабря 1895 г. В XX в. возникли такие «новые искусства», как радио, телевидение, видеоарт и, наконец, дигитальное (цифровое) искусство. С течением времени технические возможности новых коммуникационных каналов были освоены эстетически.

В последние годы экранные искусства получили активное развитие. Традиционные виды искусства постепенно теряют прежние позиции, уступая мощной киноиндустрии, телевидению и интернету. В этой связи целесообразно говорить о таком явлении, как экранная культура с характерной экранной речью при наличии новых суггестивных и манипулятивных возможностей. *Экранный тип культуры.* Упрощенно можно сказать, что экранная культура – это культура, основным носителем которой является экран, монитор. И в этом смысле экранная культура – следующий этап развития книжной, письменной культуры, поскольку экранная (компьютерная) страница – это ожившее произведение, постлитература. Экранная речь стала продолжением и дополнением прежней культуры. Слово «экран» («écran») в переводе с французского языка значит «ширма». В древние времена теневой театр использовал ширму для воспроизведения воображаемой действительности. Эволюционировавшая ширма-экран в конце XX – начале XXI в. не ограничена в своих возможностях отображения реальной и нереальной действительности. В толковом словаре русского языка В. И. Даля «...экран» – это щит, заслон на ножках к печи или камину; белая поверхность, обыкновенно холст, на которой получают изображения волшебного фонаря. В словаре С. И. Ожегова «экран» – это плоскость, поверхность, защищающая от излучения каких-нибудь видов энергии (света, тепла и т.п.) или служащая для использования этой энергии (для отражения, преобразования и т.п.); натянутая белая ткань, на которой показываются изображения с диапозитивов, фильмы.

В переносном смысле экран – это защита от чего-либо вредного и опасного для человека, предположим – от дурного влияния. Следует заметить, в советское время экран полностью соответствовал этому оригинальному значению. Он был своеобразной защитой зрителя от реальных событий. Экранное воплощение получали произведения и сценарии, прошедшие цензуру в специальных государственных учреждениях. Тщательно проверялись каждое слово, ситуация, стиль речи и поступки героев, речь исполнителей, музыкальное сопровождение и тексты к песням, так как все должно было соответствовать облику идеального советского человека, и только после этого сценарий к фильму утверждался для съемок. Экранная речь в кадре и за кадром полностью соответствовала нормам литературного языка, техника речи отличалась дикционной, интонационно-мелодической и орфоэпической культурой. В результате очередной (информационной) научно-технической революции, произошедшей в конце XX – начале XXI в., появилось виртуальное киберпространство, очевидно претендующее сегодня на роль альтернативной реальности. На наших глазах происходит формирование нового (компьютерного) поколения людей (Э. Тоффлер, Е. Масуда, А. Ракитов и др.). Итак, общими свойствами экранных искусств выступают: экран (как внешний интегративный параметр), аудиовизуальная нарративность, техногенная специфика создания и экранного существования артефактов, всеобщность, интерактивность, конвергентность видовой природы. Одновременно, кино и дигитальные искусства имеют специфические временные и коммуникативные особенности. В кино время жестко регламентировано и хронометрировано. Дигитальное искусство также базируется на принципе постоянного доступа пользователя, но еще более свободно вписывается в течение реального времени. Кроме того, дигитальные искусства характеризуются отчетливым плюрализмом. В экранных искусствах мы видим либо опору на предкамерную реальность (кино, телевидение) и либо на материальное «ничто» (неорганическое программное обеспечение, виртуальная реальность – дигитальные искусства). Максимально проникающий характер, гипертекстовость и виртуальность художественные произведения приобретают в интернете. Кинопроизведения, а также

произведения дигитального искусства отличаются также по степени завершенности, структурированности, самодостаточности художественных текстов, синхронизации и направлению коммуникации. В наиболее динамично развивающихся дигитальных искусствах мы наблюдаем аннулирование рецептивной функции съемочной камеры и так называемое «байтовое качество». Произошло изменение размеров и параметров экрана до небольшого управляемого компьютерного дисплея. В результате соответствия потребностям и интересам пользователей усилилось интерперсональное взаимодействие. *Экранная образность.* Экранный тип культуры основан на системе характерных экранных изображений и экранной речи. Она объединяет изображение, речь, актерскую игру, анимационное (компьютерное) моделирование и многие другие элементы аудиовизуального произведения и рождает новую экранную реальность. Новая экранная культура включает в себя самые разнообразные формы, которые создают максимальный эффект присутствия (например, фильмы «Кто подставил кролика Роджера?» Р. Земекиса, «Аватар» Дж. Кэмерона, «Жизнь Пи» Э. Ли и др.). Чрезвычайно динамичное развитие экранной культуры позволяет говорить о возникновении нового, виртуального типа культуры. Современная экранная культура практически стерла грань между реальностью и иллюзией, игрой, поскольку зритель не видит и не чувствует разницы. Новые компьютерные возможности кино наделили их дополнительными манипулятивными возможностями.

На современном этапе экранная культура в совокупности – это специфическая информационная и ценностная среда, в которой функционируют ценности и идеалы, «импортированные» из других сфер. Экранное искусство не ставит перед собой, как искусство прошлого, прежде всего художественные задачи – аудиовизуальное произведение сегодня (кино, фильм, сериал и пр.) является, в первую очередь, коммерческим продуктом, товаром для продажи. Для современной экранной культуры характерны: экранная форма общения людей – свободный вход в мир информации; экранное мышление – строгая логика, быстрота, гибкость, реактивность, образность; экранная система обучения и управления.

Сегодняшняя экранная речь, приближена к бытовой речи, используются диалектные отклонения, сленг и слова-просторечия, экспрессивное интонирование, несоотнесимое с логикой речи; чрезмерная эмоциональная насыщенность и быстрый темпо-ритм, жесткий, не терпящий возражения тембр голоса. Вместо сложной синтетической экранной речи в кино сегодня доминирует «разговорность». *Современный кинематограф* – комплексное понятие; это сфера искусства и отрасли экономики, включающая творческий и производственный процессы, направленные на создание и использование фильмов. В качестве составляющего элемента в него, во-первых, входит киноискусство как синтетический вид творчества, произведения которого создаются с помощью киносъемки, мультипликации либо компьютерных технологий. Киноискусство использует разнообразные способы воздействия на человека, включая элементы живописи, музыки, литературы, театра и является воплощением художественного синтеза. В настоящее время кино представлено множеством жанров и направлений (неигровое или документальное, игровое или художественное, анимационное или мультипликационное кино). Наиболее полно представлена палитра игрового кино. Во-вторых, в понятие кинематографа входит киноиндустрия. *Киноиндустрия* – это отрасль экономики, занимающаяся производством кинофильмов, спецэффектов для кинофильмов, мультипликации и демонстрацией этих произведений для зрителей. «*Кинопрокат*» обозначает массовый показ фильмов в сети кинотеатров. Этот термин используется также для обозначения системы кинотеатров. Киноиндустрия начинает формироваться в 1920-е гг. в США. Производство фильмов ставится на поток. После операторского и режиссерского периодов американское кино надолго вступает в стадию продюсерского кино. Развитие кино шло по восходящей линии от технического изобретения к искусству. Быстрый прогресс кинотехники и прибыльность кино сыграли определяющую роль в распространении кинематографа. Заметно повысился уровень фильмов (технические и художественные приемы съемки, игра актеров, приемы режиссуры, монтаж). Сформировалась система основных жанров кино, был создан специфический образный язык. К настоящему времени кино удалось завоевать огромную

аудиторию, трансформировать общественное сознание, изменить направления эстетических поисков.

В начале XX в. возникла необходимость в постоянном помещении для просмотра фильмов. Принято считать, что первые кинотеатры возникли в США 28 в 1904–1905 гг., в Европе – приблизительно в 1908 г. Затем их количество стало расти быстрыми темпами. *Стационарный кинотеатр* требовал постоянного обновления репертуара. Их владельцам стало невыгодно приобретать ленты в собственность – после нескольких сеансов они теряли первоначальную ценность. В результате возникла практика перепродажи и обмена картинами, а затем проката специальными фирмами. Содержание фильмов усложнялось; совершенствовались помещения, где их демонстрировали. В СССР в 1963 г. создается центральный орган государственного управления развитием советского кинематографа – Госкино СССР, которое обладало монопольным правом проката фильмов на территории СССР, занималось репертуарной политикой, тиражированием и распределением фильмокопий. В начале 1980-х гг. в связи с перестройкой, конкуренцией со стороны телевидения и видеосалонов, распространением пиратской продукции произошел закат советской системы кинопроката. В настоящее время в Республике Беларусь действуют Национальная киностудия «Беларусьфильм» и УП «Киноvideопрокат», отвечающие за производство и прокат кинофильмов.

Итак, *современная экранная культура* – это специфическая система потока аудиовизуальных произведений и информации, с которыми необходимо общаться осмысленно и дозированно. В таком случае аудиовизуальные произведения и информация становятся не негативным, а быстро и легко доступным, мобильным средством нового вида коммуникации, образования, воспитания, просвещения, самореализации и саморазвития. В настоящее время экранные искусства представляют собой сложную систему внутренних видов (кино, телевидение, видео и новые медиа, основанные на компьютерных технологиях). Произошло показательное превращение экрана в элемент общекультурного контекста. Создана специфическая экранная образность. В совокупности экранные искус-

ства стали широкодоступным способом получения информации и мощным средством манипуляции общественным сознанием. В то же время они открыли новые перспективы художественного творчества практически для каждого индивида.

Тема 2. Основные тенденции развития современного мирового кино

На протяжении многовековой истории общество овладевало сначала веществом, после энергией и затем – информацией. В период становления цивилизации человеку было достаточно простых первобытных навыков и познаний, но со временем количество информации накапливалось и люди почувствовали недостаток персональных знаний. В связи с этим появилась необходимость в обобщении опыта и знаний, а именно - научиться целенаправленно работать с информацией и использовать для ее получения, передачи и обработки компьютерную информационную технологию.

Основой информационного общества стало внедрение современных способов обработки и передачи информации в различные сферы деятельности человека. Компьютер играет важную роль в современной жизни человека. Нынешнее поколение сильно отличается от предыдущего, для него приоритетна техника и главным продуктом выступает информация. Большая часть людей нашей планеты с уверенностью могут сказать, что XXI век – это век новых технологий.

В киноиндустрии научно-технический прогресс и информационные технологии способствовали тотальной замене устаревших технологий на модернизированные.

Современный кинематограф интенсивно развивается, с каждым годом меняются правила в кинопроизводстве и кинопрокате; тем самым меняется содержание и направленность действующих тенденций, на замену старым приходят новые, более актуальные. Уследить за их быстрой сменой непросто. Можно выделить десять мировых тенденций развития киноискусства XXI века:

1. Девальвация авторства

Система авторов – это именно то, что повлияло на становление и развитие кинематографа. Однако сейчас она переживает кризис, своего рода девальвацию (лат. de «понижение» valeo «иметь значение; стоять»). На данный момент авторское кино почти уходит в мифологию, но многие авторы еще живы, работают в кино, им приходится иметь дело в основном с участниками своего фан-клуба, как, например, у Ларса Фон Триера или Вуди Аллена.

Авторское кино для большого количества зрителей, поверхностно знакомых с фильмами этого жанра, представляется кое-чем чрезвычайно скучным, однообразным и страшно затянутым. Это в корне ошибочно. Смотреть авторское кино так же интересно, как и приключенческие ленты. Однако зритель при этом должен осознавать, что авторское кино нечасто строится на драйве и погружении в экшн.

С первых минут от американского блокбастера мы ждем ярчайших моментов – взрывов, погонь. Но всего этого мы не отыщем в авторском фильме. В нем важную роль играют неординарные методы съемки и реалистичная игра актеров, именно в ней в сочетании с оригинальной режиссерской концепцией и заключается одно из основных отличий авторского кино от голливудского.

Популярные фильмы авторского кино:

1. «Асса», 1987 г., СССР;
2. «Солярис», 1972 г., СССР;
3. «Андрей Рублев», 1966 г., СССР;
4. «Иваново детство», 1962 г., СССР;
5. «Мой друг Иван Лапшин», 1986 г., СССР;
6. «Дни затмения», 1988 г., СССР;
7. «Зеркало», 1974 г., Россия;
8. «Москва», 2000 г., Россия;
9. «Волчонок», 2008 г., Россия;
10. «Три сестры», 2017 г., Россия;
11. «Глубокие реки», 2018 г., Россия;

12. «Ученик», 2016 г., Россия;
13. «Американец», 2010 г., США;
14. «Отрочество», 2014 г., США;
15. «История призрака», 2017 г., США;
16. «Золотые выводы», 2017 г., США;
17. «Проект Флорида», 2017 г., США;
18. «Девница», 2018 г., США.

2. Этика вместо эстетики

На смену эстетическим играм девяностых годов приходит решение этических вопросов. Зритель возвращается к традициям Брессона или Дрейера. Самые авторитетные режиссеры нового века – Михаэль Ханеке и братья Дарденны. Все они получали «Золотую пальмовую ветвь». В данной категории собраны фильмы, которые не просто развлекают зрителя, но и дают задуматься о важных вопросах морали и нравственности. В основном герои таких фильмов проходят сложный жизненный путь.

Топовые этические фильмы:

1. «Мистер Смит едет в Вашингтон», 1939 г.;
2. «Телевикторина», 1994 г.;
3. «Адвокат дьявола», 1997 г.;
4. «Изменяющий время», 2002 г.;
5. «Связанные насмерть», 2003 г.;
6. «Доктор Хаус», 2004 г.;
7. «Закон Бостона», 2004 г.;
8. «Спираль», 2005 г.;
9. «Белый воротничок», 2009 г.;
10. «Предел риска», 2011 г.;
11. «По долгу службы», 2012 г.;
12. «Новости», 2012 г.;
13. «В лучшем мире», 2016 г.;

14. «Цыганка», 2017 г.;
15. «Рентель», 2017 г.;
16. «Отчет о пытках», 2019 г.

3. *Кино в политике, политика в кино*

Новую актуальность получает политическое кино. Кинематограф XXI века сосредоточился на политических идеях, именно поэтому кинематографическими материалами стали основные источники изучения действительности, включая и развития международных отношений. Можно сказать, что между мировым кинематографом и мировой политикой существует неразрывная взаимосвязь. Голливуд (и другие крупные производители) всегда были связаны с миром политики, многие деятели кино уходили в политику. Политическое кино – это кино, которое изображает текущие исторические события или социальные условия в партийной сфере, чтобы информировать или агитировать зрителя. Политическое кино существует в разных формах, это:

- документальные фильмы;
- художественные фильмы;
- анимационные фильмы;
- экспериментальные фильмы.

Десять лучших политических фильмов:

1. «В петле», 2009 г.;
2. «Вся президентская рать», 1976 г.;
3. «Дзета», 1969 г.;
4. «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу», 1963 г.;
5. «Изумительный», 2008 г.;
6. «Конформист», 1970 г.;
7. «Маньчжурский кандидат», 2004 г.;
8. «Мефисто», 1981 г.;

9. «Мистер Смит едет в Вашингтон», 1939 г.;

10. «Нет», 2012 г.

4. Вайтвошинг в кино

Вайтвошинг – это тенденция, проявляющаяся в том, что в американском кино героев, как правило, играют белокожие актеры. По мнению социологов, которые исследовали это явление, действующая практика считается дискриминационной, потому что, по мнению темнокожих актеров, отражается уже на этапе кинопроб. Наибольшее распространение такое явление получило в Голливуде. На данный момент под «вайтвошингом» стоит понимать мираж первоначальной расовой или национальной атрибутики персонажей, явление, при котором все актеры фильма или телесериала являются представителями европейской расы.

Кинокартины с примерами вайтвошинга:

1. «Завтрак у Тиффани», 1961 г., США;
2. «Вестсайдская истории», 1961 г., США;
3. «Одинокий Рейнджер», 2013 г., США;
4. «Операция “Арго”», 2012 г., США;
5. «Драйв», 2011 г., США;
6. «Социальная сеть», 2010 г., США;
7. «Грань будущего», 2014 г., США;
8. «Призрак в доспехах», 2017 г., США;
9. «Излом времени», 2018 г., США.

5. Go-east

География кинематографа значительно расширяется на Восток. Азиатские режиссеры это уже не новация, но норма современного кино. Корейцы, малазийцы, филиппинцы, тайцы и представители «шестого поколения» китайского кинематографа сейчас задают мировую моду. Сегодня формируются мультивекторные подходы к новейшей практике кино, которые во многом определяются

восточными творцами и странами, с их разными историко-культурными обстоятельствами.

6. Новая география

Меняется география и приоритеты и в Европе. Великие кинематографисты Франции, Германии, Италии отходят на второй план, на первый выступают новаторы, например, из Румынии и Греции. Обращает на себе скромность авторов. То же самое можно сказать про Голливуд, где участниками оказываются бывшие «альтернативщики» из Австрии, Новой Зеландии и Латинской Америки.

7. Экспансия 3D

После успеха «Аватара» Джеймса Кэмерона были полностью пересмотрены технологии производства блокбастеров, что привело к увеличению цен на билеты. Кинотеатры, прежде невостребованные, стали активно работать.

«Аватар» – американский научно-фантастический фильм 2009 г. (автор сценария и режиссер Джеймс Кэмерон, Сэм Уортингтон и Зои Салдана в главных ролях) Действие фильма происходит в 2154 году, когда человечество добывает ценный минерал анобтаниум на Пандоре, обитаемом спутнике газовой планеты в звездной системе Альфы Центавра. По сюжету ресурсодобывающая корпорация RDA угрожает существованию местного племени человекоподобных разумных существ, На'ви. «Аватар» – название генетически спроектированных тел, гибридов На'ви и людей, используемых командой исследователей для изучения планеты и взаимодействия с туземными жителями Пандоры. Кассовый сбор составил 310 млн. долларов.

Топ лучших 3D фильмов:

1. «Мстители», 2012 г.;
2. «Железный человек», 2013 г.;
3. «Мстители: Эра Альтрона», 2015 г.;
4. «Великий Гэтсби», 2013 г.;
5. «Открытый космос», 2011 г.;

6. «Малифисента», 2014 г.;
7. «Грань будущего», 2014 г.;
8. «Стражи Галактики», 2014 г.
9. «А зори здесь тихие», 2015 г.;
10. «Он – дракон», 2015 г.;
11. «Тихий дон», 1957 г.;
12. «Красавица и чудовище», 1991 г.;
13. «Как приручить дракона», 2010 г.;
14. «Капитан Марвел», 2019 г.;
15. «Пассажиры», 2016 г.

8. Реабилитация документального кино

Документальным фильмом называется фильм, в основу которого легли съемки подлинных событий. В XXI веке документальное кино стало популярным жанром в мировом кинематографе. Интерес зрителей к нему значительно увеличился за последние несколько лет. Сейчас на мировом кинорынке представлено большое количество новинок, в том числе и документальных. Благодаря этому каждый зритель может выбрать фильм по душе. Вместе с этим увеличивается конкуренция киностудий. Самые топовые кинокомпании получают возможность участвовать в престижных кинофестивалях в номинации «документальное кино», также отдельно существуют международные кинофестивали документального кино.

Престижные кинофестивали документального кино:

1. Фестиваль документального кино в Амстердаме;
2. Международный фестиваль зеленого документального кино.

Список самых популярных документальных фильмов 2020 года:

1. «Съесть слона, Россия»;
2. «Агги», США;
3. «Акаса – мой дом», Германия;
4. «Бой», США;

5. «Быть водой», США;
6. «В глубине», Дания;
7. «Вертолет», США;
8. «В записи», США;
9. «Дети Америки», США;
10. «Летняя пора», США.

9. Девальвация сюжетности

Косвенный итог двух явлений: смешения игрового кино с документалистикой и бурное становление сериального искусства, отмечающего классические представления о завязке и пунктуации, системе персонажей и линейной интриге. Любопытно, что процесс затрагивает в равной степени экспериментальное «медленное кино».

«Медленное кино» – направление в кинематографе, для которого характерны длительные планы, минимальное количество монтажных склеек, минимализм драматургического содержания или отсутствие нарратива как такового. Иногда вместе с термином «медленное кино», также употребляется термин «зеркальное кино». К важнейшим особенностям «медленного кино» относят длину кадра, средняя продолжительность которого находится в пределах тридцати секунд. Кинорежиссеры этого направления: Карлос Рейгадас, Лисандро Алонсо, Лав Диас. Исследователи направления медленного кино: Ира Джаффе, Хьюми Лим, Лук Кешник.

Двадцать «медленных» фильмов XXI века:

1. «Юность в движении», 2006 г., режиссер Педру Кошта;
2. «Свобода», 2001 г., режиссер Лисандро Алонсо;
3. «Птичья песня», 2008 г., режиссер Альберт Серра;
4. «Синдромы и столетие», 2006 г., режиссер Апитчатпон Вирасетакул;
5. «Наш любимый месяц август», 2008 г., режиссер Мигель Гомиш;
6. «Безмолвный свет», 2009 г., режиссер Карлос Рейгадас;
7. «К морю», 2009 г., режиссер Гонзалес – Рубио;

8. «Музейные часы», 2012 г., режиссер Джем Козн;
9. «Соседние звуки», 2012 г., режиссер Клебер Мендонса Филью;
10. «Норте, конец истории», 2013 г., режиссер Лав Диас;
11. «Нана», 2011 г., режиссер Валери Масадян;
12. «Патти Хилл», 2010 г., режиссер Мэттью Партефилд;
13. «Где-то», 2010 г., режиссер София Коппола;
14. «Четырежды», 2010 г., режиссер Микеланджело Фраммартини;
15. «Манаканама», 2013 г., режиссер Стефани Спрей и Пачо Велес;
16. «Человек с тележкой», 2005 г., режиссер Рамин Бахрани;
17. «Полицейский, имя прилагательное», 2009 г., режиссер Корнелиу Порумбойю;
18. «Однажды в Анатолии», 2011 г., режиссер Нури Бильге Джейлан;
19. «Смерть господина Лазареску», 2005 г., режиссер Кристи Пую;
20. «Венди и Люси», 2008 г., режиссер Келли Райхардт [28].

10. Новая роль анимации

Анимация – жанр киноискусства и его произведение (мультфильм), а также соответствующая технология. Развитие таких студий, как Ghibli в Японии, Aardman в Англии и Pixar в США привело к созданию анимации в равной мере авторской и массовой, которая была рассчитана на большую аудиторию. Анимация сильно шагнула и в документальное кино. Сейчас анимация играет важную роль в кинематографе. В жизни современного человека анимационное кино также занимает одно из важных мест.

Топ семь лучших анимационных мультфильмов XXI века:

1. «История игрушек», 1995г., режиссер Джон Лассетер;
2. «Красавица и чудовище», 1991 г., режиссер Гари Труздейл, Кирк Уайз;
3. «Кошмар перед Рождеством», 1993 г., режиссер Генри Селик;
4. «Кто подставил кролика Роджера», 1988 г., режиссер Роберт Земекис, Ричард Уильямс;
5. «Король Лев», 1994 г., режиссер Роджер Аллерс, Роб Минкофф;

6. «Головоломка», 2015 г., режиссер Пит Доктер;

7. «Лего», 2014 г., режиссер Рой Ли.

Помимо генеральных тенденций развития современного киноискусства появляются и менее заметные, однако играющие важную роль в киноиндустрии.

Тенденции развития кино последнего времени

1. *Расцвет кинокомиксов.* Комикс (от англ. *comic* – «смешной») – рисованная история, рассказ в картинках. Комикс сочетает в себе черты таких видов искусства, как литература и изобразительное искусство.

Кинокомикс – кинофильм, основанный на комиксе или графической новелле. В основном такой фильм бывает в жанре фантастического боевика или же является фильмом о супергероях.

Топ десять лучших фильмов жанра комикс:

1. «Темный рыцарь», 2008г., режиссер Кристофер Нолан;

2. «Мстители 3: Война бесконечности», 2018 г., режиссер Энтони Руссо, Джо Руссо;

3. «Железный человек», 2008 г., режиссер Джон Фавро;

4. «Мстители», 2012 г., режиссер Джосс Уидон;

5. «Стражи Галактики», 2014 г., режиссер Джеймс Ганн;

6. «Маска», 1994 г., режиссер Чак Рассел;

7. «Люди в черном», 1997 г., режиссер Барри Зонненфельд;

8. «Первый мститель 2: Другая война», 2014 г., режиссер Энтони Руссо, Джо Руссо;

9. «Люди Икс: Дни минувшего будущего», 2014 г., режиссер Брайан Сингер;

10. «Логан», 2017 г., режиссер Джеймс Мэнголд.

В 2008 году на экраны вышел «Железный человек» Тони Старка. Фильм стал очень популярным и окупился, превзойдя свой бюджет в четыре раза и был номинирован на самые популярные премии «Оскар» и BAFTA.

2. Технологии и стилистика

Технологии меняются очень быстро, и в данный момент съемочная площадка превращается в небольшую студию с зеленым экраном, на фоне которого актер выполняет определенные трюки.

Для съемок фильма «Ирландец» (2019) Мартин Скорсезе использовал технологию омоложения актеров, которая позволила Джо Пешу, Аль Пачино и Роберту Де Ниро сыграть одного и того же персонажа в разные периоды жизни. От омоложения один шаг до воссоздания компьютерного образа. Так, в картине «Изгой-один. Звездные войны: Истории» (2016) зрители вновь увидели британского актера Питера Кушинга, умершего в 1994 году.

3. Сериал как полнометражный фильм

В 2019 году «Нетфликс» выпустил полнометражное продолжение культового сериала «Во все тяжкие» под названием «Путь: Во все тяжкие. Фильм», который завершал историю, показанную в шоу.

4. Миграция из кино на телевидение

На данный момент киноискусство заметно меняется, что связано с ростом популярности сериалов. Отношение к ним поменялось, когда в сериалы стали вкладывать большие средства. Например, американский телесериал «Игра престолов», стал одним из самых высокобюджетных проектов, сделав актеров этого сериала звездами мирового уровня.

Тенденцию заметили и ведущие актеры, они стали с радостью сниматься в сериалах и шоу. Что касается режиссеров, то они стали больше времени уделять написанию сценариев. Например: Гильермо дель Торо получил «Оскар» за фильм «Форма воды».

5. Конкуренция стриминговых платформ и кинотеатров

На 92-й церемонии премии «Оскар» фильм «Ирландец» получил 10 номинаций, в том числе «Лучший фильм», «Лучший режиссер», «Лучший актер второго плана» (Пачино и Пеши) и «Лучший адаптированный сценарий». Кроме того, на 77-й премии «Золотой глобус» он был номинирован на пять наград, в том числе как «лучший фильм – драма», а также получил 10 номинаций на 73-й премии Британской киноакадемии BAFTA, в том числе за лучший фильм.

В 2019 году фильм «Рома», который снял Альфонсо Куарон получил три «Оскара» и один «Золотой глобус». В 2020 году у фильма «Нетфликс» 24 номинации. Он обошел большую часть голливудских студий по количеству призов.

7. Жанровая «киномода»

Кинематограф стал одним из самых молодых видов искусства, который меняется не только под влиянием технического прогресса, но и современного общества в целом. Кинофестивали меняют свои правила, кинопремии утрачивают популярность, сериалы превращаются в самый востребованный кинопродукт. За последние двадцать лет поменялось отношение к киноиерархии. Жанровые картины (комедия, драма, боевик, ужасы) не покидают топ, этот список с каждым годом обновляется. Растет популярность сериалов. Становятся актуальными картины с военной и исторической тематикой, катастрофы. Фильмы, снятые на основе реальных событий, также привлекают всеобщий интерес.

Статистика самых кассовых фильмов:

1. «Плохие парни навсегда» - \$415 028 103;
2. «Соник в кино» – \$300 000 000;
3. «Удивительное путешествие доктора Дулиттла» – \$221 626 530;
4. «Хищные птицы: Потрясающая история Харли Квинн» – \$195 760 582;
5. «Джентльмены» – \$102 344 183;
6. «Зов предков» – \$99 583 738;
7. «Человек невидимка» – \$98 293 570;
8. «Проклятие» – \$48 549 985;

9. «Остров фантазий» – \$45 215 897;

10. «Под водой» – \$40 825 344.

Тема 3. Авторское кино

Проблема авторского кино. Сегодня в специальной и массовой литературе для обозначения авторского кино используется ряд близких понятий. Например, в иноязычных источниках используется слово «арт-синема» (art cinema). В русскоязычных источниках используется как термин «авторское кино», «арт-хаус». В научных изданиях можно встретить полноценное, комплексное, но слишком громоздкое словосочетание «авторский интеллектуальный европейский кинематограф». Приведенная разница в терминах отражает сложившиеся в СНГ и за рубежом исторические, региональные и методические особенности в описании разных типов кино. Так, как правило, помимо авторского кино, киноведы выделяют, по меньшей мере, жанровый голливудский кинематограф и национальные киношколы. В таком случае авторское кино справедливо трактуется как традиционное для Западной Европы «независимое режиссерское кино» и как антитеза продюсерского, сложившегося в США, варианта кинематографии. Это определение обращает внимание на определенную модель организации кинематографа, в которой режиссер фильма выступает как полноправный автор произведения и как лицо, несущее основную ответственность за фильм в целом. Подобная ответственность режиссера проявляется в съемочном процессе: режиссеры-авторы часто выступают одновременно в качестве сценаристов, монтажеров (или, по крайней мере, тщательно контролируют эти процессы и имеют «право финального монтажа»), а также продюсеров своих фильмов. А затем их имя накрепко связывается с тем или иным фильмом в восприятии зрителей и критиков. Также авторское кино может определяться как одна из немногих актуальных в настоящее время форм противостояния массовой культуре с потребительской идеологией, упрощенным подходом к жизни, однозначными истинами. Это, так называемое «другое» (или «настоящее»), кино показывает и других героев – неординарных,

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

Обращаясь к истории художественной культуры, можно заметить пласт авторского искусства. Многие выдающиеся произведения искусства были созданы творческими личностями вне эпохи и господствующего стиля, зачастую в борьбе с общественным мнением. Они стремились выразить в работах свое представление о вечных ценностях и в итоге стали создателями собственного стиля. Особенно ярко эта тенденция проявилась в художественной культуре XX – XXI в. Авторское искусство, как правило, проникнуто пафосом борьбы с массовой культурой, с поверхностностью суждений, стандартностью оценок, «красивостью» (кичем). Поэтому его с набором соответствующих идей, художественных методов, приемов и средств можно рассматривать как сознательную антитезу масскульту. Главной ценностью авторского искусства является Автор, предлагающий реципиенту (зрителю, читателю, слушателю) некое оригинальное «Я-высказывание». В гуманитарных науках (философия, история, социология, психология, педагогика, культурология, искусствоведение) для характеристики человека используют близкие по смыслу понятия «индивидуальность» и «личность».

С точки зрения этих наук рассматривается содержательное наполнение данных понятий. Так, например, историки обращают внимание на место и роль личности в историческом процессе. Психологи и педагоги изучают многообразие темпераментов и характеров, а также поведение людей в конкретных жизненных ситуациях в зависимости от этих особенностей. Искусствоведы фокусируют внимание на изучении обстоятельств жизни той или иной творческой единицы и их влияние на развитие художественной культуры. Среди существующих в настоящее время точек зрения наибольший интерес, по мнению автора, представляет «теория высокого индивидуализма», обобщающая достижения нескольких наук. Ее автор – наш современник, известный российский культуролог Л. М. Баткин. В ряде изданий, посвященных исследованию античной, средневековой и ренессансной западноевропейской культуры, он рассматривает становление и последующую эволюцию «индивидуальной личности». Л. М. Баткин рассматривает личность как достаточно твердо очерченную индивидуальность. Ее отличает ряд характерных признаков. Во-первых, говорить о личности... ответственно можно в том случае, когда мы наблюдаем индивидов, способных сознавать себя и действовать. Во-вторых, индивидуальная личность предполагает присутствие самодостаточного и, в известном смысле, суверенного Я. Новый человек может как бы «исходить» из себя, иначе говоря, покидать себя ради верности себе, чтобы в итоге в полной мере стать собою. В результате такое «Я» начинает репрезентативно воплощать всеобщность в форме особенного. Специальные слова для обозначения данного процесса («индивидуальность» и «личность») появились каких-то двести-триста лет тому назад. Переходя от общих вопросов к специфике авторского искусства, следует отметить, что представление о больших исторических стилях искусства (древний, романский, готический и др.), а также авторских стилях формировалось постепенно. У истоков культуры своеобразные люди встречались, конечно, всегда и всюду. Надо предполагать – даже в палеолите, иначе мы до сих пор там и оставались бы. Возможно, отличие одного человека от других, как в темпераментно-характерном, так и творческом отношении начало оцениваться в истории европейской культуры как положительный факт в

позднеантичный период. При этом восточное искусство долгое время продолжало существовать как коллективное или анонимное образование в мифологических, традиционных, канонических малоподвижных формах. Нарождающаяся личность противопоставляет мифу не только свое бытие, но и внутреннее содержание этого бытия, противопоставляет ему свою внутреннюю жизнь. А чтобы эта внутренняя жизнь у человека появилась, для этого нужно время. Л. Баткин обращает внимание на то, что идея индивидуальности была неизвестна всем традиционалистским обществам, включая греко-римскую античность. Это значит, что далеко не во всякую эпоху люди дорожили в себе – и общество в них – именно личной оригинальностью или хотя бы признавали ее естественным человеческим свойством, или вообще замечали и знали, что это такое. Поэтому в настоящее время точно установить, кто именно автор того или иного художественного произведения, зачастую бывает затруднительно. Это утверждение верно в отношении произведений, созданных так давно (в доавторскую мифологическую эпоху), что какая-либо информация, свидетельствующая об их авторстве уже безвозвратно утеряна. В древний и средневековый периоды труд и досуг крестьян (и, в меньшей степени, горожан) предполагал в качестве преобладающей совместную жизнедеятельность – так на работах или за праздничным столом в процессе коллективного творчества рождались пословицы, поговорки, народные песни и сказки. В эти эпохи был создан обширный пласт религиозного искусства на Востоке и Западе, который базировался на признании воли единого Творца – Бога. Человек в религиозной системе координат являлся существом тварным (сотворенным Богом), вторичным. Это верно и в отношении архитектора, иконописца, скульптора, которые посредством творчества, как правило, не стремились выразить своеобразие личности и свое представление об окружающем мире, как светском искусстве. Люди искусства в эпоху Средневековья считали его священным актом, а себя лишь посредниками в процессе создания религиозных произведений. Художник, работающий в области религиозного искусства, представлял себя «десницею Божией», в лучшем случае – интерпрета-

тором Божественной воли. Кроме того, средневековое искусство было каноничным, что минимизировало авторский вклад в создание произведения. Мастерство художника проявлялось в умении передать сакральные идеи о связи человека с Богом, раскрыть сюжет произведений библейской тематики, создать узнаваемые образы святых. В эпоху Ренессанса (XV – XVI в.) авторское искусство (например, во время правления во Флоренции семьи ди Медичи) получило государственную и общественную поддержку. Впоследствии вокруг авторского искусства как постулата и его практического выражения вырастает вся культурная программа этого знаменательного для европейской культуры исторического периода. В последующие эпохи Нового и Новейшего времени (XVII – XX в.) принципы авторского искусства были переосмыслены, воплощены и развиты в различных видах искусства (архитектура, живопись, музыка, литература, театр) целой плеядой выдающихся представителей европейского искусства, чье мировоззрение и творчество развивалось вне времени и рамок определенного стиля согласно собственным представлениям о прекрасном (Д. Веласкес, Х. ван Рейн Рембрандт, П. П. Рубенс, А. Модильяни, М. Шагал и др.). Таким образом, в преддверии современности (XX – XXI в.) в результате общественного прогресса и эволюции искусства стало возможным возникновение и развитие авторских стилей. Ни об одной культуре вплоть до Нового времени нельзя было бы сказать, что она, прежде всего, стремилась уяснить и обосновать независимое достоинство особого индивидуального мнения, вкуса, дарования, образа жизни. Словом, если это не задевает такой же свободы других людей, самоценность отличия. Напротив, получив первые импульсы в итальянском Возрождении, пройдя через череду сложных превращений от XVII в. до романтиков, эта либеральная идея сформировалась, как уже было отмечено, с конца Просвещения и в XIX в. стала торить себе дорогу, сначала лишь на европейской и американской почве, а затем и на всемирной, понемногу утрачивая дерзкую непривычность. Однако было бы неверно рассматривать формирование и развитие индивидуалистической идеологии только как общественный процесс. Основная заслуга в этом принадлежит некоторым великим умам близ перевала XVIII – XIX в. (философам, ученым,

естествоиспытателям, людям искусства), системе прочих ценностей и норм она легла в основу европеизма, а также, само собой, американизма и других, своеобразно отпочковавшихся от западноевропейского древа форм мирового «Запада», включая и русскую послепетровскую культуру. Развитие искусства во второй половине XX – начале XXI в. специфично. Эволюция художественного процесса происходила под влиянием глобализации и информатизации, а также ускорения темпов развития культуры общества и отдельных ее подсистем. В последнее столетие кардинальным образом трансформировалось содержание искусства, долгое время остававшееся практически неизменным. Обнаружились новые проблемы в области художественного творчества. Людьюми искусства и обществом оспаривалось практически все, включая устоявшиеся критерии художественности. Прежде считалось, что магическая притягательность искусства исходит как от его формы, которая выступает источником любования и наслаждения, так и от его духовной сущности, питающей разум. Было принято думать, что настоящее искусство не должно быть рассчитано на внешний эффект. Так, известный российский философ А. Ф. Лосев в «Истории античной эстетики» писал, что всякий подлинно художественный образ никогда не понимается нами как рациональная сумма каких-нибудь дискретных признаков, а как нечто живое, из глубин чего вечно бьет неугомонный источник и чего мы не можем сразу охватить своими рациональными методами. Художественно то, на что никогда нельзя наглядеться, сколько бы мы на него не глядели. А это значит, что как бы глубоко мы не воспринимали художественный образ, в нем всегда остается нечто непонятное и неистощимое, волнующее нас.

Немецкий философ Г.Г. Гадамер, в «Актуальности прекрасного» обращал внимание на необходимость сотворчества автора и реципиента: искусство возможно только тогда, когда существует потребность самостоятельного построения образа через освоение нового словаря, форм и содержательных элементов, и только тогда оно обеспечивает общение. Истинный подход состоит в том, чтобы воспринять и усвоить то, что может передать нам подлинное искусство благо-

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

Роль автора в концепции авторского кино. Центральной фигурой авторского кино является Автор – единый автор картины, создатель слова и образа, под контролем которого находятся различные аспекты кинопродукции от сценария до монтажа. Движущей силой авторских кинопроектов являются желание и возможность того или иного автора снять фильм. Созданный в итоге фильм следует рассматривать не как «культурный продукт», а как более или менее удачное «произведение искусства». К другим характеристикам подобного направления в кинематографе следует отнести то, что оригинальное авторское кино, как правило, не находит отклика у широкой зрительской аудитории, малоприбыльно, но при этом придает новый импульс развитию кинематографа. В традиционном зрительском кино в паре «автор – реципиент» автор является ведомым, а зритель ведущим. Такое кино рассчитано на зрительские интересы, вкусы, ожидания, которые, как правило, хорошо известны студийным продюсерам, производящим и реализующим качественный, но не отличающийся оригинальностью и художественной выразительностью продукт. Развитие зрительского кино коммерчески оправдано и вполне прогнозируемо. *История авторского кино в США.* Пионером американского авторского кино стала оригинальная голливудская киностудия «United Artists», созданная известными актерами: Ч. Чаплиным, М. Пикфордом,

Д. Фербенксом и режиссером Д. У. Гриффитом в 1919 г. Ее концепция задумывалась так: независимая компания объединившихся художников; «святилище» творцов, куда не дотянутся руки дельцов от искусства, навязывающих свои меркантильные условия и профанные вкусы. К сожалению, столь благородная задумка рано или поздно разбивалась о финансовые трудности и жадность кредиторов. В результате чего, множество независимых компаний (например, великолепный Orion) безвременно исчезли с кинематографического горизонта. Во времена «золотой эры Голливуда» кинематографом заправляли крупные студии: с режиссерами, подписавшими долговременные кабальные контракты, связывавшие их по рукам и ногам, обращались бесцеремонно, увольняли со съемочной площадки и лишали возможности работать. Оттепель 1960-х гг. позволила просочиться за студийные кордоны голливудских киностудий непокорным мастерам, снимавшим интересные по содержанию и оригинальные по форме фильмы. В настоящее время независимое американское кино представляет ряд известных режиссеров (Р. Редфорд, В. Аллен, Дж. Шнабель и др.).

История европейского авторского кино. В послевоенный период развитие кинематографа в Европе (Италия, Франция, Германия) было очень динамичным. В киноиндустрию пришло молодое поколение сценаристов, режиссеров, операторов, актеров. Осваивались новые жанры. Существенно эволюционировал киноязык. Так, французский режиссер Р. Брессон снимал фильмы-притчи на философские и религиозно-этические темы («Дневник сельского священника» (1950 г.); «Приговоренный к смерти бежал» (1956 г.)). За Р. Брессоном закрепилась слава «трудного» режиссера, не идущего на компромиссы ради коммерческого успеха фильма. К этому периоду относятся поиски в области короткометражного кино (режиссеры А. Ламорис, А. Рене, А. Варда и другие, объединившиеся в «Группу тридцати» (1953 г.) с целью поддержки производства низкобюджетных короткометражных фильмов). Эти режиссеры снимали документальные, публицистические, научные, а также игровые картины. Многие из них получили международное признание: например, фильмы «Красный шар» А. Ламориса, «Статуи тоже умирают» А. Рене и др. Во второй половине 1950-х гг.,

несмотря на общий высокий уровень фильмов, во французском кино появляются признаки застоя. Это происходило из-за того, что продюсеры делали ставки на дорогостоящие фильмы, стремясь увести зрителя подальше от реальной жизни. Сказывалось и отсутствие новых сил в кино. Однако, вскоре во французское кино приходят представители молодого поколения (режиссеры Ф. Трюффо, К. Шаброль, Л. Маль, Ж.-Л. Годар и др). Они отказывались от дорогостоящих проектов, использовали импровизационный метод съемки на натуре и в естественных декорациях. В основе их творчества лежал интерес к проблемам французской молодежи. Пресса назвала это направление «новой волной», что в дальнейшем закрепились в истории кино. Возникновению «новой волны» способствовала, во-первых, политика французского правительства, которое осуществляло направленную на поддержку низкобюджетного авторского кино систему «аванс в счет сборов». Благодаря ней в 1958–1962 гг. во французском кино дебютировали около сотни молодых режиссеров. Во-вторых, большое значение имело появление высокочувствительной киноплёнки, легкой и недорогой 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»). Режиссеры «новой волны» стали первым в истории французского кино поколением авторов, получивших систематическое кинообразование – и это обстоятельство существенно для понимания характера течения. «Новая волна» не являлась единым течением: единственное общее, что можно найти у всех основных режиссеров направления (Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, К. Шаброль, Э. Ромер, Ж. Риветт, Л. Маль) – это предпочтение современных сюжетов, разыгрываемых среди реальных натуральных объектов. Первый нашумевший фильм течения – «Четыреста ударов» (1959 г.) Ф. Трюффо был охарактеризован критикой как «уважительное приношение В-фильмам» (голливудской продукции второго сорта). В дальнейшем Ф. Трюффо часто снимал стилизации различных жанров, а в

фильме «Жюль и Джим» (1961 г.) он создал стиль «ретро» цитатный по своей природе. Ж.-Л. Годар, начиная со своего первого фильма «На последнем дыхании» (1960 г.), систематически нарушал все правила пространственно-временной непрерывности, используя рваный монтаж, произвольно меняющийся за персонажами фон, снимая дрожащей камерой и т.д. В «Безумном Пьеро» (1965 г.) главный герой время от времени обращается с репликами к зрителю. Во «Уикенде» (1967 г.) персонажи прямо говорят, что они находятся внутри фильма. Так или иначе, французская «новая волна» была течением, впервые замкнувшим кинематограф на самом себе, и, тем самым, оказалась предвестником направления, которое будет господствовать в мировом киноискусстве двух последних десятилетий XX в. – постмодернизма. «Новая волна» не исчерпывает представления о развитии французского кинематографа в указанный период. В 1960-е гг. во французское кино пришло много различных режиссеров. Возникла творческая обстановка, располагающая к экспериментам. В документальном кино появилась школа «синемáверité» (калька с принятого в 1920-е гг. в СССР выражения «киноправда»). Представителями этого направления были Ж. Руш («Хроника одного лета», 1961 г.), К. Маркер («Прекрасный май», 1963 г.), Ф. Россиф («Октябрьская революция», 1967 г.) и др. В 1970–1980-х гг. на экраны вышли фильмы известных режиссеров, получившие высокую оценку кинокритики и зрителей: «Скромное обаяние буржуазии» (1972 г.), «Призрак свободы» (1974 г.), «Этот смутный объект желания» (1977 г.) Л. Бунюэля, «Четыре ночи мечтателя» (по произведениям Ф. Достоевского, 1971 г.), «Вероятно, дьявол» (1977 г.) Р. Брессона, «Проведение» (1977 г.) и «Мой американский дядюшка» (1980 г.) А. Рене, «Селина и Жюли совсем заврались» (1974 г.) Ж. Ривета. Свое дальнейшее развитие получили традиционные жанры французского кино – прежде всего психологическая драма, детектив и комедия. Парижская синематéка долгое время являлась символом французского и мирового авторского кино. Синематека была основана в 1936 г. усилиями А. Ланглуа, Ж. Франжю, П.-О. Арле и Ж. Митри как некоммерческая организация, целью которой являлось сохранение, реставрация и демонстрация фильмов. С момента основания Синематеки и

на протяжении десятилетий А. Ланглуа был ее директором. В послевоенное время Ланглуа стал влиятельной фигурой в кругу молодых критиков и кинематографистов – частых посетителей сеансов Синематеки, которые вскоре стали известны, как «новая волна» (фр. Nouvelle vague). Подчеркивая влияние Ланглуа, их иногда называют «детьми Синематеки» (фр. Les enfants de la cinémathèque). В 1968 г. накануне студенческих волнений в Париже министр культуры А. Мальро попытался сместить Ланглуа с поста директора Синематеки. Действия Мальро вызвали протест со стороны французских и зарубежных кинематографистов. Под давлением общественности Мальро отменил свое решение и Ланглуа остался на должности. В 1974 г. он был удостоен почетного «Оскара» за свою работу. Имя Ланглуа носит площадь в XIII округе Парижа. В 1970 г. был выпущен англоязычный документальный фильм о А. Ланглуа. В 2005 г. режиссером Ж. Ришаром был создан еще один фильм о деятельности Ланглуа «Призрак Синематеки», включающий интервью с его друзьями и коллегами. Из игровых фильмов с именем директора Синематеки связаны «Украденные поцелуи» (1968 г., реж. Ф. Трюффо) и «Мечтатели» (2003 г., реж. Б. Бертолуччи).

В качестве синонима авторского кино в ряде зарубежных и российских изданий используется понятие «артхаус». Артха́ус (англ. Art house, букв. «дом искусств») – кинопрокатная ниша, в которую попадают фильмы, не рассчитанные на широкую аудиторию, демонстрирующиеся, как правило, в специализированных (так называемых «артхаусных») кинотеатрах. К категории артхауса относят фестивальное немейнстримное кино; ленты, ориентированные на думающего зрителя; жанровые картины, расширяющие представления о жанре; работы классиков мирового кинематографа; а также кино этнических или сексуальных меньшинств. Принято считать, что понятие «артхаус» возникло во второй половине 1940-х гг. в США, где так стали называть кинотеатры, специализирующиеся на показе классических довоенных голливудских лент, а также фильмов иностранного (то есть не американского) и местного независимого производства. В 1955 г. в Париже основана Международная конфедерация артхаусных кинотеатров CICAЕ (фр. Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai). Членом

CISAE является основанное в 1992 г. объединение Europa Cinemas, в которое входят кинотеатры, поддерживающие европейское кино. В России членами CISAE (через Europa Cinemas) являются некоторые московские, петербургские и региональные кинотеатры («Пионер», «35 мм», «Дом Кино» и др.). В России слово «артхаус» стало использоваться с легкой руки Сэма Клебанова приблизительно с 1998 г. До этого его можно было встретить лишь на страницах журнала «Искусство кино». Иногда в качестве синонима артхауса используется понятие «альтернативное кино». «Первыми ласточками» альтернативного кино стали залы с часто сменяемой программой, специализирующиеся на дешевых лентах категории «Б» (B grade), возникшие в США в 1930-е гг. Там впервые была применена практика double feature: два фильма по цене одного, которая начала активно использоваться в конце 1960-х гг. прокатчиками лент в жанре «эксплойтэйшн» в грайндхаузах, где за копейки можно было «зависнуть» на весь день. В семидесятые, неожиданная метаморфоза постигла драйв-ины (drive-in) – всеми любимую семейную сеть кинотеатров под открытым небом. В эти маргинальные кинотеатры устремилось арт-кино, медленно, но верно отвоевывающее свое место под солнцем. Андеграунд или андерграунд (от англ. underground – «подполье», «подпольный»; under – «под», «ниже», ground – «земля», «пол») – совокупность творческих направлений в современном искусстве (музыке, литературе, кино, изобразительном искусстве и др.), противопоставляющихся массовой культуре, мейнстриму и официальному искусству. Андеграунд включает в себя неформальные, независимые или запрещенные цензурой виды и произведения искусства. Граница между андеграундом и мейнстримом всегда размыта, так как многие виды и произведения искусства, начинавшиеся как андеграунд, со временем стали популярными и массовыми. Для андеграунда характерны разрыв с господствующей идеологией, игнорирование стилистических и языковых ограничений, отказ от общепринятых ценностей, норм, от социальных и художественных традиций, нередко эпатаж публики, бунтарство. Андеграунд отвергает и часто нарушает принятые в обществе политические, моральные и этические

ориентации и стереотипы поведения, внедряя в повседневность новые схемы поведения. Типичная тематика американского и европейского андеграунда – «сексуальная революция», наркотики, проблемы маргинальных групп. Термин возник в США и начал употребляться во второй половине XX в. К андеграунду относили некоторые виды рок-музыки, перформанс, граффити, экспериментальный и маргинализированный кинематограф. В СССР андеграунд приобрел иные формы. Из-за официальной цензуры почти всякое неофициальное, то есть не признанное властями, искусство, включая музыку и литературу, оказывалось андеграундом и, пытаясь существовать, иногда было вынуждено создавать свою субкультуру. Так появлялись независимые книжные публикации – самиздат, андеграундное распространение музыки – магнитиздат, неофициальные концерты – квартирники.

Проблемы авторского кино рассматривались в зарубежной и отечественной литературе. Так, в работах зарубежных авторов (С. Нил «Арт-синема как институция», Ж. Венсендо «Проблемы европейского кино», Д. Бордвелла «Артхаус как проявление кино», А. Маттелара «Политика европейского кино и ответ Голливуду» и др.) представлена концепция авторского кино как модели сугубо европейского (особенно, французского) кинематографа, сознательно противостоящего массовой кинопродукции Голливуда. Эти киноведы полагают, что данная модель сформировалась в Старом свете еще в первой трети XX в. и до настоящего времени продолжает влиять на идеологию и форму авторского кино. К этому же направлению примыкают российские специалисты Е. Бондаренко («Путешествие в мир кино»), М. Власов («Виды и жанры киноискусства»), Е. Добин («Поэтика кино»), которые определяют авторское кино как авангардное, экспериментальное, находя его истоки в зарубежном и отечественном киноавангарде. Российский ученый Н. Самутина («Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея») изучает модель авторского кино, опираясь на творческий опыт зарубежных «новых волн». Издаются специализированные журналы «Искусство кино» и «Сеанс». К сожалению, изменения, происходящие

в последнее время повсеместно в области кино (коммерциализация, технологизация, развлекательность, ориентация на удовлетворение несложных информационных запросов и праздных интересов массовой аудитории) не способствуют появлению критических текстов, посвященных анализу авторских фильмов. Можно сделать вывод о том, что сегодня в России изучением наследия европейского авторского кино занимается ограниченный круг специалистов (К. Разлогов и др). В Республике Беларусь различные аспекты теории и истории авторского кинематографа поднимались в киноведческих публикациях, педагогической и практической деятельности по распространению соответствующих ценностей средствами кино О. Нечай, А. Красинским, Г. Ратниковым, Н. Агафоновой, И. Авдеева, В. Ивченко, М. Жбанкова, И. Сукманова, А. Сидоренко, Е. Голиковой-Пошка и др. На протяжении многих десятилетий в нашей стране регулярно выходит популярное периодическое издание о кино – журнал «На экранах», который информирует читателей об актуальных тенденциях в области кино (в том числе, авторского).

Тема 4. Мейнстрим

Современная художественная культура разнообразна, она представлена множеством вариантов. Массовая культура или поп-культура, масскультура, культура большинства – культура, популярная и преобладающая среди широких слоев населения в данном обществе. Она включает в себя такие явления, как спорт, развлечения, быт, музыка, в том числе и поп-музыку, массовую литературу, средства массовой информации, изобразительное искусство, кино и т. п. Содержание массовой культуры обусловлено ежедневными событиями, стремлениями и потребностями, составляющими жизнь большинства населения (т. н. мейнстрима). Термин «массовая культура» возник в 40-х гг. XX в. в текстах М. Хоркхаймера и Д. Макдональда, посвященных критике телевидения. Термин получил широкое распространение благодаря трудам представителей Франкфуртской социологической школы. Мейнстрим (*англ. mainstream* – «основное те-

чение») – преобладающее направление в какой-либо области (научной, культурной и др.) для определенного отрезка времени. Часто употребляется для обозначения каких-либо популярных, массовых тенденций в искусстве для контраста с альтернативой, андеграундом, немассовым, элитарным направлением. Мейнстрим существует в различных видах искусства. Например, в музыке аналогичный термин MOR («middle of the road», «середина дороги») используется для обозначения наиболее популярного на радиостанциях и коммерчески прибыльного течения в популярной музыке, в рамках которого могут смешиваться элементы наиболее популярных в данный момент стилей. Понятие возникло в США в 1940-х гг. Наиболее сильное влияние на мейнстрим оказывают США, Великобритания, Германия, Скандинавия.

Для понимания феномена мейнстрима в современном кино надо ясно представлять весь производственный процесс в совокупности факторов, способствовавших ему, а также особенности постпродакшн-технологий. В процессе создания фильма неразрывно связаны искусство и кинотехника, без которой кинематограф невозможен. Один из важнейших аспектов кинопроизводства, являющегося разновидностью коммерции – возможность получения прибыли и размеры вложенных средств. Эти виды деятельности объединяются в центрах кинопроизводства – киностудиях, где расположены административные здания и съемочные павильоны. Киностудия – комплекс творческих и производственных звеньев, включающий съемочные группы, сценарно-редакторские коллегии, музыкальные редакции, осветительные цеха, цеха операторской техники, актерские отделы, склады для хранения костюмов и реквизита и многое другое. На крупных киностудиях иногда образуют кинообъединения, в которые входят несколько съемочных групп. Как правило, у истоков фильма стоит продюсер, или продюсерская компания. Их основной задачей является поиск источников финансирования кинопроекта. Необходимо найти такие частные фирмы или государственные структуры, которые были бы заинтересованы в данных инвестициях. Продюсер часто сам выбирает или заказывает сценарий, приглашает режиссера, участвует в подборе актеров (кастинге), художника. В его профессиональную

компетенцию входит изучение зрительского интереса, на основе чего он и выстраивает стратегию своей деятельности. Продюсер не только организует процесс производства, но и активно участвует в составлении договоров, сметы фильма, календарного плана съемок. В кинопроцессе участвует множество специалистов самых разных профессий. Решение о привлечении тех или иных специалистов также принимает продюсер, однако инициатором привлечения может выступать режиссер. Продюсер контролирует работу до самого конца и по окончании работы над фильмом продолжает заниматься рекламой фильма и организует его прокат.

Технологические этапы современного кинопроизводства. Процесс кинопроизводства принято делить на три стадии: подготовительный период (англ. пре-продакшн от *pre production*), съемочный период (англ. *production*) и монтажно-тонировочный период (англ. пост-продакшн от *post production*). В современном кинематографе создание фильма проходит известные этапы, за исключением разницы в технологиях, которые в настоящее время в основном являются цифровыми. Так, появился этап создания компьютерной анимации, который выполняется одновременно с этапом создания титров и надписей и частично заменяет его. Многие этапы монтажно-тонировочного периода ушли в прошлое вместе с приходом новейших цифровых технологий Digital Intermediate с промежуточной цифровой копией. Могут также существовать дополнительные этапы кинопроизводства: съемка уходящей натуры, пересъемка и досъемка эпизодов фильма, запись дополнительных исходников фонограмм и иные этапы на усмотрение производственной компании или в зависимости от обстоятельств конкретной кинокартины. Первой необходимой стадией на пути реализации замысла художественного фильма является создание сценария – его литературной основы, в котором определяется тема, сюжет, проблематика, характеры основных героев. За более чем столетнюю историю кинематографа сценарий прошел свой путь развития от «сценариусов на манжетах», где кратко описывалась фабула будущего фильма, до особого литературного жанра – кинодраматургии. Самый длительный по времени и очень важный в кинопроизводстве – подготовительный

период. На крупных киностудиях существует очень важное подразделение – информационно-методическая группа, которая подбирает материалы и информацию, необходимую в работе над любым фильмом. Это и исторические данные, и представления о быте отображаемой эпохи, техническом и научном уровне, стиле в одежде, поведении и др. Сотрудники этой группы связываются с музеями, библиотеками, галереями, коллекционерами. Иногда на студии накапливаются большие архивы, которые помогают съемочным группам в работе над фильмами. Во время подготовительного периода режиссер, изучив огромный материал по теме фильма, разрабатывает концепцию фильма. Творческая группа, в которую кроме режиссера входят продюсер, художник и оператор-постановщик, создает режиссерский сценарий и экспликацию (толкование режиссером будущей картины, его видение фильма). Режиссерский сценарий является, по сути, техническим описанием будущего фильма. На основе литературного сценария производится последовательная запись всех эпизодов фильма с разбивкой их на отдельные съемочные кадры со зрительными и звуковыми особенностями их выполнения. К режиссерскому сценарию прилагается раскадровка – рисунки всех кадров, выполненные художником фильма или режиссером от руки. Во время подготовительного периода делаются фото- и видеопробы мест натурных съемок. Оператор-постановщик изучает условия съемки постановочных объектов в павильонном интерьере и на натуре и создает операторскую экспликацию, в которой указывает особенности светотонального и колористического решения кадров объектов. Подбираются актеры, проводятся первые репетиции, разрабатываются эскизы декораций и костюмов. В подборе актеров на главные и второстепенные роли, а также на участие в массовках режиссеру и продюсеру помогает актерский отдел, который есть на каждой киностудии. Здесь имеется обширная картотека, в которой можно найти информацию об артистах кино и театра: это данные о внешности, сыгранных ролях, фотографии. Особое внимание уделяется изобразительному решению фильма. Художник-постановщик разрабатывает эскизы декораций для павильонных и натурных съемок, костюмов, грима, комби-

нированных съемок, продумывает и подбирает реквизит. Все это передает характерные черты эпохи, среды и быта. Кроме того, эскизы должны дать представление о стилистике фильма, цветовом и пластическом строе. В этот же период режиссер вместе с художником и оператором выбирают места для натурных съемок. В итоге создается постановочный проект, в который входят: режиссерский сценарий и экспликация, разработка отдельных эпизодов и сцен, фото- и кинопробы, эскизы, съемочные карты и операторские экспликации, подробные раскадровки, монтажно-технические разработки, фотоматериалы, экспликации звукового оформления фильма, календарно-постановочный план и генеральная смета. Немаловажный этап подготовительного периода – создание и монтаж декораций. Особенно важен этот этап в исторических или научно-фантастических фильмах, требующих искусственного создания интерьеров или ландшафтов. Декорации могут возводиться в павильоне или на натуре с использованием стандартизированных фундусных элементов, позволяющих значительно снизить затраты на строительство. Работы по возведению декорационных объектов проводятся под наблюдением и при консультации художника-постановщика. Постановка любого фильма осуществляется группой творческих и производственных работников, объединяемых на время производства в общий коллектив, называемом съемочной группой. От вида, жанра, постановочной сложности фильма зависят состав, численность и время существования съемочной группы. Документальные фильмы могут сниматься небольшой группой, в которой достаточно наличия режиссера, оператора, звукооператора и директора. Полнометражные художественные фильмы снимаются группой, которая может включать несколько десятков и даже сотен сотрудников, в зависимости от масштаба и сложности. После окончания подготовки к съемке каждого кадра и по мере готовности всех участников начинается процесс съемки. В процессе киносъемки прикрепленный к съемочной группе художник-фотограф из фотоцеха снимает кадры фоторекламы, причем съемка ведется им в условиях общего съемочного освещения. Впоследствии из этих фотокадров создается комплект рекламных фотогра-

фий, передаваемый в прокатные организации и служащий для изготовления рекламы фильма. Съёмочный период полнометражного фильма может длиться несколько месяцев, однако правильная организация съёмок и тщательная проработка их плана во время подготовительного периода позволяют сократить съёмочный период до минимума, поскольку это наиболее дорогостоящий этап кинопроизводства. При планировании съёмок важным моментом является обеспечение их бесперебойности и исключение простоев группы. Монтажно-тонировочный период. Во время этого периода происходит монтаж фильма и создание его фонограммы («тонировка»), что отражено в названии этапа. Монтажно-тонировочный период производства фильма является завершающим. С его началом в съёмочной группе остаются лишь основные творческие работники и прикрепленные специалисты из монтажного и звукового цехов. Поэтому стоимость монтажно-тонировочных работ из-за отсутствия расходов на постановочные работы, приглашение массовки и по другим статьям значительно ниже стоимости съёмочных работ. К монтажным работам группа приступает после завершения всех съёмок, однако предварительный монтаж фильма ведется параллельно со съёмками, что сокращает время монтажно-тонировочного периода. Этот период за редкими исключениями состоит из стандартных последовательных операций. В процессе съёмки отснятый материал поступает к монтажеру фильма, который просматривает его, размечает и систематизирует. Режиссер-постановщик вместе с монтажной группой осуществляет отбор наиболее удачных дублей и дает указания по монтажу. После окончания съёмок эпизода или сцены проводится черновой монтаж. В случае использования видеоконтроля черновой монтаж производят на видеозаписи, полученной с телевизора. При цифровой технологии производства применяется нелинейный монтаж промежуточной цифровой копии Digital Intermediate. К началу монтажно-тонировочных работ режиссер-постановщик, используя черновой монтаж, выполненный во время съёмок, уточняет монтажный ритм фильма, последовательность сцен и тип монтажных переходов между ними, проверяет метраж фильма и дает указания о проведении оконча-

тельного монтажа. Некоторые режиссеры-постановщики параллельно со съемками ведут окончательный монтаж фильма, что дает возможность закончить производство фильма почти одновременно с окончанием съемок. В монтажно-тонировочный период режиссер-постановщик вместе с прикрепленной бригадой монтажного цеха заканчивает монтаж фильма, начатый еще во время съемок. На этой стадии в их распоряжении имеется все отснятое изображение, фонограммы синхронных записей, речевого и шумового озвучения, записанная музыка и надписи. Монтажный цех предоставляет в распоряжение группы звукомонтажные столы и синхронизаторы. В результате проведения монтажных работ кинофильм должен быть подготовлен к озвучению и перезаписи. Изображение фильма и соответствующие ему фонограммы речи, музыки и шумов должны быть смонтированы в виде роликов длиной от 250 до 300 метров. Каждая часть смонтированного и подготовленного к перезаписи фильма имеет несколько пленок: кинопленка со смонтированным рабочим позитивом изображения и отдельные фонограммы речи, музыки и шумов. После окончания монтажа размечают шторки, наплывы и затемнения, которые заказывают в цехе комбинированных съемок. Иногда работа по монтажу фильма начинается еще до съемок. За рабочим столом режиссер на бумаге составляет своеобразный макет, на котором разным цветом размечает кадры различной длины, составляя их в монтажной последовательности. На этом этапе он уже представляет весь фильм в целом, выстраивая его ритмический рисунок. В репетиционном, съемочном и собственно монтажном периодах создания фильма это монтажное видение будущего кинопроизведения конкретизируется, уточняется, но никогда не должно меняться коренным образом. Одним из наиболее сложных технологических этапов звукового кино является создание фонограммы фильма, состоящей из речи актеров, музыкального сопровождения и шумового оформления. Важнейшим этапом создания современного звукового фильма и одним из наиболее трудоемких, после съемочного периода, является озвучение кинокартины. Получение качественной синхронной фонограммы не всегда возможно из-за неудовлетворительных аку-

стических условий при натурных съемках и недостатков дикции актеров. Поэтому часть сцен озвучивается в студии. Кроме последующего озвучивания, применяется предварительное, когда съемка происходит под фонограмму (чаще всего музыкальную), заранее записанную в студии. Музыкальное сопровождение фильма считается одним из самых сильных выразительных средств кинематографа, создающих эмоциональный строй картины. Поэтому при создании художественных фильмов музыка специально заказывается кинокомпозитору, создающему оригинальное произведение. В зависимости от поставленной задачи, музыка может быть написана предварительно, еще до начала съемок фильма, или позднее, сразу после монтажа рабочего позитива. В более дешевых документальных и научно-популярных фильмах могут использоваться готовые музыкальные произведения после предварительной покупки прав у правообладателей. Запись музыки проводится, как правило, после чернового монтажа, когда уже определена длина сцен, от которой зависит время звучания музыки и расстановка ее акцентов. Иногда для съемки «под фонограмму» музыка записывается заранее. В современных звуковых фильмах музыка является одним из главных выразительных компонентов и ей уделяется большое внимание. На всех этапах производства композитор связан с работой съемочной группы. До написания музыки композитор просматривает отснятый материал и получает точный метраж сцен, которые будут идти под музыку, точную длину вступительной увертюры и указание музыкальных акцентов. Музыкальным записям предшествует большая и тщательная подготовка, включающая написание партитуры, подбор исполнителей и солистов, состава оркестров и хоров. Музыка может записываться в тон-студии синхронно с изображением на экране, или по секундомеру, когда дирижер добивается от оркестра, чтобы музыкальная фраза звучала точно заданное время. Если музыка берется из фонотеки, она не обязательно будет полностью соответствовать исходному материалу, а может удлиняться, укорачиваться, подвергаться какой-либо специальной акустической обработке и т. д. Кроме того, фонотечная музыка может не устраивать режиссера по своему темпоритму или аранжировке, и в этом случае она исполняется и записывается заново. Кроме

речи актеров, фонограмма фильма дополняется шумами для придания достоверности. Разработка шумового звукоряда начинается еще в подготовительном периоде и завершается при проведении монтажно-тонировочных работ параллельно с речевым озвучением и записью музыки. Звукооператор фильма, разрабатывая звуковую экспликацию, точно устанавливает, в каких кадрах должны быть зафиксированы шумовые объекты. Некоторые шумы записываются непосредственно во время съемок, особенно на натуре. Такие записи поступают в фонотеку киностудии и многократно используются во многих фильмах. Часть шумов подбирается в фонотеке и монтируется, исходя из потребностей фильма, что позволяет упростить его производство. Сравнительно небольшая часть шумов имитируется в ателье озвучения. За многие годы сложилась прекрасная система замены естественных шумов искусственными. Например, звук удара кулака по телу во время драки замечательно имитируется ударом деревянного молотка по куску сырого мяса, или звук пистолетного выстрела можно записать с помощью обычной бельевой резинки, ударяющей по натянутой целлофановой пленке. В профессиональном кинематографе речевая, музыкальная и шумовая фонограммы записываются на разные пленки, синхронизированные друг с другом. Такая технология позволяет заменять отдельные компоненты, не затрагивая другие части звукового оформления, а также регулировать соотношение их громкости. Кроме того, это дает возможность дублировать фильмы на иностранные языки без необходимости записи новой музыки и шумов. Зачастую каждый из трех основных компонентов итоговой фонограммы записан на нескольких пленках, общее число которых может достигать десяти и более. Последний этап в производстве фонограммы кинофильма – перезапись, то есть сведение различных элементов звукового оформления с нескольких пленок на одну микшерным пультом. Все фонограммы синхронизируются со смонтированным рабочим позитивом, проверяется характер и качество звука, расставляются звуковые и музыкальные акценты, после чего смикшированный звук записывается на пленку. При этом устанавливаются соотношения громкости речи, музыки и шумов, отве-

чающие художественному замыслу и обеспечивающие разборчивость речи и качество звучания. Особенно сложна перезапись, в результате которой должна получиться стереофоническая или многоканальная фонограмма. Такую перезапись осуществляет большой коллектив технических и творческих специалистов. Когда обе пленки (смонтированный позитив изображения и общая фонограмма) готовы, фильм сдается на двух пленках приемной комиссии. Если комиссия одобряет полученный фильм, в цехе обработки пленки выполняется чистовой монтаж негатива по футажным номерам рабочего позитива с учетом поправок, внесенных комиссией. Если поправки требуют досъемки или переделки сцен, производится их пересъемка и весь процесс повторяется. Полученная после перезаписи магнитная фонограмма является основным исходным материалом и хранится наравне с негативом изображения. При изготовлении фильма с оптической фонограммой копия полученной в результате перезаписи магнитной фонограммы переводится в негатив фонограммы фильма, необходимый для получения совмещенных фильмокопий. В случае фильмокопий с магнитной фонограммой, после полива магнитных дорожек на проявленную кинопленку, на них производится копирование звуковых дорожек в электрокопировальном цеху. В настоящее время используется цифровая технология, когда вместо аналоговой магнитной фонограммы записывается цифровая, с которой изготавливаются негативы цифровых оптических дорожек стандартов Dolby Digital, SDDS, а также аналоговая оптическая фонограмма Dolby SR. Цифровая фонограмма DTS на отдельном компакт-диске также изготавливается с перезаписанной мастер-копии звукового сопровождения. До недавнего времени изготовление надписей и титров было сложным процессом, выполняемым в цехе комбинированных съемок художниками-графиками. Титры, расположенные на изображении, создавались при помощи трюковой печати специальными кинокопировальными аппаратами. В настоящее время большинство надписей в фильме изготавливаются при помощи компьютера по цифровой технологии. Благодаря возможностям нелинейного монтажа надписи можно располагать на любом изображении без какой-либо трюковой печати. В любом фильме обязательны начальные титры и конечные.

Все остальные надписи изготавливаются в зависимости от задач, поставленных авторами. После окончательного монтажа и изготовления титров и надписей со смонтированного негатива печатается монтажная фильмокопия. Специалистом цеха обработки пленок производится окончательная согласованная цветоустановка и полученный паспорт монтажной фильмокопии впоследствии используется при печати выровненного по плотности и цветопередаче мастер-позитива (интерпозитива, «лаванды»). С мастер-позитива печатается несколько дубль-негативов с совмещенной фонограммой, которые передаются на кинокопировальную фабрику. В случае прокатного формата, использующего нанесенную на фильмокопию магнитную фонограмму, совмещение мастер-позитива с ней не производится. На фабрике с дубльнегативов печатается тираж фильмокопий, предназначенный для проката в кинотеатрах. На фильмокопии с магнитной фонограммой после проявки и сушки наносится магнитная дорожка и в электрокопировальном цехе производится копирование магнитной фонограммы, которая прилагается в этом случае к дубльнегативу. В современном кинематографе, неотъемлемой частью которого является распространение на оптических дисках и по телевидению, тираж фильмокопий может быть небольшим, а дубльнегатив оцифровывается и производится мастеринг дисков. В большинстве случаев мастеринг дисков, использующих стандарты телевидения высокой четкости, производится с выровненного промежуточного мастер-позитива («лаванды»), что обеспечивает наилучшее качество видео. Широкое распространение цифрового способа кинопроизводства Digital Intermediate позволяет получать копии фильма непосредственно на жестких дисках, распространяемых по киросети, а также на кинопленке для проката в кинотеатрах, не оснащенных цифровой проекцией. Мастеринг оптических дисков в этом случае производится непосредственно с цифровой мастер-копии. Отдельное место в технологии кинопроизводства занимают фильмы, специально снимаемые для проката на телевидении. До появления современного телевидения высокой четкости технические требования к качеству изображения таких фильмов были значительно ниже, чем к фильмам, предназначенным для кинотеатров. Поэтому, значительная часть телефильмов снималась

на узкую 16-мм киноплёнку, информационная ёмкость которой была достаточна для телевидения стандартной чёткости. Небольшие размеры телеэкрана наложили отпечаток на эстетику изображения, в котором стали преобладать крупные планы. В настоящее время технические требования возросли и почти ничем не отличаются от кинематографических, в связи с повсеместным переходом на телевидение высокой чёткости. Современные киноплёнки формата «Супер-16» позволяют получать изображение, пригодное для ТВЧ и даже для печати прокатных фильмокопий. Поэтому значительная часть современных телесериалов снимается в этом формате. Более дешёвые телефильмы снимаются видеокамерами вещательного или профессионального уровня, без применения киноплёнки. Ранней версией такого способа производства, применявшейся до середины 1970-х гг., была съёмка телевизионными камерами с последующей кинорегистрацией видеосигнала. Часто телефильмы, снятые таким путём, называли телеспектаклями. Совершенствование телепроизводства во времена бурного развития телевизионных технологий привело к распространению многокамерных съёмок с использованием замкнутых телевизионных систем и видеоконтроля. Специально для производства телефильмов создавались студийные комплексы, такие как «Электроникам» и «Система-35», совмещающие в себе телекамеры и киносъёмочные аппараты. При производстве телефильма некоторые технологические фазы отсутствуют: например, телефильмы не предусматривают печать тиража фильмокопий и могут демонстрироваться даже без печати дубльнегатива прямо с оригинального негатива телекинопроектором. Изготовление фонограммы телефильма также имеет упрощённую технологию. Распространение телефильмов происходит с помощью оптических видеодисков, без проката в кинотеатрах. Продвижение (промоушн) начинается почти одновременно с написанием сценария, занимается этим продюсер. Для продвижения фильма, кроме самого фильма, съёмочной группой готовится стандартный комплект рекламных материалов, в который входят расширенная аннотация, список основного состава творческой группы, фотографии наиболее выразительных кадров фильма, которые снимает прикрепленный к группе фотограф фотоцеха во время съёмок на

натуре и в павильоне. Комплект фотографий для рекламы фильма утверждает режиссер-постановщик. Часть фотографий из комплекта передается в печатные и сетевые СМИ. Кроме того, для продвижения киностудия готовит рекламные ролики, которые монтируются из дублей, не вошедших в фильм, или отснятых специально. Важное значение для промоушна имеют киноплакаты (киноафиши). Рекламная работа ведется по нескольким направлениям, в том числе: сеть кинотеатров, интернет, радио, телевидение, видео, печатные издания, сопутствующие товары. Еще до выхода фильма начинается рекламная кампания: проводятся пресс-конференции, репортажи со съемок, рекламные ролики транслируются по телевидению и показываются в кинотеатрах, фотографии и интервью публикуются в прессе. Один из важных моментов продвижения – организация громкой премьеры фильма с приглашением звезд и знаменитостей, обеспечивающих резонанс в СМИ. Продюсер просчитывает заранее, сколько кинотеатров купят фильм, сколько зрителей его посмотрят, а также насколько он окупится и какую принесет прибыль. Продвижению фильма также способствует участие картины в различных кинофестивалях, номинациях на кинопремии. После того как прокат фильма в сети кинотеатров налажен, начинается широкое производство видеокассет и оптических дисков. Иногда DVD появляются почти параллельно с началом проката на большом экране. Самая широкая аудитория получает возможность познакомиться с картиной, когда она выходит на телеэкран. В настоящее время, с распространением цифровых технологий, процесс кинопроизводства стал отличаться от классического и представляет собой различные сочетания пленочных и цифровых приемов работы. Некоторые технологические этапы вообще перестали существовать и появились новые возможности. Можно определенно сказать, что сегодня не создается кинокартин с использованием исключительно пленочного или цифрового методов создания. Наибольшее распространение получила технология Digital Intermediate, исключая использование кинопленки на промежуточных стадиях. Практически, монтажно-тонировочный период проводится при помощи компьютеров, обрабатывающих цифровое изображение, сосканированное с негатива, и цифровой звук. Тиражирование также

происходит в двух техниках параллельно, потому что современные фильмы, предназначенные для широкого зрителя, выпускаются одновременно для цифрового кинопоказа, распространения на оптических дисках и для кинотеатров, оснащенных традиционными киноустановками.

Пройдя все производственные этапы кинопродукт приобретает содержательные и формальные качества, необходимые для удовлетворения потребностей массового зрителя с учетом его национальных, гендерных, возрастных, социальных, экономических, образовательных, религиозных, идеологических, нравственных особенностей. Главное, чтобы эти мощные производительные силы не приводили к кичу. Его можно считать предельным выражением новой, массовой, версии культуры.

В настоящее время кич активно исследуется как специфическое культурное явление. Названы характерные признаки кича: он предельно реалистичен и понятен всем, слишком ярок, криклив, иногда помпезен («безвкусица в искусстве»). В общем, кич – это не красота, а красивость. Язык кича замечательно описан в следующем стихотворении: «Виды лунных дорожек и закатов в огне, штампы русских мотивов с перепевом церковей и березок родимых, и бескрайних полей, и ряды натюрмортов, где царит, как декрет анилиново-мертвый стилизованный цвет, и безвкусицы жалкой как основы основ – образ голой русалки празеленых тонов, и горящие в небе русских храмов кресты, и не мыслишь нелепей и мертвей красоты». И. Кохановский.

Г.-Г. Гадамер, размышляя о природе кича, писал, что современный человек в состоянии слышать только то, что он когда-то уже слышал. Он не желает слушать ничего другого и переживает встречу с искусством не как потрясение, а как бесцветное повторение. Это равнозначно стремлению человека, усвоившего язык искусства, ощутить желанность его воздействия. Всякий кич содержит в себе это намерение, часто благое, и, все же именно он разрушает искусство. Все это делает кич «мертвым искусством. К сказанному присоединяется чешский писатель М. Кундера. Он пишет, что истинная функция кича – это ширма, прикрывающая смерть. Как считает М. Кундера, главная отличительная особенность

кича – неискренность. При этом кич старается казаться значительнее, чем есть на самом деле и не замечает нюансов чувств. Он боится глубоких социальных проблем и выражает свое «категорическое согласие с бытием. Чувство, которое порождает кич, должно быть без сомнения таким, чтобы его могло разделить великое множество. Кич не может строиться на необычной ситуации; он держится на основных образах, запечатленных в людской памяти. Часть своего исследования М. Кундера посвящает изучению специфики тоталитарного кича, что было чрезвычайно актуально для чешской культуры социалистического периода. Тоталитарный кич все нарушающее исторгает из жизни: любое проявление индивидуализма, любое сомнение, любой вопрос. Это неминуемо приводит не только к личной трагедии художника при тоталитарном строе, но и к оскудению содержания общественного достояния. Конфликт в таких произведениях разворачивается «не между плохим и хорошим, а между хорошим и лучшим», что воспринимается зрителями как отсутствие жизненной правды. Другие исследователи также замечают, что, как правило, кич основан на архетипах – культурных прообразах, глубоко корнящихся в коллективном и индивидуальном бессознательном. Так, один из самых распространенных архетипов – архетип героя. Традиционный сюжет повествует о том, что некий герой появляется на свет в бедной семье, рано обнаруживает необыкновенные способности и совершает головокружительные подвиги. В финале произведения герой обретает все мыслимые социальные привилегии, либо, не выдержав бремени славы, регрессирует (погибает). Оценивая фактическое наполнение современных художественных произведений, стоит отметить их значительное количество разнообразие, невысокое художественное качество и сомнительную нравственность. Литература и кинематограф второй половины XX – начала XXI в. постмодернистского и постпостмодернистского толка (например, И. Кальвино «Если однажды зимней ночью путник», У. Эко «Имя Розы», В. Пелевин «Жизнь насекомых», К. Тарантино «Криминальное чтиво»), с одной стороны, используют типично кичевые приемы, а с другой, несомненно, зная об этом, иронично их высмеивают. По мнению М. Кундеры, это выводит их за пределы кича. В ту минуту, когда кич осознается как

ложь, он оказывается в контексте не-кича. Теряя свою авторитарную силу, он становится трогательным, как любая иная человеческая слабость.

Самыми успешными мейнстрим-проектами можно признать: «Гладиатор» (2000 г.), «Игры разума» (2002 г.), «Чикаго» (2003 г.), «Властелин колец» (2004 г.), «Малышка на миллион» (2005 Г.), «Столкновение» (2006 г.), «Отступники» (2007 г.), «Старикам тут не место» (2008 г.), «Миллионер из трущоб» (2009 г.), «Повелитель бури» (2010 г.), «Король говорит» (2011 г.), «Артист» (2012 г.) и т.д. Многие из них были отмечены престижными премиями. Особенно показателен в этом отношении «Оскар».

Все особенности мейнстрима как в фокусе собраны в социокультурном феномене премии «Оскара». Быть лауреатом (и даже номинантом) этой премии – значит обладать высокими художественными и товарными качествами; быть признанным не только широкой зрительской массой, но и профессиональным сообществом; иметь большие бизнес-перспективы.

Тема 5. Интеллектуальное кино

Принято считать, что теория и практика авторского кино окончательно сформировалась в результате развития интеллектуального направления европейского кино в 1950 – 1980-х гг. в результате плодотворной деятельности ряда крупнейших режиссеров (в частности, Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони, И. Бергман, К. Кесслевский), оказавших мощное влияние на дальнейшее развитие авторского кино во всем мире. Несомненно, проект авторского кино можно считать порождением идеологии послевоенного общества и художественного течения под названием «новая волна». Переходя к анализу развития кинопроцесса в указанный период, следует отметить, что в содержательном и художественном отношении вторая половина XX в., очевидно, связана с развитием европейского (французского, итальянского, шведского, немецкого, польского, российского и др.) и, в меньшей степени, азиатского (японского, корейского, китайского и др.) кино, формирующих общий исторический контекст своего времени, решающих

вечные смысложизненные вопросы человечества, вскрывающих актуальные социальные проблемы средствами искусства, удерживающих планку высоких достижений, развивающих художественный вкус и предлагающих инновационные художественные приемы и методы. Западноевропейское кино второй половины XX в. можно рассматривать как квинтэссенцию авторского (прежде всего, режиссерского) взгляда на жизнь. Этот интереснейший региональный вариант кино всегда отличался ведущей ролью режиссера, а не продюсера, наджанровостью, наличием определенного авторского видения, четкой гуманистической ориентацией, связью с передовыми идеями своего времени, которые поддерживались посредством европейской философии, литературы и театра. В свое время вечные, общечеловеческие по духу ценности Жизни, Здоровья, Добра, Красоты, Истины и Веры были талантливо интерпретированы рядом режиссеров-гуманистов. Представителей различных стран и культур объединяла общая активная авторская позиция, высокая устремленность чувств, общность в выборе тематики и героев. В итоге этими режиссерами были созданы высокохудожественные произведения, справедливо вошедшие в «золотой фонд» европейского и мирового кино. Так, итальянский режиссер Ф. Феллини, начав свой путь в кино в качестве автора сценариев, сотрудничая с великим Р. Росселини, постепенно пришел к возможности собственного независимого творчества («Огни варьете» (1950 г.), «Дорога» (1954 г.) и др.). В его жизни мы отчетливо видим неореалистический период, а затем – «индивидуальный реализм», «магический реализм» и «жестокую сказку». Он создает серию портретов современного интеллектуала («Сладкая жизнь», «8 1/2», «Джинджер и Фред» и др.). Режиссер не закрывает глаза на спорные поступки своих героев. Например, в «Сладкой жизни» (1960 г.) режиссер показывает фрагменты из жизни Марчелло – популярного римского журналиста без материальных трудностей, а также его знакомых, легко скользящих по жизни. Однако «легкость бытия» главного героя оказывается кажущейся. Роль Марчелло в фильме исполнил талантливый итальянский актер М. Мастрояни. «Марчелло и я – это одно целое», – утверждал Ф. Феллини. В дальнейшем эта картина получила «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале и

оказала значительное влияние на кинематографистов всего мира, став неоднократно объектом цитирования и подражания (Р. В. Фассбиндер, Ф. Трюффо, П. Гринуэй и др.). Кумирами самого Ф. Феллини были художник П. Пикассо и философ К.-Г. Юнг. В 1963 г. эту же тему Ф. Феллини развивает в фильме «8 ½». В этом фильме он, как писали кинокритики, с одной стороны, безжалостно зафиксировал беспокойство, сомнения, ужас обыденности и ощущение жизненного кризиса итальянского режиссера Гвидо (еще одно alter ego режиссера), с другой – показал стремление главного героя к правде и силу творческого преобразования. Интересно, что указанной цели режиссер достигает минимальными, но чрезвычайно убедительными художественными средствами (длина кадров, ритм, плавность переходов, декорации, свет, актерская игра, музыка). При этом и «Сладкая жизнь», и «8 ½» сняты в монохромной цветовой гамме. Упомянутые фильмы можно рассматривать как своеобразный «лирический документ» в итальянском кино (в литературе этот жанр представляют В. Пратолини, П. Леви, П. Пазолини) – синтез автобиографических моментов (творческие сомнения, отношения с отцом и женщинами, взаимоотношения на съемочной площадке) и художественного вымысла. В целом можно сказать, что творческое наследие Ф. Феллини имеет непреходящее значение. Его фильмы – важный этап в решении вечной проблемы Человека средствами киноискусства XX в. Еще одного итальянского режиссера М. Антониони судьба сводила с самыми известными людьми своей эпохи. Прожив долгую жизнь (94 года), он начинал свой путь в кино, работая с замечательным французским режиссером М. Карне, а заканчивал съемки и монтаж своего последнего фильма «За облаками» (1995 г.) вместе с одним из самых ярких представителей «новой немецкой волны» В. Вендерсом. Творческое наследие мастера многогранно. С одной стороны, М. Антониони выразил предельную чувствительность («чувственность» – термин П. Сорокина) современного человека и культуры со всеми вытекающими из этого явления плюсами и минусами. С другой стороны, он интуитивно уловил постмодернистские интенции в характере культуры второй половины XX в. Творчество М. Антони-

они развивалось под влиянием идей западноевропейской философии экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр, Э. Финк и др.). Режиссер настаивал на том, что в его фильмах «нет ничего, кроме того, что вы чувствуете». Также многие философы-постмодернисты (Р. Барт, Ж. Лакан, У. Эко) отмечали присутствие постмодернистского мироощущения в его произведениях, выражающееся в соответствующем визуальном ряде. Например, У. Эко приводил фильмы итальянского режиссера в качестве эталона современного произведения, открытого для бесчисленных интерпретаций. Автор «нового романа» А. Роб-Грийе, сравнивая творчество А. Хичкока и М. Антониони, делал вывод в пользу последнего: он писал, что в фильмах Хичкока осмысление того, что показано на экране, постоянно откладывается, но под конец фильма понимаешь все. У Антониони происходит как раз наоборот – его образы ничего не скрывают, но и не объясняют. Мы видим все четко, но значение образов все время ускользает от нас и по мере просмотра фильм становится все более загадочным. Когда публика покидает кинозал, финал фильма остается открытым. Большинство из произведений Антониони по жанру – это экзистенциальные драмы. При этом герои фильмов Антониони, как правило, принадлежат к верхушке среднего класса. В знаменитой «трилогии отчуждения» («Приключение», «Ночь», «Затмение», 1960–1962 гг.) он сфокусировал внимание на проблемах непонимания между людьми и социального одиночества, актуальных для современного европейского общества. На фоне черно-белых пейзажей и полупустых интерьеров разворачиваются драматические истории из жизни красивых молодых людей, которые не понимают себя и не способны поддерживать прочные отношения. Определенная холодность и отстраненность в манере поведения были свойственны самому М. Антониони. Приведем фрагмент состоявшегося во время съемок «Приключения» известного диалога между ним и продюсером Д. Де Лаурентисом: – Компания друзей, совершающая круиз, высаживается на пустынный остров, и вдруг одна девушка исчезает. – Начало многообещающе. – И что же с ней произошло? – С кем, с девушкой? Этого я не знаю! – ответил режиссер. Отстраненность человека в фильмах М. Антониони подчеркивает практическое отсутствие традиционной

закадровой музыки. Одним из самых запоминающихся образов, созданных режиссером, стал Мим («Фотоувеличение», 1966 г.). Сценарий к этому фильму был написан Антониони в соавторстве с такими мастерами, как Т. Гуэрра и Х. Кортасар. В этом фильме долгое балансирование на грани нравственности и эстетического вкуса привели в итоге к раскрытию сверхзадачи – фильм замечательно передавал атмосферу свингующего Лондона 1960-х гг. В этом фильме снялись кумиры европейской молодежи тех лет (Дж. Биркин и др.). Главного героя в кинофильме «Профессия-репортер» (1975 г.) сыграл Дж. Николсон, известный к этому времени аудитории в основном по американским фильмам молодежной тематики. Актер высоко оценил совместную работу с М. Антониони, отмечая близость жизненной позиции и профессиональных взглядов: «Европа и вообще весь мир очень многим обязаны моему учителю, по-настоящему любившему искусство, жизнь, красоту, людей. Потом я всю жизнь искал во всех моих фильмах Микеланджело. Я говорю о его особом взгляде на вещи, на людей, образы и творчество. Не знаю, возможно, он тогда меня выбрал, потому что почувствовал во мне человека, балансирующего на грани. Необходимо искать свое место в жизни, так, как это делал тот репортер, путешествуя по всем закоулкам мира». Можно сказать, что картины, созданные М. Антониони, не дают готовых ответов на вопросы, но при этом они порождают пространство свободы, призывают зрителя к сотворчеству в решении вечных жизненных проблем. В фильмах итальянского режиссера Л. Висконти, начинавшего свой путь в кино с сотрудничества с крупнейшим французским режиссером XX в. Ж. Ренуаром, большое место занимает классическое культурное наследие. Многие из созданных им картин представляют собой экранизации известных литературных произведений, в других звучит оперная и симфоническая музыка. Главным героем кинопроизведений Л. Висконти стал его alter-ego, воплощенный в различных образах. Большинство из этих образов амбивалентны. Основная тема творчества – распад европейской аристократии, смерть искусства («Леопард» (1963 г.), «Гибель богов» (1969 г.), «Смерть в Венеции» (1971 г.), «Семейный портрет в интерьере» (1974 г.)). Сила

художественных произведений, созданных режиссером и посвященных теме разложения и смерти, столь велика, что это позволило некоторым исследователям его творчества классифицировать его творчество как «оперу смерти». В своих работах Висконти намеренно сталкивает миф и историю, личные, семейные и социальные ценности. В XX в. к творческому наследию Л. Висконти обращались такие известные европейские и американские режиссеры, как Р. В. Фассбиндер, Ф. Коппола, Б. Бертолуччи и др. Выдающийся шведский режиссер И. Бергман сосредоточил свое внимание на проблеме кризиса традиционной культуры в XX в. (религии, личности, семьи). В качестве главных героев И. Бергман выбирает современников, которые «живут сложно». Его и самого можно охарактеризовать как режиссера, задающего непростые, часто неприятные вопросы (старость, болезнь, смерть) и не дающего на них однозначные ответы. Скорее он надеется, что зритель сам откроет правду в себе и вокруг себя («Земляничная поляна» (1957 г.), «Лицо» (1958 г.), «Персона» (1966 г.), «Шепоты и крики» (1972 г.), «Фанни и Александр» (1982 г.)). Словами одного из его героев можно сказать, что главной целью искусства он считал «возможность утешать и вдохновлять». Преобладающая поэтико-метафорическая тематика его произведений позволила критикам отнести их к новой разновидности художественной формулы – «драматической 94 сонате». В ранний период И. Бергман общался и сотрудничал с другим великим режиссером В. Шестремом – представителем первого поколения шведской кинорежиссуры. Среди любимых режиссеров И. Бергмана также были Ч. Чаплин, М. Карне, Ф. Феллини, А. Курасава, А. Тарковский. Очевидно, что с упомянутыми кинематографистами И. Бергмана роднил общий подход к искусству и человеку. Интересно, что в списке любимых фильмов А. Тарковского встречаются практически те же названия и фамилии. Польский режиссер К. Кесьлевский начал свой путь в кино со съемок документальных фильмов. В 1970 – 1980-х гг. он много общался с классиками послевоенного польского кино – А. Вайдой и А. Холланд. Его ранние картины были построены на критике социалистической системы. В дальнейшем творчество этого самобытного режиссера становится более разнообразным и философским. Вершиной

его пути справедливо называют фильмы «Декалог» (1988 г.) – цикл короткометражных фильмов-притчей о десяти библейских заповедях, а также трилогию «Три цвета: синий, белый, красный» (1993–1994 гг.). В них свое внимание К. Кесьлевский перемещает с описания устройства общества на жизнь отдельного человека. Достойный нравственный выбор героя – обычного европейца (например, жены композитора, парикмахера, студентки) в драматической жизненной ситуации является кульминацией большинства фильмов этого режиссера. Обобщая сказанное, следует отметить, что авторское кино второй половины XX – начала XXI в. показало, что простой мир, который люди были в состоянии изучить и понять от «А» до «Я», уже не существует. Режиссеры друг за другом опровергали условности классического повествовательного кино. Зачастую кинематографисты в своих новаторских работах отказывались от дешевых средств манипулирования чувствами (однозначная фабула, полноценный цвет, закадровая музыка и др.), воспитывая культуру восприятия кинопроизведения. Современное авторское кино продемонстрировало, что можно отказаться от привычного эскапизма, находясь в зрительном зале, а пристальное рассмотрение непредсказуемости жизни или неуверенности человека может представлять не дополнительную сложность, а быть полезным и даже увлекательным процессом с точки зрения духовного роста зрителя. Как правило, авторские фильмы не расставляют все точки над «і», зато они постепенно растят из зрителя тонко чувствующую и думающую Личность – настоящего Со-Автора художественного произведения. Итак, идейное и художественное значение западноевропейского интеллектуального кинематографа 1950 – 1980-х гг. невозможно переоценить. В эти годы крупнейшими мастерами были серьезным образом переосмыслены, казавшиеся прежде незыблемыми, «законы кино», а также предъявлены миру творческие результаты собственной смелой рефлексии над основными вопросами современности (жизнь, смерть, вдохновение, любовь, предательство, прощение и др.). Их произведения рассчитаны на тонко чувствующего, рассуждающего, «непросто живущего» зрителя. При этом они сложны по форме и содержа-

нию, пронизаны метафорами, аллегориями, отсылками к мифологии, философии, истории и различным видам искусства (литература, музыка, фотография и др.). Этими режиссерами были созданы новые жанры: «лирический документ» (Ф. Феллини), «экзистенциальная драма» (М. Антониони), «опера смерти» (Л. Висконти), «драматическая соната» (И. Бергман), «драма жизни» (К. Кесьлевский). Тематика творчества вышеупомянутых режиссеров столь широка, а результаты столь убедительны с нравственной и художественной точек зрения, что их деятельность уже невозможно рассматривать в контексте какого-либо сложившегося художественного стиля (например, итальянского неореализма). Творчество кинорежиссеров Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, И. Бергмана и К. Кесьлевского – яркий пример независимой и новаторской авторской стилистики в кинематографе XX в. В дальнейшем творческое наследие западноевропейского авторского кино было востребовано последователями и принесло новые плоды. Так, в духе идей авторского кино развивалось творчество представителей «новых волн» – французской, немецкой и советской (М. Ромм, А. Тарковский, А. Кончаловский, А. Сокуров, С. Параджанов, К. Муратова и др.), нео-Голливуда (А. Пенн, С. Кубрик, М. Форман, М. Скорсезе, Р. Земекис, В. Аллен, К. Тарантино, Р. Редфорд и др.), а также кинематографистов СНГ (А. Звягинцев, К. Лопушанский, А. Попогребский, Н. Хомерики, В. Сигарев, С. Лозница и др.).

Тема 6. Фестивальное кино

Международные фестивали являются одной из наиболее распространенных форм международных культурных связей и их неотъемлемой частью. Музыка, театр, кино и другие виды искусства, как и многие аспекты культуры, не могут существовать в ограниченном пространстве какого-либо социума, народа или государства. Это обеспечивает огромную популярность, распространенность и многообразие фестивальных форм в современной культурной жизни общества, т.к. они позволяют показывать и обмениваться лучшими культурными достижениями помимо национальных границ.

Кинофестивали – это демонстрация достижений киноискусства, а также катализатор развития актуальных тенденций в современном кино. Режиссеры и продюсеры стремятся попасть сюда со своими проектами, для них огромная удача и шанс на успех, если их работа получает награду высокого уровня.

Классификация современных кинофестивалей

Международные кинофестивали имеют определенную иерархию, опирающуюся на оригинальную стилистику каждого. Венецианский кинофестиваль развивает прежде всего художественную доминанту. Каннский кинофестиваль балансирует между искусством и бизнесом. Берлинский кинофестиваль выстроен на социокультурной альтернативной проблематике. Фестивали в Роттердаме и Локарно сфокусированы на поиске молодых талантов. Фестиваль «Санденс» представляет независимое кино. Московский международный кинофестиваль собирает и анализирует гуманистические тенденции в современном кино. Другие, менее известные, кинофестивали также имеют свою самобытную содержательную и формальную повестку. Фестивальное движение по своему многообразию и яркости может рассматриваться как антитеза мировой глобализации. Кинофестиваль – это не только праздник кино, это и коммуникация, и рынок, и стиль, особая эстетика и этика. Это синтез всех проявлений современной культуры.

Самые известные кинофестивали мира:

Berlinale;

Festival de Cannes;

Shanghai International Film Festival;

Moscow International Film Festival;

Karlovy Vary International Film Festival;

Locarno;

Montreal World Film Festival;

Venice Film Festival;

San Sebastian International Film Festival;

Warsaw Film Festival;

Tokyo International Film Festival;
Cairo International Film Festival;
Tallinn Black Nights Film Festival;
International Film Festival of India;
Mar del Plata International Film Festival.

Международных кинофестивалей в мире много. У каждого есть своя история, оригинальные идеи и традиции. Если назвать пять самых престижных кинофестивалей мира, то это будут:

Венецианский кинофестиваль;
Международный Каннский кинофестиваль;
Берлинский кинофестиваль;
Международный кинофестиваль в Торонто;
Кинофестиваль «Сандэнс».

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

Кинофестивали возникли значительно позднее кинематографа, после того, как он стал явлением массовой общемировой культуры. Фестиваль как бы доказывал «открытость» страны и одновременно «презентировал» ее окружающим. В условиях более или менее жесткой цензуры они служили и для специалистов, и для зрителей окном в мировой кинопроцесс, редкой и возможностью посмотреть то, чего на обычных экранах без купюр было не увидеть. Таким образом, «политические» кинофестивали имели огромное внутреннее культурное значение.

После Второй мировой войны при первых симптомах кризиса кино как массового зрелища в Каннах появился другой тип фестиваля, ставший впоследствии внутренней кинематографической инфраструктурой: фестиваль как рекламное мероприятие, привлекающее зрителей в кинотеатры. Конечно, фестиваль был не единственной формой такого привлечения, но, по разным причинам, в Европе он стал одной из основных. В США, например, в той же функции выступало и выступает присуждение премий Американской киноакадемии «Оскар», возникшее значительно раньше, в 1927 г. Большинство зрителей было лишено возможности непосредственно участвовать в подобных праздничных событиях, но внимание к ним прессы, а затем телевидения превращало их в магниты, действующие на более или менее широкой территории: «Оскар» по всему миру, а Канны и в меньшей мере послевоенная Венеция – в Западной Европе.

В 50–60-е годы падение посещаемости и растущая дифференциация фильмов и зрителей привели к росту культурного значения «трудных» и «чуждых» фильмов. За 10 лет Канны и Венеция открыли миру (то есть Западу) Акиру Куросаву и Кэндзи Мидзогути, Ингмара Бергмана и Сатьяджита Рея, а также многих других «столпов» искусства экрана.

В это же время Западный Берлин начал играть роль своеобразного «моста» между Востоком и Западом, способствуя формированию мирового кинопроцесса. Интеллектуализация киноискусства и его аудитории на короткое время превратили наиболее влиятельные фестивали в важнейший элемент формирования ценностных ориентаций критики и профессиональной среды. Параллельно

шло бурное размножение новых кинофестивалей, на первых порах пытавшихся подражать первым в этом роде.

Спустя несколько десятилетий увеличивается количество фестивалей не только в Европе, но и в Азии, Африке, Америке. Расширяется их социокультурный диапазон. Фестивали зачастую становятся единственным местом, где можно посмотреть «другое кино». Нормой фестивальной жизни во всем мире стала погоня за «авторами», экзотикой, авангардистскими экспериментами. Одним из признанных лидеров стал фестиваль немого кино в маленьком итальянском городе Порденоне. Дополнительные импульсы получили фестивали анимации, документалистики (кино-и-телевизионной), визуальной антропологии, видеоклипов и т. д. Их общей чертой стало то, что показывались на них фильмы, которые нигде больше не увидишь. Только «ветераны» – Канн, Венеция и Берлин – сохраняют связь с реальным прокатом, и то весьма условную: они либо борются за коммерческие фильмы, уже подготовленные к выпуску (но второго эшелона, поскольку первый в фестивалях не нуждается вовсе), либо «проталкивают» в узкий, специализированный и умирающий прокат своих призеров, пусть даже на один-два сеанса.

Кинофестивали строятся по разным творческим и организационным принципам. Поэтому трудно выделить какие-то закономерности, которые были бы общими для всех. Фестивали отличает друг от друга в первую очередь специфика подбора фильмов, определяемая идеологией программы или его специализацией. Общей же чертой оказывается режим демонстрации вне традиционной системы проката, хотя фестивальные показы, как правило, проводятся в тех же кинотеатрах, где зрители (в другое время или в другие дни) смотрят и фильмы текущего репертуара. В принципе фестивальное движение ориентируется на премьеры разного уровня. Высший уровень премьерного показа – это мировая премьера, первый публичный показ фильма, который иногда может проходить и за рубежом.

Второй уровень – международные премьеры, то есть первый показ фильмов за пределами стран производства. Далее идут региональные премьеры – американские, азиатские, европейские. И, наконец, национальные премьеры – первый показ фильма в той или иной стране. Отличительная черта «больших» фестивалей – то, что они первыми вступают в конкуренцию за право премьерного показа кинофильмов.

Эти фестивали включают в обязательном порядке конкурс с присуждением премий по решению международного жюри. В последние годы в конкурсы стали включаться также полнометражные документальные и мультипликационные (анимационные) ленты, хотя некоторые фестивали от такого смешения видов кинематографа воздерживаются. Большое внимание привлекают фильмы, показываемые на церемониях открытия и закрытия фестивалей, а также официальные внеконкурсные гала-премьеры.

Помимо основного конкурса и этих премьер, на фестивалях этого типа в целях расширения диапазона представленных произведений экрана проводятся и дополнительные показы, которые могут быть как конкурсными, так и неконкурсными. В качестве примеров можно привести Панораму в Берлине, «Особый взгляд» на Каннском МКФ, конкурс «Перспективы» на Московском, секцию «Новые территории» на фестивале в Венеции.

Фестивали нередко помогают реализации проектов, которые затем включают в специальные разделы программы, типа «Кинофонда» в Каннах или «Кампуса талантов» в Берлине. Помимо программ, организуемых непосредственно дирекцией МКФ, одновременно могут проводиться и параллельные показы. Такой статус параллельной программы имеет «Двухнедельник режиссеров» в Каннах и Форум молодого кино в Берлине, а также многочисленные Недели критики.

На ряде МКФ параллельно с фестивальными показами проводится и кинорынок. Он отличается от фестиваля тем, что здесь главная цель – заключение контрактов на приобретение лицензий на право показа того или иного фильма на определенной территории. Наиболее крупный кинорынок организуется на фе-

стивале в Каннах, есть относительно небольшой Европейский кинорынок на Берлинском фестивале. Третий крупнейший кинорынок – американский. Он проводится параллельно фестивалю Американского киноинститута в Лос-Анджелесе, но не является его составной частью.

Особый тип кинофестивалей составляют смотры национальных кинематографий. В России это – фестиваль «Кинотавр», который собирает лучшие из фильмов, произведенных в течение года. По такому же принципу организован и фестиваль в Выборге «Окно в Европу». С целью привлечения кинематографистов из близлежащих регионов возникла структура открытого российского кинофестиваля с приглашением фильмов из стран СНГ и Балтии («Киношок» в Анапе или фестиваль в Смоленске). Аналогичные фестивали проводятся во многих странах мира. Отличительная черта национальных недель и кинофестивалей состоит в том, что здесь ведущую роль играют зарубежные гости: прокатчики, журналисты, отборщики МКФ, поскольку отсюда, как правило, начинается путешествие того или иного фильма по фестивальным морям и океанам.

В Республике Беларусь существует немало кинофестивалей. В разные периоды среди них яркими были фестивали *TFF*, *КиноСмена*, *DOTYK*, *Cinema Perpetuum Mobile*, *BulbaMovie*, *Анимаевка* и др. Самым крупным и авторитетным белорусским кинофестивалем стал «Листопад». Белорусская кинематография интенсивно развивается, несмотря на все трудности она имеет значительный потенциал. Проведение разного рода кинофестивалей в значительной степени стимулирует интерес к ней не только у зрителей, но и самих участников кинопроцесса. Таким образом, фестивальное движение стало важным элементом не только развития киноискусства, но и стимулировало спрос на все продукты киноиндустрии.

Тема 7. Основные национальные школы современного киноискусства

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

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

благоприятные условия для режиссеров, когда они могут снимать то кино, которое они видят. В процессе кинопроизводства главная роль принадлежит режиссеру, а не продюсеру. Ценится актерская игра, которая придает французскому кино особую атмосферу, душевность. В этом сказывается национальный характер, «французский шарм». Сложилась своеобразная система кинопроката: определенный процент с каждого проданного билета возвращается в общую кинематографическую копилку. И если один фильм собрал много, а другой мало, эта система позволяет соблюсти баланс. В настоящее время во Франции проходит много кинофестивалей (мирового, европейского, национального масштабов). Прежде всего стоит отметить Каннский кинофестиваль, который стал очень популярен благодаря СМИ. Фестиваль посещают звезды кино и кинопродюсеры, здесь начинают работу над новыми проектами и продают уже готовые. Очень популярна национальная кинопремия «Сезар». Традиционным стало проведение фестиваля авторского (как правило, малобюджетного и глубокого) кино, который проходит на юге и дает возможность профессионалам и зрителям познакомиться с работами молодых режиссеров. Сегодня французское кино находится в поиске. Активно действует большая группа талантливых мастеров, имеющих международный авторитет и определяющих развитие киноискусства в мире в целом. Статус первооткрывателей кино, плеяда оригинальных и успешных режиссеров и сценаристов, знаменитая актерская школа, большое количество кинофестивалей, побуждающих к творческому росту и движению, наличие кинокомпаний, готовых к сотрудничеству с молодыми кинематографистами, государственная поддержка и воспитанный зритель-эстет – уникальный синтез, характеризующий условия и состояние развития современного французского кинематографа.

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

В итоге был заложен фундамент современного авторского кино. В настоящее время немецкое кино переживает подъем. Продолжают работать «старые мастера» (Ф. Шлендорф «Тишина после выстрела», В. Вендерс «Buena Vista Social Club», В. Херцог «Мой самый любимый враг»). Производятся конкурентоспособные на мировом рынке фильмы. Большой вклад в «пробуждение» немецкого кино внес Т. Тыквер «Беги, Лола, беги». В 2006 г. Серебряных медведей получили Ю. Фогель («Свободная воля») и М. Бляйбтрой («Элементарные частицы»). В 2007 г. в Каннах была отмечена Н. Хосс за работу в «Йелле» К. Петцольда, а «Европейская премия кино» досталась Ф.А. Кин («На другой стороне»). Недавно «Оскара» получил Ф. Хенкель фон Доннерсмарк («Жизнь других»). В последние годы в немецком кино сформировалась группа, которая сознательно выступает против общественного консенсуса. Она называет себя «Берлинской школой» и отстаивает протестный взгляд на мир, который позволяет увидеть Германию с неожиданной стороны. К ней относится К. Хоххойслер («Ложные исповедники»), Б. Хайзенберг («Сновидцы»), В. Гризебах («Ностальгия»), А. Шанелец («Марсель»). Молодые авторы уже признаны во Франции и Великобритании. Акции немецких кинофирм стали котируются на бирже. Имеется немало примеров международного сотрудничества. Авторитет немецкого кино повысился, благодаря ряду хорошо организованных, фестивалей различного уровня. Самым представительным является Берлинский международный кинофестиваль. Наряду с фестивалями в Каннах и Венеции он определяет моду в области кино, служит местом встреч для творческих людей и кинобизнеса. Международный статус имеют кинофестивали в Мангейме, Оберхаузене, Лейпциге. Укрепление прав независимых кинопродюсеров – такова основная установка культурной политики федерального правительства в области кино. Государство оказывает немецкому кино финансовую поддержку.

Итальянское кино. Италия внесла огромный вклад в развитие европейского послевоенного киноискусства (Р. Росселлини, Ф. Феллини, Л. Висконти, Б. Бертолуччи и др.). Сегодня «великое дело» классиков неореализма продолжают талантливые современники. Отношение к неореализму в настоящее время

продолжает оставаться «лакмусовой бумажкой», проверяющей не только эстетические пристрастия, но и мировоззрение режиссеров и кинокритиков. Отмечая реалистичность большинства произведений современного итальянского кино, одни исследователи пытаются объяснить это традиционными чертами национального характера. Другие ищут объяснение в демократических и гуманистических традициях прошлого. Р. Бенини, начиная с 1980-х гг., выступает как режиссер и исполнитель главных ролей в кассовых фильмах («Ты меня смущаешь», 1983; «Маленький дьявол», 1988; «Чудовище», 1994). Вместе с режиссером М. Троици он поставил костюмно-историческую комедию «Остается лишь плакать» (1986). Несколько лет Бенини работал в Голливуде. Является режиссером фильма «Жизнь прекрасна» (премия «Оскар» в трех номинациях). В последние годы различные итальянские фильмы получили международное признание (Моретти, Гарроне, Соррентино). Многие мировые киношедевры сопровождались музыкой итальянских композиторов (Н. Рота, Э. Морриконе). Своеобразием отличается итальянский операторский стиль. Сегодня он включает в себя широкий диапазон изобразительных решений – от мягкой камерности до мощного драматизма и эпического размаха.

Важную роль в развитии современного кино играют новые технологии не только создания фильмов, но и их проката. В последнее время особое значение имеют пиар-сопровождение и материальное оснащение кинотеатров.

Кинотеатры-мультиплексы. Впервые две кинопрограммы на двух разных экранах на территории одного кинотеатра были представлены в Канаде в 1957 г. С 1960-х гг. мультиплексы стали обычным явлением в США, странах Западной Европы и практически вытеснили традиционные кинотеатры. Новый виток в развитии мультиплексов произошел в США в конце 1970-х гг. в связи с тем, что посещаемость кинотеатров начала катастрофически падать. Однозальные кинотеатры не могли часто закупать новые фильмы, особенно дорогие и старались как можно дольше удерживать в репертуаре картину, чтобы оправдать затраченные на ее покупку средства. Решением проблемы стали мультиплексы.

Количество залов в них варьировалось в зависимости от городских потребностей, финансовых возможностей и зрительского потенциала. Стали строиться кинотеатры-комплексы (с ресторанами, барами, магазинами, подземными автостоянками, боулингом, дискотеками, детскими городками). Они выходили за рамки привычного кинотеатра. Попав сюда, человек мог выбрать практически любой фильм, развлечься сам, развлечь детей, сделать покупки. При необходимости в мультиплексах легко было организовывать индивидуальный просмотр фильмов. С течением времени обнаружилась новая проблема - найти для всех залов кассовые фильмы и заполнить большое количество зрительских мест оказалось сложно. Поэтому во многих странах мультиплексы стали ограничиваться количеством 5 – 12 залов. В настоящее время мультиплексы условно подразделяются на миниплексы (2 – 7 залов), мультиплексы (8 – 15 залов), мегаплексы (16 и выше). Во Франции около 70% всех кинотеатров являются мультиплексами, в Великобритании – более 65%, в Испании и Дании – 30%, Германии – 25%, Италии – 20%. В странах Восточной Европы мультиплексы появились относительно недавно, но уже вытесняют традиционные кинотеатры. Так, в Венгрии доля мультиплексов в общем количестве кинотеатров составляет около 45%. В различных странах мультиплексы имеют свою специфику. Так, в Италии они часто включают в себя варьете, в США – соседствуют с «диснейлендами», во Франции под мультиплексы часто перестраивают старые здания. В настоящее время мультиплексы обеспечивают около 80–90% общемировых кассовых сборов. На основании изучения мирового опыта кинопоказов в конце XX – начале XXI в. мультиплексом можно считать заведение, предоставляющее большой спектр развлечений, дающее возможность провести свое свободное время разнообразно и с размахом. Формат мультиплекса должен обеспечить посетителю максимально комфортный и безопасный отдых, а владельцам – возможность более эффективно вести кинобизнес. Современные мультиплексы могут показывать фильмы форматов 2D – 7D, IMAX.

В Республике Беларусь первым официальным мультиплексом считается кинотеатр «Беларусь» (г. Минск), открытый в 2008 г. в результате реконструкции

исторического здания. В настоящее время в столице, областных городах и районных центрах действует сеть государственных (принадлежащих УП «Киноvideопрокат») и частных («Арткинотеатр» и др.) кинотеатров. Ряд кинотеатров включены в кинофестивальное движение («Москва», «Дом кино», «Центральный», «Победа», «Мир»). Во многих кинотеатрах действуют любительские кино клубы («Ракета», «Пионер»). Лучшими по техническому оснащению и уровню комфортности на сегодняшний день считаются столичные кинотеатры «Silver Screen», расположенные в целях привлечения дополнительной аудитории в торгово-развлекательных центрах «Галилео» и «Арена-Сити».

Американское кино. Деятельность ведущих американских кинематографистов во многом определяет развитие мирового кинематографа. Именно здесь зачастую создаются новые идеи и формы современного кино. Создаются, осознаются и распространяются по всему миру. В 1960-е годы американское кино во многом уступало европейскому (открытая, сильная, коммерческая кинематография Франции, Германии, Италии). 1970 год в Голливуде был решающим в преобразовании студийной системы. Именно в это время, появился новый Голливуд, и кино стало более прибыльным. Американские сериалы стали совершенно новой формой национального искусства. С каждым годом, новые выпускаемые сериалы становятся более качественными. В современных сериалах очень часто говорят, об американских социальных проблемах и группах, у большинства зрителей нет интереса к внешнему миру. Главным плюсом американского кинорынка является бюджет. Сейчас достаточно заметно, что современное кино ушло в сторону международного проката, и сегодня на кино тратятся огромные денежные средства. Кино в Голливуде на сегодняшний день, находится на очень устойчивой платформе. Среди авторов не так уж и много американских, но влияние, которое оказывает американское кино на эстетику, технологии, продвижение фильмов, бизнес является самым значительным в мире. Это влияние может сказаться в подражании голливудской продукции или, наоборот, в полном отрица-

нии ее эстетики или даже пародировании характерных особенностей американского кино. Позитивное или негативное, но это влияние есть всегда. Следует признать это объективным фактом, как бы мы к нему не относились.

Показательна в этом смысле история премии «Оскар», которая считается одной из самых престижных кинематографических наград в мире. Американская академия кинематографических искусств и наук была создана по инициативе основателя кинокомпании Metro-Goldwyn-Mayer Луиса Майера в 1927 году. Изначально организация должна была решать трудовые споры, однако вскоре после ее создания появилась идея вручать от имени академии престижные премии в области кино.

Первая церемония вручения наград Американской киноакадемии состоялась 16 мая 1929 году в Лос-Анджелесе (штат Калифорния) в отеле Hollywood Roosevelt. Лауреатов выбирали в 12 категориях за фильмы 1927-1928 годов, все победители были объявлены за три месяца до награждения. Первым обладателем приза стал немецкий актер Эмиль Яннингс. Сама церемония длилась всего 15 минут. Первой картиной, удостоенной приза за лучший фильм, стала драма Уильяма Уэллмана «Крылья» 1927 года. В 1930-х годах Академия сообщала газетам о будущих обладателях «Оскара» накануне награждения. С 1941 года результаты держатся в тайне до последнего: карточки с именами лауреатов запечатываются в конверты, которые вскрывают только на сцене в ходе церемонии награждения. В 1953 году состоялась первая телевизионная трансляция церемонии вручения на страны США и Канад. В настоящее время показ «Оскара» осуществляется более чем в 200 странах мира. С 2002 года вручение наград проходит на сцене театра Dolby в Лос-Анджелесе. Объявление номинантов проводится в театре Сэмюэла Голдвина (Бeverly-Hillz, США).

Приз представляет собой статуэтку, изображающую рыцаря, стоящего на катушке из киноленты и держащего перед собой длинный меч. Ее высота – 34 см, вес – 3,85 кг. Вначале награда изготавливалась из бронзы. Во время Второй мировой войны металл был необходим для нужд фронта, поэтому в течение 1941-

1945 годов Академия вручала статуэтки из гипса. Позднее «Оскары» выполнялись из британия (сплав олова и сурьмы). С 2016 года они вновь изготавливаются из бронзы, покрытой 24-каратным золотом. Всего к 2019 году было вручено более 3 тыс. 100 «Оскаров».

Официальное наименование награды – премия Академии за заслуги. Название «Оскар» стало употребляться в качестве названия для статуэтки, вручаемой лауреатам премии, в 1930-х годах. Согласно разным версиям, его придумали актриса Бетт Дэвис или библиотекарь Маргарет Херрик. Первой фигура, созданная скульптором Джорджем Стэнли по эскизу Седрика Гиббонса, напомнила ее мужа Хармона Оскара Нельсона, а второй – кузена, носившего прозвище «дядя Оскар». Название «Оскар» было впервые официально использовано на церемонии 1939 года.

На «Оскар» могут претендовать картины, находившиеся в кинопрокате на территории округа Лос-Анджелес не менее семи дней подряд в календарный год, предшествующий году вручения премии.

В настоящее время премия присуждается в 24 конкурсных номинациях, среди которых:

«Лучший фильм»;

«Лучший режиссер»;

Актерские номинации за главные роли и роли второго плана;

«Лучший фильм на иностранном языке»;

«Лучший анимационный полнометражный фильм».

Лауреаты «Оскара» определяются по итогам голосования членов американской киноакадемии. В ее состав входят более 8 тыс. человек, разделенных на 17 групп по различным профессиям (актеры, режиссеры, операторы, сценаристы и так далее).

На первом этапе голосования представители каждой профессии выбирают кандидатов на «Оскар» в своих категориях. За претендентов в номинации «Лучший фильм» могут голосовать все члены Академии. После официального объявления номинантов (от пяти до десяти в категории «Лучший фильм», по пять в

остальных категориях) проводится второй этап голосования, в ходе которого академики выбирают лауреатов, на этот раз они получают право голоса во всех категориях.

Также особые комитеты Академии выбирают лауреатов специальных премий, которые могут вручаться нерегулярно. В их числе почетный «Оскар» за выдающиеся заслуги в кинематографе, премии Академии в области науки и техники, награды им. Гордона Сойера (за технологические достижения), Джина Хершолта (за гуманитарные заслуги), Ирвинга Тальберга (за продюсерский вклад).

Рекордных в истории премии 11 наград в разных номинациях были удостоены три фильма: «Бен-Гур» (1959, режиссер Уильям Уайлер), «Титаник» (1997, Джеймс Кэмерон) и «Властелин колец. Возвращение короля» (2003, Питер Джексон).

Лидером по количеству полученных наград и номинаций является американский художник-мультипликатор, кинорежиссер Уолт Дисней. Всего на его счету 26 «Оскаров». В 1954 году Дисней установил еще два рекорда: он был номинирован на шесть «Оскаров» и в результате получил четыре статуэтки.

Обладательницей наибольшего количества актерских наград является Кэтрин Хепберн. Четыре раза она удостоивалась статуэтки в номинации «Лучшая актриса» (в 1934, 1968, 1969 и 1982 гг.). Среди режиссеров рекорд принадлежит Джону Форду, также получившему четыре «Оскара» за фильмы «Осведомитель» (1935), «Гроздь гнева» (1940), «Как зелена была моя долина» (1941) и «Тихий человек» (1952).

Советские и российские фильмы шесть раз становились лауреатами «Оскара». В 1943 году победителем в категории «Лучший документальный фильм» стал «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» режиссеров Леонида Варламова и Ильи Копалина (1942). Четыре картины получили награду в номинации «Лучший фильм на иностранном языке». В 1969 году – «Война и мир» Сергея Бондарчука (1965-1967), в 1976 году – «Дерсу Узала» Акиры Куросавы (1975, совместное производство СССР и Японии), в 1981 году – «Москва слезам

не верит» Владимира Меньшова (1979), в 1995 году – «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова (1994). В 2000 году премии в категории «Лучший короткометражный анимационный фильм» был удостоен мультфильм Александра Петрова «Старик и море» (1999).

Цитируя слова американского кинокритика Эмануила Леви – «Завоевание премии «Оскар» считается высшим достигаемым пределом в мире кино, воплощением профессионального успеха».

Кинопремия «Оскар» остается самой значительной и престижной кинопремией на планете. Миллионы людей во всем мире ежегодно наблюдают процесс награждения премией по ТВ и интернету. По образу и подобию «Оскара» создаются многочисленные кинопремии в разных странах мира, сама церемония вручения заметно влияет на развитие шоу-бизнеса.

Сегодня в мире кино многое меняется. Конкуренция возрастает с каждым годом, самые крупные кинокомпании США и всего мира борются за свой престиж и аудиторию. Устанавливаются и меняются новые законы на кинофестивалях, даже престижная премия «Оскар» понемногу теряет свою основную аудиторию. Мы можем заметить, что голливудское кино переживает некоторый кризис идей, американские фильмы становятся не столь популярными, как еще несколько лет назад. И тем не менее репутация американского кинематографа пока незыблема и его влияние на мир кино очень существенно.

Голливудский стандарт. В XX в. американское кино последовательно прошло три периода: операторский (на заре немого кинематографа, 1894 – 1910 гг.), режиссерский (от Д. У. Гриффита до Ч. Чаплина, У. Диснея, Дж. Форда и О. Уэллса, 1910 – 1940 гг.) и продюсерский (от Л.Б. Майера и Д. Селзника до С. Спилберга и Дж. Кэмерона, 1940 – 2015 гг.). Решающее воздействие на развитие продюсерского варианта кинематографа оказал переезд крупнейших деятелей кино с северо-востока на юго-запад США и образование голливудских киностудий. Начиная с 1930 – 1940 гг., практически весь процесс кинопроизводства в Голливуде находился под влиянием финансовых империй Морганов и Рокфеллеров, не

заинтересованных в высоком художественном результате, если он в итоге не гарантировал прибыль. Такой подход, с одной стороны, привел к дальнейшему укреплению студийной системы, с другой – к предельному ограничению возможностей режиссеров. Фактически за режиссером оставалось только право следить за мизансценами и работать с актерами в кадре. В типичном случае режиссер получал раскадрованный сценарий, в котором была указана крупность, продолжительность и содержание каждого кадра, работал на площадке, но при этом в монтаже фильма не участвовал. В результате в этот период, получивший название «золотой век Голливуда», было произведено большое количество фильмов – добротнo снятых, но сделанных по стандарту и лишенных черт авторского стиля. Как правило, голливудские фильмы были жанровыми. Наибольшим успехом пользовались массовые жанры: комедия, вестерн, боевик, детектив, мелодрама, фильм ужасов и др. Содержание фильмов не было оригинальным. Так, по поводу вестернов известный актер, наездник, постановщик Г. М. Андерсон иронизировал, что «мы меняем лошадей, но не сценарий». К съемкам привлекались известные актеры в традиционных для них амплуа. Например, К. Гейбл – в амплуа героя-любовника, Г. Келли или И. Бергман – лирических героинь, П. Годар – трагиста и др. Постепенно выработался несложный, узнаваемый зрителями язык массовых жанров: злодей появлялся в черной пелерине, положительные героини были белокуроыми и т.д. В некоторых случаях художественно значительное произведение удавалось создать коллективно, без контроля одного из авторов. Например, во время съемок фильма «Унесенные ветром» (1939 г.) сменилось три режиссера (Дж. Кьюкор, С. Вуд, В. Флеминг; в титрах указан последний). В Голливуде в это время был единственный режиссер, имевший официально право на окончательный монтаж своих фильмов: Дж. Форд. Он снял такие известные фильмы, как «Дилижанс» (1939 г.) и «Гроздь гнева» (1941 г.). Среди режиссеров, сумевших в этих сложных условиях сохранить в своих фильмах черты авторской индивидуальности, также можно назвать Ф. Капру, Д. фон Штернберга и А. Хичкока. Особое положение в американском кинематографе занимали авторы, обладавшие достаточными собственными финансовыми ресурсами, чтобы

не зависеть от студийной системы. Во-первых, это У. Дисней, чьи короткометражные мультфильмы конца 1920–1930-х гг. были значительным шагом вперед в освоении возможностей ритмического сочетания изображения и звука в 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.). Вторая мировая война не затронула существенным образом экономику США, более того, именно в это время были окончательно преодолены последствия Великой американской депрессии. Сформировались подходящие условия для развития низкобюджетного экспериментального кинопроизводства. Зарождается американский киноавангард, самой заметной картиной которого в этот период является фильм «Полуденные сети» (1943 г.) М. Дерен – первая полностью сюрреалистическая американская картина. Важнейшим фильмом 1940-х гг. является дебютный фильм О. Уэллса «Гражданин Кейн» (1941 г.). Во время съемок режиссер получил полную свободу. Он осуществлял контроль над всеми стадиями производства фильма. Главным героем фильма является газетный магнат, который умирает в первых кадрах фильма. Расследование обстоятельств его жизни составляет стержень повествования. Жизнь героя раскрывается с точек зрения нескольких близко знавших его людей. Таким образом, в фильме практически отсутствовала привычная «объективная» точка зрения, и картина представляла собой диалог, столкновение различных субъективных мнений. Сразу после выхода на экраны фильм О. Уэллса не оказал заметного влияния на развитие американского кинематографа, но в дальнейшем к фильму и полученному на съемках режиссерскому опыту О. Уэллса обращались многие выдающиеся кинематографисты. Развитие американского кино во второй половине XX в. В послевоенный период американское кино находилось под воздействием двух противоположных тенденций: – с одной стороны, произошло окончательное преодоление последствий Великой американской депрессии, что способствовало ослаблению финансового давления на американский кинематограф; – с другой стороны, конкуренция со сто-

роны активно развивающегося телевидения провоцировала американских кинематографистов форсировать применение специальных экранных средств, которые отсутствовали на телевидении, что значительно увеличивало стоимость кинопроизводства. В США исторически сложилась ситуация, когда кино обладало меньшим (по сравнению с Европой) самостоятельным художественным статусом. Борьба киноискусства с телевидением за зрителя стала во второй половине XX в. одной из основных движущих сил в развитии американского кинематографа. На этом пути в 1950-е гг. американское кино пошло в сторону усиления чистой зрелищности и применения спецэффектов, то в конце 1960-х – 1970-е гг. основной упор в этой борьбе стал делаться на психологические возможности пленочного кино. Были разработаны несколько систем широкоэкранного кино. В кинематографе стал постоянно использоваться цвет. Как правило, в этот период голливудские фильмы представлены высокобюджетными цветными широкоэкранными трехчасовыми фильмами на исторические темы. Одним из крупнейших американских режиссеров становится, начавший свою карьеру в довоенный период в Великобритании, А. Хичкок. В эти годы он снял в США классические «фильмы ужасов» («Веревка» (1946 г.), «Головокружение» (1958 г.), «Психо» (1960 г.), «Птицы» (1963 г.)). Во всех фильмах были оригинально использованы различные эстетические, технические и психологические приемы. Кинофильмы А. Хичкока и Г. Хоукса, заметно отличавшиеся авторской стилистикой от американского мейнстрима, стали культовыми для многих европейских режиссеров XX в. (особенно для представителей «новой французской волны»: Ф. Трюффо, К. Шаброля и др.). К началу 1960-х гг. стали появляться интересные фильмы, созданные в полупрофессиональных условиях. Наиболее яркий пример – снятый Д. Кассаветисом за свои деньги фильм «Тени» (1960 г.), который обратил на себя внимание кинокритики нервной натуралистической манерой съемки и мастерством актерской игры. В этот период в американское кино активно внедряются принципы современного искусства. В них намеренно дискредитировалась базовая идея о том, что кино интересно своей способностью

воспроизводить реальность и подчеркивалась самодостаточность процессов, запечатленных на киноплёнке. Достигает своего высшего развития американский киноавангард. Наиболее интересные фильмы были созданы в конце 1950-х – 1960-х гг. С. Брекеджем, Й. Мекасом, М. Сноу и основателем поп-арта художником Э. Уорхолом. Э. Уорхол снял в 1960-е гг. около пятидесяти экспериментальных фильмов, шокировавших кинематографическую общественность не столько своей тематикой, сколько радикальным отношением к пространству, времени и действию на экране. В двух самых известных его лентах – «Сон» (1963 г.) и «Небоскреб Эмпайр» (1964 г.) – в течение, соответственно, шести и восьми часов демонстрируется практически неизменное изображение (спящий человек изредка переворачивается, за верхушкой Эмпайр-Стейт-Билдинг проплывают облака). Эти фильмы были сняты без использования звука. В тематическом плане приблизительно в этот же период американское кино стало чаще обращаться к проблематике насилия в его иррациональном аспекте. Эти две тенденции объединились в самом заметном голливудском фильме 1960-х гг. – в картине А. Пенна «Бонни и Клайд» (1967 г.). У режиссеров, продолжавших ориентироваться на широкую аудиторию, тема насилия в том или ином виде также часто занимает важное место. Так, у Ф. Копполы, снимавшего различные трагедии о людях, действовавших достойно и правильно, но в результате потерявших себя («Крестный отец» (1972 г.), «Разговор» (1974 г.), «Апокалипсис сегодня» (1979 г.)), насилие (чаще физическое) обычно оказывалось движущей пружиной событий, приводящих в итоге к трагедии героя. Насилию как естественному выражению свойственной человеку агрессивности, связанной с подавленной сексуальностью, посвящены фильмы М. Скорсезе «Таксист» (1976 г.) и «Бешеный бык» (1980 г.). Проблемы агрессии, физического и психического насилия исследуются в фильме С. Кубрика «Заводной апельсин» (1971 г.). Завершает рассмотрение этой темы в американском кино 1960- 1970-х гг. фильм М. Формана «Полет над гнездом кукушки» (1975 г.). Этот фильм, центральный в творчестве режиссера, показывает последствия психологического давления на человека со стороны общественности и власти, которые не останавливаются ни перед чем,

чтобы искоренить свободомыслие и непокорность отдельных членов общества. На протяжении нескольких десятилетий в фильмах В. Аллена режиссер рисовал юмористический портрет испуганного нью-йоркского интеллектуала («Энни Холл» (1977 г.), «Манхэттен» (1979 г.) и др.). В своих фильмах В. Аллен сам часто играл главного героя. Режиссер Б. Фосс – хореограф по своей первой специальности – ставил фильмы-мюзиклы. Он поднял американский мюзикл на качественно новый уровень, превратив танцевально-музыкальные номера из проходного материала в органическую часть общего драматического действия («Кабаре» (1972 г.), «Вся эта суэта» (1979 г.) и др.). Премия Академии кинематографических искусств и наук (англ. Academy Awards, букв. Премия Академии, с 1940-х гг. известная как «Оскар», англ. Oscar) – кинопремия, традиционно вручающаяся в Лос-Анджелесе, в театре Долби. Церемония проводится ежегодно в конце февраля – в начале марта и транслируется в десятках стран в прямом эфире. Правила вручения «Оскара» и правила голосования постоянно менялись. Регламент выбора победителей неоднократно подвергался критике, а члены Академии обвинялись в коррупции. Невзирая на это, «Оскар» остается одной из самых желанных кинопремией на планете. Идея о создании первой киноакадемии США возникла у могущественного главы компании Metro-Goldwyn-Mayer Л. Б. Майера в ноябре 1926 года. Основной причиной основания Академии стало объединение в союз всей киноиндустрии Америки, когда девять ключевых кинокомпаний страны и пять союзов подписали «Базовое соглашение киностудий». Однако это соглашение относилось только к техническим работникам, креативные группы, режиссеры, сценаристы и актеры же все еще соблюдали условия стандартных контрактов. Незадолго до того, как монтажеры, композиторы, художники-постановщики и прочие основали собственные гильдии, Майер решил вступить в дело, и в декабре 1926 г. встретился с тремя лидерами отрасли: актером К. Нэйджелом, режиссером Ф. Нибло и главой Ассоциации кинопродюсеров США Ф. Битсоном. Совместно они придумали организацию, которая выступала бы посредником в различных трудовых конфликтах и усовершенствовала образ Голливуда во всем мире, контролируя спорный контент на киноэкране. Майер

назначил самого себя главой комитета по отбору членов будущей организации. 11 января 1927 г. он пригласил 36 лидеров отрасли на официальное собрание в отеле «Амбассадор», во время которой предложил назвать Академию «Международной», а в ее состав утверждать только тех, кто сделал выдающийся вклад в искусство и науку кинопроизводства. Его адвокаты посоветовали убрать слово «Международная» из названия ассоциации, и вскоре Академия стала официально именоваться «Академией кинематографических искусств и наук».

Основные цели Академии, утвержденные в 1927 г.: 1. Академия примет агрессивное участие в митингах против несправедливых действий, связанных с кинематографом. 2. Академия будет способствовать гармонии и солидарности среди ее состава и других отраслей; 3. Академия постарается согласовывать внутренние разногласия, которые уже существуют или будут возникать; 4. Академия будет прибегать к таким путям и средствам, которые бы подошли для дальнейшего благополучия, защиты чести и хорошей репутации кинопрофессий; 5. Академия собирается поощрять улучшение и продвижение искусств и наук кинопрофессий путем обмена конструктивными идеями и награждением специальными премиями за отличительные достоинства; 6. Академия примет меры для разработки крупной силы и влияния киноэкрана; 7. Академия предлагает делать для кинопрофессий то, что остальные международные организации делают для других искусств, наук и промышленности. 4 мая 1927 г. Академия стала легальной корпорацией и правительство штата Калифорния предоставило ей некоммерческий статус. Были избраны первые должностные лица: актер Д. Фэрбенкс стал президентом, а сценарист Ф. Вудс – секретарем. В те годы премия «Оскар» называлась «Отличительными наградами» (англ. Merit Awards). Д. Фэрбенкс считал, что эта премия будет высочайшим достижением из тех, которых только можно достичь в кинопрофессиях. В июле 1928 г. комитет «Отличительных наград» предложил следующую систему голосования: 1. Каждый член будет голосовать в той номинации, к которой имеет отношение по долгу службы (актер – в мужской и женской ролях, режиссер – в режиссерской работе); 2. Коллегия судей из каждого профессионального отдела подсчитает голоса; 3. И, наконец,

центральный совет судей с одним человеком от каждого профессионального отдела выберет победителей. Сразу же возникли споры по поводу того, какого рода фильмы должны быть отмечены. Первым скандальным решением Академии было выдвинуть в нескольких номинациях первую звуковую ленту в мире «Певец джаза». Однако в самых престижных категориях «Певец джаза» не мог быть номинированным: «Лучшее производство» («наиболее выдающейся кинокартине, объединившей все лучшие элементы») и «Уникальное художественное исполнение» («лучшей продюсерской компании или отдельному продюсеру»). 15 февраля 1929 г. накануне первой церемонии вручения, центральный совет судей заседал всю ночь. В итоге решили наградить статуэткой за уникальное художественное исполнение драму К. Видора «Толпа». Однако Л. Б. Майер был против: содержание картины ему казалось слишком мрачным. Кроме того, созданием «Толпы» занималась MGM. Майер предложил наградить картину «Восход солнца». Судьи прислушались к Майеру и уже на следующий день, в специальном бюллетене, выпускаемом Академией, были опубликованы соответствующие результаты голосования. Впервые слово «Оскар» было использовано на шестой церемонии вручения премии. По сей день точно неизвестно, кто дал ей это прозвище. Актриса Б. Дэвис неоднократно заявляла, что она была первым человеком, кто прозвал статуэтку «Оскаром», так как она напоминала ей ее тогдашнего супруга Хармона Оскара Нельсона. Библиотекарь М. Херрик рассказывала, что в 1931 г., после того, как она впервые взяла в руки статуэтку, посмотрев на нее пристально, она воскликнула: «Да это же мой дядя Оскар!». Обозреватель С. Сколски, присутствовавший при этом, написал об этом в своей газете: «Сотрудники Академии ласково называют свою знаменитую статуэтку „Оскаром“». Статуэтка была создана скульптором Дж. Стэнли, а дизайн разработан художником-постановщиком кинокомпании MGM С. Гиббонсом. Гиббонс сделал набросок рыцаря, стоящего на катушке киноленты и держащего в руках обоюдоострый меч. В качестве модели он выбрал Э. Фернандеса. Пять отверстий на основании катушки представляли собой пять отделов Академии: продюсеров, сценаристов,

режиссеров, актеров и техников. Поначалу «Оскары» печатались на листах, после чего изготавливались в золоте. Стэнли воплотил дизайн Гиббонса в глине, а А. Смит отливал статуэтки из сплава олова и меди, после чего золотил. Сценаристка Ф. Марион вспоминала в своих мемуарах, что тогда статуэтка выглядела немного любительской. Во время Второй мировой войны вместо металлических статуэток использовались гипсовые. Статуэтка «Оскар» в высоте достигает 33,5 сантиметра и весит около 3,5 килограммов. Победа М. Пикфорд в номинации «Лучшая женская роль» за фильм «Кокетка» вызвала большой шум среди зрителей и кинокритиков. Пикфорд выиграла, как говорили, только из-за того, что обладала на тот момент статусом звезды немого кино. Результатом скандала стала реформа номинаций «Оскара», приведшая к полной замене процесса голосования. Теперь в шорт-лист номинантов отбирали представители всех отделов Академии, а за победителя голосовал весь членский состав. Тем не менее, и эта процедура подверглась критике, когда в 1935 г. актриса Б. Дэвис не была номинирована за актерский прорыв в фильме «Бремя страстей человеческих». Через несколько дней после того, как были объявлены номинанты, президент Академии Г. Эстабрук сделал заявление: «...комитет принял решение изменить правила голосования, дабы дать человеку неограниченную возможность сделать свой личный выбор». В феврале 1935 г. членам Академии путем вписывания дополнительного кандидата было официально разрешено выбирать того, чья работа их больше всего впечатлила. Премия «Оскар» вручалась по 24 основным номинациям: лучший фильм года, лучшая режиссура, лучшая мужская роль, лучшая мужская роль второго плана, лучшая женская роль, лучшая женская роль второго плана, лучший оригинальный сценарий, лучший сценарий-адаптация, лучший анимационный полнометражный фильм, лучшая музыка, лучшая песня, лучший фильм на иностранном языке. Помимо основных номинаций, «Оскары» вручаются также и в специальных номинациях. Их обладатели определяются специально созданным комитетом Академии и вручаются вне основной церемонии. В настоящее время таких номинаций 6: – Мемориальная награда имени И. Таль-

берга, вручаемая за выдающийся продюсерский вклад в развитие кинопроизводства; – Гуманитарная награда имени Дж. Хершолта, вручаемая персоне, связанной с кинематографом, за выдающиеся гуманистические достижения; – Почетный «Оскар», вручаемый за выдающийся вклад в развитие киноискусства и за заслуги перед Академией; – «Оскар» за научные и технические достижения и за художественные фильмы, присуждаемый фильмам, поставленным студентами киновузов США. Ряд прежних номинаций устарел и не присуждается. По данным 2007 г. Американская киноакадемия состоит из 5 829 членов с правом голоса, разделенных по 15 различным гильдиям. Самой многочисленной гильдией является актерская (1 311 голосующих участников – 22 % от общего количества). Каждая гильдия голосует по своей категории. Все члены Киноакадемии голосуют только по одной категории – «Лучшая картина». Премия «Оскар» отмечает выдающиеся заслуги и вклад в искусство за создание фильмов, находившихся в кинопрокате календарного года вручения премии, согласно правилам, в указанных номинациях. Согласно правилам, премию могут получить фильмы: – находившиеся в кинопрокате на территории округа Лос-Анджелес не менее семи дней подряд в календарный год вручения премии; – номинантами могут стать картины длительностью не менее 40 минут (кроме случая короткометражных картин), снятые в следующих форматах: – на 35 мм или 70 мм пленку; – 24 / 48 кадров в секунду с прогрессивной разверткой с разрешением не менее 2048x1080, соответствующих стандарту ST 428-1:2006 D-Cinema Distribution Master. Больше всех «Оскаров» получили американские кинофильмы «Бен-Гур» (1959), «Титаник» (1997) и «Властелин колец: Возвращение короля» (2003) – 11. Не только массовые фильмы получают награды Американской киноакадемии. Так, 4 раза награждался «Оскаром» за лучшую режиссуру Дж. Форд. По 3 раза – Ф. Капра (четвертый «Оскар» за лучший фильм года он получил как продюсер) и У. Уайлер. Три фильма удостоивались «большой пятерки Оскаров» (за лучшую картину, лучший сценарий, лучшую мужскую роль, лучшую женскую роль, лучшую режиссуру) – «Это случилось однажды ночью» (1934), «Пролетая над гнез-

дом кукушки» (1975) и «Молчание ягнят» (1991). Аналитикам известно, что индикатором успеха в борьбе за «Оскар» является предваряющая церемония вручения «Золотого глобуса». Выбор киноакадемии имеет большое значение для прокатной судьбы картины, а также последующих продаж на DVD/Blu-ray – победа может означать разницу между прибылью и банкротством. Так, после победы картины «Артист» (реж. М. Хазанавичюс), количество проданных билетов возросло на 41%. Прокатный успех картины «Жизнь Пи» (реж. Э. Ли) (около \$593 млн), с необычным сюжетом на грани артхауса, специалисты также связывают с успехом в гонке за «Оскарами». По оценке А. Калб (CBS), цена выигрыша в номинации лучший фильм – это в среднем около \$14 млн дополнительной выручки фильма. Однако после того, как «Влюбленный Шекспир» завоевал «Оскара», его кассовые сборы возросли еще на 100 млн долларов. В отличие от большинства национальных премий, где награду за «Лучший фильм» получают и режиссеры, и продюсеры, «Оскары» за «Лучший фильм» вручают только продюсерам. Больше всего «Оскаров» получил У. Дисней. Первый – в 1932 г. за мультфильм из серии про Микки-Мауса. Последующие «Оскары» он получал почти каждый год (всего – 26). Знаменитая Красная дорожка носит церемониальный характер для дефиле приглашенных знаменитостей в нарядах от кутюр. Ее длина – около 150 метров, ширина – около 10. Она состоит из нескольких рулонов, каждый весом 135 кг, а ее общий вес – пять тонн. К кинотеатру ковер доставляется за четыре дня до церемонии на двух огромных грузовиках. Требуются два дня и 21 человек, чтобы расстелить дорожку: соединить между собой все части, скрыть стыки и разровнять. Сразу после окончания церемонии дорожку начинают убирать. На это уходит всего 4 часа. В другое время года в пик туристического сезона на несколько дней перед кинотеатром расстилается дублер Красной дорожки, на который разрешается проходить для фотографирования. Эту вольность в Лос-Анджелесе стали допускать, следуя примеру устроителей фестиваля «Золотая пальмовая ветвь» в Каннах. Большие статуи «Оскара», устанавливаемые вдоль красной ковровой дорожки, высотой от 2,5 до 8 метров и весом до 550

килограммов, делают из стекловолокна. Потом облицовывают тончайшими листами алюминия и покрывают желтой краской. Их не красят золотом не в целях экономии: просто специальная желтая краска лучше смотрится в свете софитов, чем золотая. Чтобы звезды не запутались, кто и где сидит, на кресла ставят плакаты с их портретами и именами. Актёров, сыгравших вместе в одном фильме, сажают рядом, при этом учитывается и их семейное положение. В настоящее время процесс подсчета голосов, отданных за номинантов, ведут специалисты аудиторской компании «Price Waterhouse Coopers». Два эксперта компании и четверо их помощников обрабатывают более 6 тысяч бюллетеней, присланных членами Американской киноакадемии. На время работы, которая занимает трое суток, они находятся в строго засекреченном месте. До вручения «Оскаров» на торжественной церемонии имена победителей знают лишь два эксперта «Price Waterhouse Coopers». Даже помощники аудиторов допускаются лишь до процедуры предварительного подсчета голосов. После того, как победители в каждой категории определятся, карточки с их именами помещаются в конверты, которые вскрываются на сцене во время церемонии. Сотрудники «Price Waterhouse Coopers» изготавливают два набора таких конвертов и помещают их в специальные портфели. Накануне вручения «Оскара» два портфеля доставляются на место проведения церемонии в разное время и разными маршрутами, которые также держатся в строгом секрете. С 1950 г. бытует правило, согласно которому ни один обладатель «Оскара» не может продать свою статуэтку с аукциона, не предложив начальную цену в 1 доллар членам Киноакадемии. Советские и российские фильмы четыре раза получали «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке» и по одному разу – в категориях «Лучший документальный фильм» и «Лучший короткометражный анимационный фильм»: «Война и мир» (1968) С. Бондарчука; «Дерсу Узала» (1975) А. Куросавы (совместное производство СССР и Японии); «Москва слезам не верит» (1981) В. Меньшова; «Утомленные солнцем» (1994) Н. Михалкова; «Разгром немецких войск под Москвой» (1942), реж. Л. Варламов и И. Копалин; – «Старик и море» (1999) А. Петрова.

Тема 8. Кинопроцессы в СНГ и РБ

Развитие кинематографии в СНГ в целом подчиняется общемировым тенденциям, поскольку мы живем в глобальном мире, а кино изначально было и остается интернациональным социокультурным феноменом. Так же, как и в других развитых культурах, в постсоветском кино среди определяющих факторов первенствует интенсивное развитие технологий. Именно они, порой меняясь под воздействием региональных особенностей историко-культурного развития, ведут к усилению гуманистических, демократических, мультикультурных тенденций. Формируют новый образный язык. Наполняют искусство кино новыми смыслами. Определяют прогрессивные системы продвижения кинопродукции. Показательной с точки зрения общей эволюции киноискусства СНГ в последние десятилетия является динамика развития белорусской национальной киношколы.

Белорусский кинематограф – один из видов художественной культуры в Республике Беларусь. Он имеет самобытную историю. В 1925 г. в городе Минске в здании «Белгоскино», которое располагалось по улице Карла Маркса, была оборудована кинолаборатория. С 1926 по 1927 гг. белорусское кино снимали на базе киностудий Москвы, но в 1928 г. в Минске открылась киностудия художественных фильмов «Советская Беларусь». Только в 1946 году киностудия получила название «Беларусьфильм», а уже с 1996 г. получила статус Национальной киностудии «Беларусьфильм». Являющаяся республиканским унитарным предприятием, киностудия занимается производством игровых, документальных и анимационных фильмов и сериалов. За годы своего существования она выпустила большое количество оригинальной кинопродукции. Сегодня национальная киностудия «Беларусьфильм» – одна из основных кинофабрик в Восточной Европе с всесторонним циклом производства. Услугами киностудии пользуются кинокомпании из разных стран, в частности - России. На базе киностудии действует театр-студия киноактера.

Расцвет белорусского кинематографа пришелся на 1950-1970-е годы. За это время были созданы такие кинофильмы, как: «Константин Заслонов»,

«Часы остановились в полночь», «Девочка ищет отца», «Я родом из детства», «Альпийская баллада», «Город мастеров» и др. Фильмы, снятые по сценариям белорусских писателей, всегда пользовались большим успехом у зрителей. Среди них - «Люди на болоте», «Дыхание грозы» по дилогии И. Мележа, «Знак беды» и «Альпийская баллада» по повестям В. Быкова, «Дикая охота короля Стаха» по роману В. Короткевича, «Иди и смотри» по повести А. Адамовича – эти картины входят в золотой фонд белорусского кино.

Профессионализм наших кинематографистов всегда оценивался высоко. Большое количество белорусских фильмов были представлены на международных кинофестивалях. Один из самых ярких советских фильмов «Дикая охота короля Стаха» был отмечен сразу на нескольких кинофестивалях:

- 1980 г., Италия – Гран-при I МКФ детективных и таинственных фильмов «Мистфест» в Каттолике;
- 1980 г., Франция – спецприз жюри фильму, приз «за лучшую женскую роль второго плана» В. Шендриковой на X МКФ фильмов-ужасов и научной фантастики в Париже;
- 1980 г., Канада – спецприз жюри на IV МКФ в Монреале;
- 1981 г., Италия – диплом фильму на XIX МКФ научно-фантастических фильмов в Триесте;
- 1981 г., США – диплом фильму на МКС «Фильмэкс» в Лос-Анджелесе;
- 1983 г., Бельгия – Гран-при на МКФ мистических и научно-фантастических фильмов «Пассаж-44» в Брюсселе.

Военная драма «Через кладбище» в 1994 году решением ЮНЕСКО была внесена в список 100 лучших фильмов мира. Социальная драма «Под небом голубым» в 1990 году на 47-м Международном кинофестивале в Венеции (Италия) собрала сразу несколько почетных наград: призы от кино клубов Италии, итальянских критиков и приз зрительских симпатий.

Наградами всевозможных кинофестивалей были удостоены талантливые белорусские фильмы: «Анастасия Слуцкая», «Поводырь», «Дунечка», «В августе 44-го», «Брестская крепость».

Шесть белорусских фильмов, получивших признание за пределами РБ:

1. фильм «Крылья холопа», 1926 г.;
2. фильм «Я – Иван, ты – Абрам», 1993 г.;
3. фильм «Оккупация. Мистери», 2003 г.;
4. фильм «Вышэй за неба», 2012 г.;
5. фильм «Хрусталь», 2018 г.;
6. фильм «II» («Два»), 2019г.

Топ лучших кинокартин киностудии «Беларусьфильм»:

1. «Белые росы»;
2. «В августе 44-го»;
3. «Приключения Буратино»;
4. «Кортик» и «Бронзовая птица»;
5. «Иди и смотри»;
6. «Не покидай»;
7. «Сказка о Звездном мальчике»;
8. «Питер Пэн»;
9. «Государственная граница»;
10. «Про Красную Шапочку».

Легендарный советский фильм «Белые росы» снят на киностудии «Беларусьфильм» режиссером Игорем Добролюбовым в 1983 г. Он собрал в прокате 36,1 миллиона зрителей, став самым кассовым фильмом в истории белорусского кинематографа. Журнал «Советский экран» признал его лучшей комедией года, фильм покорила сердца многих зрителей.

Советский художественный фильм «В августе 44-го» снят в 2000 г. на киностудии «Беларусьфильм» режиссером Михаилом Пташуком по роману Владимира Богомолова «Момент истины». Культовый музыкальный фильм «Приключения Буратино» создан на киностудии «Беларусьфильм» в 1975 г. по мотивам сказки А. Толстого «Золотой ключик». Фильм «Кортик» снят режиссером Николаем Калинин, на киностудии «Беларусьфильм» в 1973 г. по повести

Анатолия Рыбакова. Фильм «Бронзовая птица», снят режиссером Николаем Калининским на киностудии «Беларусьфильм» в 1974 г. Многие фильмы созданы по заказу Государственного Комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию.

Особого внимания заслуживает художественный фильм «Иди и смотри», снятый на киностудиях «Беларусьфильм» и «Мосфильм» режиссером Элемом Климовым в жанре военной драмы по сценарию А. Адамовича и Э. Климова. Он вышел в прокат в 1985 г., к празднику Победы в Великой Отечественной войне. Был признан лучшим фильмом 1986 года, утвердился в рейтингах лучших фильмов всевозможных киноизданий. Фильм «Иди и смотри» посмотрели 29,8 млн. зрителей (по опросу читателей журнала «Советский экран»).

Советский фильм «Не покидай» снят на киностудии «Беларусьфильм» режиссером Леонидом Нечаевым, по заказу Гостелерадио СССР, по пьесе Г. Полонского, по мотивам сказки У. Теккерея «Кольцо и роза» в 1989 г. Фильм «Сказка о звездном мальчике» снят на киностудии «Беларусьфильм» в 1983 г., по мотивам произведений О. Уайльда. Музыкальный фильм о Питере Пэне был снят режиссером Леонидом Нечаевым на киностудии «Беларусьфильм» в 1987 г. Фильм «Про красную шапочку» снят по мотивам сказки Шарля Перро режиссером Леонидом Нечаевым, по сценарию Инны Веткиной продолжение сказки «О Красной Шапочке». Многосерийный художественный фильм «Государственная граница», снятый на киностудии «Беларусьфильм» в 1980-1988 годах. Режиссеры Борис Степанов, Вячеслав Никифоров, Геннадий Иванов. В 1981 году был удостоен премии КГБ СССР. Кино помогает создавать позитивный имидж нашей страны. Лучшие отечественные фильмы прежних лет – «Альпийская баллада», «Иван Макарович», «Меня зовут Арлекино», «Хам», «Приключения Буратино», «Кортик» и многие другие получили признание во всем мире. Кинематограф Республики Беларусь всегда глубоко раскрывает тему Великой Отечественной войны. Это произошло, когда в профессию пришли режиссеры-шестидесятники, дети войны и рассказали в фильмах о собственном опыте. Сегодня Национальная

киностудия «Беларусьфильм» создает проекты, которые приносят славу отечественной культуре. Это прежде всего проекты, связанные с историей нашей страны, которая богата, драматична и, можно сказать, весьма кинематографична. Это историческое кино, полнометражное и сериальное, оно востребовано государством и зрителями.

Белорусские картины, отражающие историю Беларуси:

1. «Кастусь Калиновский», 1928 г.;
2. «Через кладбище», 1964 г.;
3. «Я, Франциск Скорина», 1969 г.;
4. «Дикая охота короля Стаха», 1980 г.;
5. «Люди на болоте», 1981 г.;
6. «Иди и смотри», 1985 г.;
7. «На черных ляхах», 1995 г.;
8. «Пастка для зубра», 1995 г.;
9. «Анастасия Слуцкая», 2003 г.;
10. «Франц + Полина», 2006 г.;
11. «Инокиня», 2010 г.;
12. «Космос Андрея Гойко», 2010 г.;
13. «Деревянный народ», 2012 г.

Это настоящие произведения искусства, они оказывают сильное влияние на нацию. Особое место в нашей стране всегда занимает тема Великой Отечественной войны, многие картины прямо или косвенно связаны с ней. Недаром за национальной киностудией давно закрепилось почетное название «Партизанфильм». Причем наши фильмы отличаются личностной трактовкой, оставляют особый след в сердце белорусов, поскольку каждый из них причастен к великой военной истории.

Фильмы о Великой Отечественной войне:

1. «Константин Заслонов», 1949 г.;
2. «Дети партизана», 1954 г.;
3. «Часы остановились в полночь», 1958 г.;

4. «Девочка ищет отца», 1959 г.;
5. «Через кладбище», 1963 г.;
6. «Война под крылами», 1967 г.;
7. «Сыновья уходят в бой», 1969 г.;
8. «Пятерка отважных», 1970 г.;
9. «Полонез Огинского», 1971 г.;
10. «Батька», 1971 г.;
11. «Пламя», 1974 г.;
12. «Волчья стая», 1975 г.;
13. «Черная береза», 1977 г.;
14. «Мама я жив», 1985 г.;
15. «Знак беды», 1986 г.;
16. «Его батальон», 1989 г.;
17. «Мама я жив», 1985 г.;
18. «Глубокое течение», 2005 г.;
19. «Днепровский рубеж», 2009 г.;
20. «Партизаны против Вермахта», 2010 г.;
21. «Тень врага», 2017 г.;
22. «Следы на воде», 2017 г.;
23. «Война. Остаться человеком», 2018 г.

В Республике Беларусь сложилась полноценная структура культуры кино. Помимо производства действуют каналы продвижения кинопродукции через СМИ, организован Музей белорусского кино – один из самых молодых музеев в Беларуси. Основан по инициативе белорусских кинематографистов в Минске в 1966 г. как ведомственный при киностудии «Беларусьфильм» для сбора, сохранения и изучения материалов о национальном кинематографе. С 1982 по 1988гг. он размещался в Республиканском Доме кино Союза кинематографистов БССР, выполняя в основном архивную функцию. С января 2005г. – филиал учреждения

«Государственный музей истории театральной и музыкальной культуры Республики Беларусь». С сентября 2014г. – филиал ГУ «Национальный исторический музей Республики Беларусь».

Основные виды деятельности: собирание, систематизация и описание документов и материалов по истории белорусского кино и кинокультуры в целом; организация фондовых, тематических и персональных выставок, связанных с кинематографом, белорусским изобразительным искусством в целом; систематизированный показ отечественной и зарубежной киноклассики.

Ярким примером современного развития белорусского кино является ежегодный кинофестиваль «Лістапад». Он проходит в Республике Беларусь с 1994 г. в Минске. Фестиваль аккредитован «Международной ассоциацией кинопродюсеров» (FIAPF), выдерживает традиционный интернациональный формат кинофестиваля. Проводится ежегодно в ноябре. В рамках кинофестиваля проводятся мастер-классы, дискуссии, выставки, творческие встречи. В программу фестиваля входят следующие конкурсы:

- основной конкурс игрового кино;
- конкурс игрового кино «Молодость на марше»;
- основной конкурс документального кино;
- конкурс молодого документального кино – конкурс национальных киношкол;
- конкурс фильмов для детской и юношеской аудитории – «Лістападзік»;
- национальный конкурс.

Призы кинофестиваля:

в рамках основного конкурса игрового кино жюри вручает:

- Гран-при за лучший фильм «Золото Лістапада»;
- приз «За лучшую режиссуру»;
- приз «За лучшую операторскую работу» имени Ю. А. Марухина;
- на усмотрение жюри остается вручение специального приза.

В конкурсе игрового кино «Молодость на марше» Международное жюри кинематографистов вручает приз «За лучший фильм конкурса игрового кино

«Молодость на марше» имени Народного артиста СССР кинорежиссера В. Т. Турова.

В основном конкурсе документального кино Международное жюри кинематографистов вручает награды:

гран-при «За лучший документальный фильм»;

специальный приз жюри;

в конкурсе Национальных киношкол (молодого документального кино) вручается приз «За лучший фильм конкурса молодого документального кино».

Международное жюри кинематографистов конкурса, принимает решение по награждению участников фестиваля по следующим номинациям:

«За лучший фильм для детей»;

«За лучший фильм для юношества»;

«Лучшая детская роль»;

«Лучшая работа взрослого актера в детском фильме»;

По итогам зрительского голосования вручается приз «Золотой Лістападзік».

Призы нового конкурса распределены по трем номинациям:

приз за лучший игровой фильм;

приз за лучший документальный фильм;

приз за лучший анимационный фильм.

Международное жюри кино прессы, осматривающие работы во всех конкурсах, присуждает:

приз «Серебро Лістапада» в номинации «Фильм как явление искусства»;

приз «За лучшую женскую роль»;

приз «За лучшую мужскую роль»;

приз «За лучшую женскую роль второго плана»;

приз «За лучшую мужскую роль второго плана».

Успешное проведение фестиваля «Листопад» на протяжении многих лет свидетельствует о включении белорусского кинематографа в мировой культурный контекст, что, безусловно, говорит о его высоком уровне. Перечень успехов

белорусского кино, да и вся его история – это аргументы в пользу того, что в Республике Беларусь сложилась развитая киноиндустрия, включающая в себя как производство фильмов, так и их продвижение. Здесь работали многие поколения талантливых режиссеров, актеров, операторов, художников, которые прославили своим творчеством нашу страну. Так же, как и другие национальные кинематографии, белорусская испытывает некоторое влияние мирового кино. Это сказывается на видовой и жанровой структуре, стилистике, технологическом оснащении, приемах продвижения кинопродукции, бизнесе. В целом это влияние можно считать положительным, поскольку оно способствует повышению качества национальной кинопродукции, не отрицая при этом ее самобытности.

Интересно, что и в зарубежном кино можно найти «белорусский след». Достаточно вспомнить Л.Б. Майера, одного из мэтров Голливуда и некоторых других американских деятелей кино, выходцев из Беларуси. Л.Б. Майера называют одним из самых влиятельных людей XX века. Продюсер, руководитель известной голливудской кинокорпорации «Metro-Goldwyn-Mayer», основатель американской Академии кинематографических искусств и наук, создатель ежегодной кинопремии «Оскар» - Луис Барт Майер родился 4 июля 1884 года в Минске. В семье Якова Мейера и Сары Мельцер. Умер Луис Барт Майер 29 октября 1957 года в Лос-Анджелес. За годы работы в Голливуде он создал целую империю под названием MGM, снял несколько фильмов, стал миллионером, открыл много мировых звезд (Рудольф Валентино, Грета Гарбо, Кларк Гейбл, Джуди Гарланд, Марио Ланца, Элизабет Тейлор, Ингрид Бергман и многие другие). Будучи талантливым творцом, он обладал и деловой хваткой, был успешным бизнесменом и топ-менеджером. Как знать, какие генетические импульсы участвовали в его личностном формировании. Стилистический анализ фильмов мог бы распознать в них белорусские культурные влияния.

Своеобразный аспект творческого взаимодействия представляют голливудские фильмы с белорусскими реминисценциями. Это, например, фильм «Вызов» (2008 г.) режиссера Эдварда Цвика, он основан на реальных событиях, ко-

которые описаны в книге «Вызов. Партизаны Бельские». События разворачиваются во время Второй мировой войны. В фильме показана история четырех братьев Бельских, которые во время нацистской оккупации создали под Новогрудком еврейский партизанский отряд и спасли большое количество евреев. Фильм снимали в Литве, но реальная история происходила в окрестностях Налибокской пущи.

Фильм «Приговоренные» (2007 г.) режиссера В. Скотта. Реалити-шоу на необитаемом острове. Игра ведется по принципу «выживает сильнейший», так как задача, стоящая перед «участниками», – убить остальных игроков, чтобы остаться в живых и оказаться на свободе. Первый участник – герой из Беларуси. На экране написано: «Беларусь, Дзержинск, Витебская колония».

Фильм «Терминал» (2004 г.) Стивена Спилберга. Герой этого фильма Том Хэнкс оказывается уроженцем Гомеля. По сюжету гражданин какой-то восточноевропейской страны под названием «Кракозия» приезжает в Нью-Йорк и прямо в аэропорту узнает, что в его стране произошла революция, все отношения с ней прерваны, его документы недействительны. Отчетливо видно, что документы у героя Хэнкса белорусские. У него в руках оказались водительские права с надписью: «Вадзіцельскае пасведчанне», место выдачи – город Гомель. На кириллице полное имя Виктора в удостоверении выглядит забавно – «Гуліна Гульнара Надыраўна». В итоге оказалось, «Гульнара Гулина» проживала с родителями в военном городке в деревне Зябровка под Гомелем. В 1995 г. она получила права, а в 1999-м эмигрировала в США. Об этом несколько лет назад «Комсомольской правде в Белоруссии» сообщили в УГАИ УВД Гомельского облисполкома. Как документ попал к Спилбергу, так и осталось загадкой.

Фильм «Турист» 2010 г. Сюжет: американский турист (Джонни Депп) встречает в поезде загадочную красавицу (Анджелина Джоли), которая впутывает его в крупные неприятности со шпионскими заговорами, спецслужбами, погонями и перестрелками. На главного злодея – английского мафиози-миллиардера Реджинальда Шо – работают наемники-убийцы. На протяжении всего фильма они почему-то говорят на белорусском языке.

Фильм «Пароль: рыба меч» (2001 г.). Герой Джона Траволты – террорист – хвастает, что легко может купить в Минске ядерные боеголовки. Сюжет построен на приключениях бывшего хакера, которого после выхода из тюрьмы нанимают для взлома баз данных правительства США. В последних «белорусский след» имеет скорее анекдотический характер, но все же свидетельствует о неких социокультурных ассоциациях.

Если говорить о творческом взаимодействии, то надо признать, что основные тенденции мирового кино, характерны и для белорусского кинематографа. Эти идеи (девальвация авторства; этика вместо эстетики; кино в политике, политика в кино; go-east; новая география; экспансия 3D; реабилитация документального кино; девальвация сюжетности; новая роль анимации) проявляются прежде всего в американском кинематографе и могут рассматриваться как пример его влияния на другие национальные кинокультуры. Они связаны с глубокими социокультурными трансформациями в мире, которые закономерно вызывают стилистические изменения.

Тенденции развития белорусского кинематографа последних десятилетий. Белорусское кино столкнулось в 1990-х гг. с множеством прежде неизвестных проблем: ослабление централизованного управления, отсутствие госзаказа, крушение монолитной и мощной системы союзного кинопроката. Знаком изменившегося статуса белорусского кино можно считать потерю Республиканского Дома кино, который до 1990 г. располагался в здании костела Святых Симона и Алены. Дом кино был не только локацией правления Союза кинематографистов, но и средой творческого общения, необходимым пространством для создания благоприятной атмосферы культурного диалога. Стало очевидно, что начались процессы изменения киносреды, трансформации творческих отношений. К середине 1990-х гг. материально-техническая база киностудии «Беларусьфильм» постепенно пришла в упадок. В результате кадровой ротации многие кинематографисты были выведены из штата киностудии. Оказалось «утерянным» то поколение киномастеров, которое принято называть средним. В силу того, что игровое кино требовало гораздо больших затрат, в эти годы снимается совсем немного

фильмов. Игровые фильмы второй половины 1990-х гг. трудно назвать удачными: желание во что бы то ни стало позабавить зрителя не всегда подкреплялось эстетическим чутьем и художественным вкусом. Вместе с тем в этот период «Беларусьфильм» впервые вышел на копродукцию совместно с Германией – фильм о трагической истории евреев, попавших после Второй мировой войны в новые жернова кровавой машины погромов, «Из ада в ад» (1997 г., режиссер Д. Астрахан).

В 1997 г. Указом Президента Республики Беларусь киностудия «Беларусьфильм» получила статус национальной. Престиж студии в эти годы был в большей степени связан с документальным и анимационным кино. В мастерской мультипликационных фильмов было создано большое количество самых разных фильмов, удостоенных высоких наград престижных фестивалей. В настоящее время комплекс киностудии «Беларусьфильм» располагается на площади 12 гектаров и оснащен современным оборудованием, что позволяет 113 цехам и службам вести кинопроизводство на высоком техническом и профессиональном уровне. В съемочных павильонах строятся декорации для игровых фильмов всех жанров. Съемки часто проходят на натурной площадке киностудии, которая находится в сорока километрах на северо-запад от Минска под Смолевичами и занимает площадь в 89 гектаров. В настоящее время «Национальная киностудия «Беларусьфильм» способна выпускать по 10-12 игровых, 20–25 хроникально-документальных и 4-5 анимационных фильмов в год. За прошедшие годы на «Беларусьфильме» был реализован ряд творческих проектов, предусматривающих создание художественных фильмов совместно с кинематографистами других стран. Централизованная система кинопроизводства «Беларусьфильма» постепенно рассредоточивается по другим, более мелким студиям. Уже в 1990–2000 гг. было создано более 20 студий, компаний, выпускавших игровые, документальные, анимационные и видеофильмы. Роль независимых студий в налаживании кинопроцесса в ситуации развалившегося кинопространства, отсутствия должного финансирования, отчуждения многих кинематографистов от творческого процесса с течением времени представляется особенно значимой:

они сами привлекали инвестиции или работали в финансовом партнерстве с государством, приобретали продюсерский опыт и расширяли профессионально-кадровое поле, способствовали жанрово-тематическому и видовому разнообразию, профессиональной конкуренции и творческому поиску. Одним из первых независимых образований стала киновидеостудия «Татьяна», созданная в 1991 г. На счету этой студии игровая картина «Пейзаж с тремя купальщицами» (режиссер В. Рубинчик), более 15 документальных фильмов. Студия стала первооткрывателем тем экзистенциального состояния человека в условиях противостояния внешнему миру, а также сюжетов этого мира в творчестве самых разных художников. При поддержке студии был создан фильм, к которому в равной степени применимы эпитеты как «первый», так и «последний». «Художник Борис Заборов» (1996) – первый фильм о выдающемся художнике нашего времени, жившем в Беларуси и получившем мировое признание во Франции, стал последним, созданным в своей стране крупным кинорежиссером В. Рубинчиком. В 1991 г. студия «Татьяна» организовала первый Международный кинофестиваль в Беларуси – кинофестиваль женского кино. Всего было проведено четыре фестиваля. Если на первом, который поначалу назывался «Мартовские кошки» и задумывался как фестиваль фильмов о любви, было представлено только две страны – Беларусь и Россия, то на последнем (в 1997 г. были показаны самые разные фильмы – игровые, документальные, анимационные) свое искусство продемонстрировали кинематографисты из 22 стран. Фестиваль женского кино открыл новые имена белорусского кинематографа – молодых кинорежиссеров И. Волох, Р. Грицковой, О. Марченковой. XX в. в белорусском кино заканчивался символично и многообещающе. На страницах многих белорусских изданий в 1999 г. замелькали сообщения: «На военном полигоне под Гродно начались съемки фильма “Момент истины”». Внимание к процессу съемок было огромным: и потому, что фильм снимал один из мэтров белорусского кино, представитель старшего поколения режиссеров М. Пташук, и потому, что это была экранизация знаменитого романа В. Богомолова, и потому, что на студии «Беларусьфильм» в тот год запустили

только одну картину. Это был чрезвычайно масштабный проект, осуществленный совместно с российскими Госкино и коммерческим обществом «Ивитос». Впоследствии название фильма изменилось – «В августе 44-го». С одной стороны, это была традиционная для белорусского кино тема войны, но с другой – иными были как условия съемок, так и форма произведения. Никогда прежде на белорусской киностудии не снимался напряженный детектив с элементами триллера на военную тему. Впервые на «Беларусьфильме» было сделано добротное жанровое военное кино, которое вызывает непреходящий зрительский интерес. М. Пташук, по сути, ставил фильм не об эпизоде войны, а о человеческом поступке, когда предстоит сделать выбор не по указке сверху, а по велению совести. Режиссер отмечал, что это и есть главный сюжет картины, и в этом смысле она вполне современна. Современным был киноязык, с помощью которого создавался определенный темпоритм, возникала атмосфера напряжения, противостояния человеческих характеров, поступков, а в итоге – идей и идеологий. Это был самый крупный кинопостановочный проект в истории белорусского кино, который, как показало время, оправдал себя и в художественном, и в финансовом плане. Первую половину 1990-х гг. можно назвать временем становления независимого продюсерского кинематографа. В качестве продюсеров выступали известные белорусские режиссеры: М. Пташук («Белорусская независимая студия»), В. Никифоров (студия «Кадр 2»), В. Рыбарев (студия «Ард-фильм»), А. Карпов-мл. (студия «Артель Ф»), О. Белоусов («Анимационный белорусский центр (АБЦ)»), В. Дашук (студия «Спадар Д»). Благодаря усилиям этих режиссеров, кинодиректоров, многих других творческих людей и Союза кинематографистов белорусское кино в непростые годы разлома и хаотичного перестраивания не только выживало, но и заявило о себе в мире. Самым громким фильмом этого времени был «Кооператив “Политбюро”, или Будет долгим прощание» (1992 г., режиссер М. Пташук). Впервые в белорусском игровом кино появился жанр трагикомического фарса. Уже само название характеризовало время, в котором, с одной стороны, определялись иные ценности, иное содержание, а с другой – чувствовались грусть, ностальгия по прежней, привычной жизни, навсегда

оставшейся в прошлом. Образ предприимчивого молодого человека, организовавшего кооператив, был вполне узнаваем в начале 1990-х. Авторский печально-ироничный взгляд на ушедшую безвозвратно страну, на потерянные традиции связан с героями этого коммерческого предприятия – актерами, подрабатывающими на образах некогда известных и всемогущих личностей: Сталина, Хрущева, Брежнева и даже Чапаева. За кажущейся простотой сюжета в фильме обнаруживались более глубокие пласты, из которых извлекалось общенациональное бессознательное: в государственных деятелях, лидерах увидеть героев, почти обожествленных, а потом, в угоду переменам, предать их остракизму, забвению и уничтожению. Это был первый белорусский фильм (созданный при участии Роскомкино), получивший награды на многих международных кинофестивалях: серебряный приз Международного кинофестиваля стран Центральной и Восточной Европы в Польше (1992), Гран-при Международного кинофестиваля в Швеции (1993), приз программы «Панорама» на Международном кинофестивале в Берлине (1993), Гран-при и приз за лучшую мужскую роль (А. Петренко) на Международном кинофестивале «Золотой Витязь» в Приднестровье (1994), приз «Золотой Голлем» Международного кинофестиваля в Карловых Варах (Чехия, 1995).

В 1990-е гг. происходили серьезные изменения не только в социально-политической, но и в национально-культурной, мировоззренческой сферах. Это десятилетие напоминало кипящий котел, внутри которого переплавлялись прежние устои, понятия, представления. Открылся доступ к темам, которые в советское время были либо неизвестны, либо недоступны. Некоторые документальные фильмы имели весьма красноречивые названия: «Гуд бай, СССР!» (режиссер А. Рудерман), «Время перемен» (режиссер И. Белоус). Это был этап формирования национального самосознания. Появившаяся потребность осмыслить свою историю не в общепринятом академическом формате, а в формате авторского прочтения ранее не известных страниц, открыть новые имена исторических личностей реализовалась в фильмах В. Шевелевича («Западня для зубра»: 1-й фильм – «Ягайло», 2-й – «Витовт»), В. Пономарева («Тутэйшыя», позже –

«На черных ляхах»). Первый фильм молодого документалиста В. Аслюка «Слезы блудного сына» отразил неожиданный взгляд не только на белорусскую историю (о том, как годы лихолетья меняли национальный характер и психологию белоруса), но и на возможности документально-игрового кино. Именно с этого фильма, получившего большое количество наград на международных кинофестивалях, началось признание В. Аслюка как мастера документального кино. Еще одной важной темой в белорусском кино стала тема Чернобыля. В игровом кино она впервые была представлена в фильмах В. Никифорова «Душа моя, Мария», В. Шувагина «Метанойя». Сквозь призму чернобыльской трагедии просвечивались нравственные проблемы общества: нарушение патриархальных традиций, попрание человеческого достоинства, отчуждение человека от земли, разобщение людей, одиночество человека. Впоследствии тема чернобыльской беды стала одной из главных в белорусском документальном кино. В стране, обретшей независимость, действительно чувствовался дух обновления, жажда преобразований. В искусстве художники стали искать новые темы, сюжеты, осваивать иные языковые особенности. Социальные преобразования, как это бывало не раз в истории, спровоцировали открытие новых смыслов, развитие новых форм. Появился жанр документальной комедии, документального фарса (фильмы А. Рудермана и др.). В игровом кино начался поиск образов, воплощавших и передававших новый уровень национального самосознания. Однако не всегда эти поиски находили понимание со стороны тогдашнего руководства киностудии «Беларусьфильм». На «полку» было положено документальное исследование А. Рудермана «Театр времен перестройки и гласности». Не вышел к широкому зрителю фильм В. Пономарева «На черных ляхах», снятый по одноименной повести В. Быкова. Не был реализован проект режиссера В. Рыбарева «Голос крови брата твоего» по одноименному роману известного белорусского писателя В. Адамчика. Фильм задумывался как продолжение темы осознания национального достоинства, становления национального характера, начатой в его предыдущей картине «Чужая батьковщина». Рубеж веков – время непростое как в истории человечества, так и в истории отдельно взятой страны. Человек как будто

останавливается на своеобразном пороге между прошлым и будущим. С особой отчетливостью задаются вопросы, вскрывающие экзистенциальную основу жизни как отдельного человека, так и человеческого сообщества в целом. В этом плане рубежным произведением для белорусского кино стал фильм 2002 г. еще одного представителя старшего поколения режиссеров В. Рыбарева «Прикованный» (картина снималась на «Ленфильме»). В фильме отразился конфликт, который отчетливо обозначился в эпоху смены общественных формаций, изменений нравственных императивов. Человек, воспитанный на традициях одного общества, оказывался неприспособленным к жизни в условиях отчуждения, равнодушия, попрания всего того, что было ему дорого в течение всей жизни. Фильм В. Рыбарева, который был поставлен в близких отечественному искусству традициях психологического кино, оказался весьма знаменательным в эпоху тотального шоу и всепроникающих развлекательных зрелищ.

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

Укреплявшееся чувство национальной общности и самостоятельности способствовало росту фестивального движения в Республике Беларусь. Кинофестиваль стал своеобразной формой подведения итогов и началом нового развития. Одним из первых фестивалей национального кино стали «Киноколядки» (1990). Эстафету подхватил Национальный фестиваль белорусских фильмов

(Брест, 1997). Эти кинофорумы давали возможность, с одной стороны, осмыслить ретроспективу, с другой – осознать перспективу развития национального киноискусства. Поднявшаяся волна фестивального движения во многих странах на постсоветском пространстве коснулась и Беларуси. И это тоже была форма национальной репрезентации. Проведение международного кинофестиваля в Минске воплощало желание прежде всего представить страну, увидеть ее в культурном международном киноконтексте.

В 1994 г. прошел первый Международный кинофестиваль стран СНГ и Балтии «Листопад». Отбирались, как правило, картины, которые по тем или иным причинам не попадали в широкий прокат, но наглядно иллюстрировали культуру той или иной страны. Именно в таком качестве он впервые предстал перед общественностью. Впоследствии статус фестиваля изменился: в 2003 г. он официально приобрел статус международного. Тогда в Минске были представлены киноленты из России, Польши, США, Ирана, Сербии, Болгарии, Чехии, Китая, Японии. Минский международный кинофестиваль «Листопад» проходит ежегодно, всякий раз собирая все большее количество как участников, так и фильмов, как гостей, так и зрителей. Постепенно увеличилось и количество номинаций. С 2010 г. фильмы стали оцениваться по следующим номинациям: основной конкурс игрового кино, конкурс молодого кино, конкурсный показ неигровых фильмов, конкурс молодого неигрового кино. В рамках фестиваля проходит фестиваль детского кино «Листопадик». Отличительной особенностью XVII Минского международного кинофестиваля «Листопад» (2010 г.) явилось то, что его победителя определяло профессиональное жюри, а не зрители, как это было в предыдущие годы. Организаторы фестиваля аргументировали это нововведение тем, что зрители не могут посмотреть все конкурсные фильмы, в лучшем случае они познакомятся с 30% кинолент, а это уже необъективно. Профессиональное жюри, прежде чем принять решение, обязательно должно просмотреть все киноленты.

Вторая половина 1990-х гг. отмечена и другими важными событиями. В 1995 г. к 50-летию победы над фашизмом ЮНЕСКО был подготовлен список 100

наиболее значимых фильмов мирового кинематографа о Второй мировой войне. В него вошла и белорусская картина «Через кладбище» В. Турова. В этот же период сразу несколько кинематографов были отмечены Государственной премией Республики Беларусь: кинорежиссер В. Туров (посмертно), а также авторский коллектив фильма «Цветы провинции» (Г. Марчук – автор романа, по которому был написан сценарий, Д. Зайцев – автор сценария и режиссер-постановщик, В. Спорышков – оператор-постановщик, В. Титов – актер). Это лирико-драматическое повествование о судьбе молодого поэта стало тем зеркалом, в котором отразились судьбы многих белорусов, каждый из которых мог сказать: «Я родом из провинции». Тема национального самосознания, взаимоотношений художника и власти ярко запечатлелась в фильме В. Дудина «Птицы без гнезд» (1996 г.). В начале XXI в. в белорусском кинематографе происходила кадровая рокировка. В кино пришли молодые режиссеры – выпускники мастерской кинорежиссуры М. Пташука (Д. Лось, Д. Скворцов, А. Голубев, А. Кананович) и творческой мастерской В. Турова (И. Павлов, Р. Зголич) и др. В современном белорусском кино сложились определенные тематические направления. Первое из них представлено традиционной для белорусского кино темой Великой Отечественной войны. В рамках данной темы за первое десятилетие века были представлены самые разные жанры: психологическая драма «На безымянной высоте» (2004 г., реж. В. Никифоров), лирико-драматическая повесть «Еще о войне» (2004 г., реж. П. Кривостаненко), романтическая драма «В июне 41-го» (2008 г., реж. А. Франкевич-Лайе, совместное производство компании «БелПартнерТВ», национальной киностудии «Беларусьфильм» и ТРО «Союз»), приключенческие боевики «Снайпер: оружие возмездия» (2008 г., реж. А. Ефремов) и «Покушение» (2009 г., реж. А. Ефремов), героико-патриотическая драма «Брестская крепость» (2010 г., реж. А. Котт, совместное производство ТРО «Союз», компании «Централ Партнершип» и «Беларусьфильм»). Второе направление связано с темой городской жизни, разработанной в жанре лирического киноэссе. Поэтический образ города, романтические и драматические истории горожан безыскусно

и просто рассказаны в фильмах А. Ефремова, которые можно было бы объединить в трилогию «Поводырь» (2001), «Дунечка» (2004), «Рифмуется с любовью» (2007), а также Д. Лося «Трамвай в Париж» (2010). Третье направление белорусского кино продолжает традиции романтически-мистической драмы с элементами триллера, заявленной еще В. Рубинчиком в фильме «Дикая охота короля Стаха». Режиссер А. Кудиненко в фильме «Масакра», в сюжетно-нарративном ряде которого угадываются параллели с «Дикой охотой...», претендует на авторство нового жанра «бульба-хоррор». В отечественном кинематографе последних лет было представлено одно из лучших произведений на тему «Человек и история» – фильм «Волки» (2010 г., режиссер А. Колбышев). Одноименная повесть известного белорусского документалиста А. Чекменева, пролежавшая почти полвека без движения, пришлась как раз ко времени. А. Колбышев в давней истории человека, попавшего после войны «в советский плен» и пытающегося убежать к родным, смог рассмотреть как историю страны, так и каждого из нас, увидеть темы, имеющие отношение и к современной жизни. Режиссер нашел образный код, с помощью которого давняя послевоенная ситуация приобрела смысл многомерной и вневременной притчи. «Волки» – фильм о противостоянии бездушия и человечности, о мнимых качествах и настоящих достоинствах, о сиюминутных приобретениях и непреходящих ценностях. Эта картина о терпении и жертвенности, вере и любви, способности оставаться человеком в нечеловеческих обстоятельствах.

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

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

Панорамное публицистическое анимационное кино, основанное на национальной литературе, было представлено в творчестве О. Белоусова («Песня о Зубре» и «Ладья Отчаяния» по мотивам произведений Н. Гусовского и В. Короткевича). Новый этап отечественной анимации, направленный на формирование собственной школы, появление белорусского авторского анимационного кино неразрывно связаны с деятельностью И. Волчека, ученика знаменитых мастеров российской анимации Ю. Норштейна и Ф. Хитрука. В 1994 г. в Белорусской академии искусств был открыт факультет режиссеров-аниматоров под руководством И. Волчека. Одним из самых востребованных жанров в белорусском анимационном кино 1990-х гг. стал жанр притчи. В нем работает режиссер, мастер

сложной живописной анимации В. Петкевич. Сложилась целая семейная династия Петкевичей (В. Петкевич, супруга Е. Петкевич и их дочь О. Марченко) – убежденных представителей авторского кино, сценаристов, режиссеров и художников своих фильмов. Уже их первая работа «Лафертовская маковница» показала, что в отечественной анимации появились мастера высокого класса. Их фильмы («Сны», «Месяц», «Сказки леса», «Жило-было дерево...», «Сказка о глупом цыпленке», «Ерш и воробей», «Сова») демонстрируют виртуозное владение разными видами техники, в том числе редкой для отечественной анимации техникой «живописи песком по стеклу», что позволяет создать образы-символы особой выразительности и утонченности. Особое место в белорусской анимации занимает И. Кодюкова, создатель своего жанрово-тематического направления. Ее искусство светлое, гармоничное, жизнеутверждающее, а любимые жанры – сказки и притчи на темы христианских ценностей. Главным делом режиссера стало создание цикла рождественских сказок, на воплощение которого ушло почти 10 лет: «Святочные рассказы. Рождественское» (1994), «Девочка со спичками» (1996), «Удивительный ужин в сочельник» (1999), «Притча о Рождестве» (2000). Для воплощения сложного философского содержания этого цикла более всего подошла техника перекладки, бумажной марионетки. Именно в ней реализовывал свои знаменитые проекты российский режиссер Ю. Норштейн – «Ежик в тумане», «Лиса и журавль», «Сказка сказок». Благодаря этой технике оживают сверхподробные, насыщенные фактурными деталями изображения, более сложные варианты движения, которые в принципе невозможно повторить. Особым этапом как в творческой биографии И. Кодюковой, так и в истории отечественного кино стал фильм «Легенда о леди Годиве», признанный шедевром искусства анимации. Экранное воплощение старинной английской легенды, описанной в поэме А. Теннисона, предстало историей об общечеловеческих ценностях: силе духа, преданности, верности, любви. В 1999 г. отметил свое десятилетие Белорусский видеоцентр, созданный в целях осуществления государственной политики в деле формирования и развития видеокультуры. Беловидеоцентр, по сути,

стал киностудией в миниатюре, поскольку там снимаются разные виды отечественного кино – документальные, игровые фильмы, представленные в широком жанровом диапазоне. Поначалу эта небольшая студия реализовывала идею создания фильма с помощью новых аудиовизуальных технологий. Несмотря на то, что производственная база была далека от новейших изобретений техники, уже в первых фильмах Белвидеоцентра наметился поиск новых художественных возможностей экранного языка. Об этом свидетельствовали киноленты А. Карпова, М. Якжана, В. Шевелевича, Н. Князева, В. Скворцовой, Г. Адамович, С. Агеенко, С. Лукьянчикова, С. Головецкого, А. Кудиненко, И. Бышнева. Одним из направлений белорусской видеокультуры стала фиксация важных событий культурной жизни Беларуси, создание 3-5-минутных видеофильмов на самые разные темы – искусство, туризм, флора, фауна и т. д. Была создана своеобразная видеогалерея белорусских мастеров искусств: художников, композиторов, писателей, народных умельцев. Важной темой белорусских видеофильмов стала аутентичная национальная культура. Во многих фильмах 1990-х гг. главные герои – жители белорусских деревень, сохранившие традиции народной культуры в самых разных формах: вышивке, песнях, плетении, гончарном искусстве, устном творчестве. Во многих белорусских видеофильмах представлены народные обряды, корни которых уходят в языческое прошлое. Таким образом, видеоискусство успешно реализовывало сразу несколько функций: культурно-репрезентационную, просветительскую, архивно-аксиологическую. Кроме того, Белвидеоцентр стал востребованной производственно-творческой базой для молодых кинематографистов. Здесь реализовывали свои первые замыслы А. Кудиненко («Сны В.В.»), И. Бышнев («Природный цикл»), С. Головецкий («Медосмотр», «Душа моя, элзиум теней»), Р. Грицкова («Скоро лето пройдет»). Белвидеоцентром ежегодно выпускается не менее 25 видеофильмов, 5 видеороликов социальной рекламы и большое количество видеосюжетов. Всего в фондах видео-центра насчитывается более 700 единиц видеопродукции: фильмы игровые, хроникально-документальные и мультипликационные, фильмы-спектакли, видеоро-

лики. Фильмы Белвидеоцентра получили более 90 наград на международных кинофорумах в России, Украине, Казахстане, Польше, Италии, Испании, Эстонии, Венгрии, Румынии и других странах. Предприятию неоднократно вручалась специальная премия Президента Республики Беларусь за высокие достижения в области кино и телевидения. Подготовкой специалистов с высшим кинематографическим образованием в Республике Беларусь целенаправленно занимается Академия искусств. В XXI в. в нашей стране появились новые образовательные и кинопроизводящие структуры, созданные в порядке частной инициативы известными белорусскими режиссерами: Минская киношкола А. Полупанова и киношкола А. Бутор. В настоящее время эти школы ведут достаточно активную и содержательную социокультурную деятельность. Многообразное наследие белорусского киноискусства требовало, с одной стороны, архивирования, а с другой – постоянного представления для новых и новых поколений зрителей. С этой целью в 2002 г. открыт для регулярного посещения Музей истории белорусского кино, первым директором которого стал известный белорусский кинокритик, один из авторов уникального издания «Все белорусские фильмы» (в 2-х томах) И. Авдеев. Музей кино был задуман как полифункциональный культурный центр, который обеспечивал бы не только сохранность ценностей национальной экранной культуры, но и знакомство с ними посредством библио-, фото-, фоно- и видеотеки. Главным экспонатом Музея остается фильм, который представляется в разных тематических, жанровых, персональных ракурсах во время разнообразных кино- и видеопоказов.

В начале XXI в. актуализировался вопрос: есть ли будущее у белорусского кино? Итогом прошедшей на общенациональном телевидении дискуссии стал важный вывод – далеко не всегда снятые фильмы можно представлять как произведения киноискусства, далеко не всегда белорусские фильмы являются конкурентоспособными на современном кинорынке. Создалась парадоксальная ситуация: фильмы есть, а белорусского кино, знакомого и любимого зрителями, практически нет. Доходы от продажи фильмов составляют лишь небольшую

часть от затраченных средств. То, что кино должно быть национальным, прибыльным и востребованным у разных зрительских аудиторий, ни у кого не вызывает сомнений. Сформулированы предложения о создании государственного продюсерского центра кино и формировании фонда поддержки кино, установлении определенной доли показа отечественной кинопродукции на белорусских телеканалах, что успешно практикуется во многих странах мира. Очевидна необходимость усовершенствования материальной базы кино-видео-прокатных учреждений. Поставлена задача скорейшего внедрения рыночного подхода в фильмопроизводство, что предусматривает выделение государственных средств на конкурсной основе. Отмечено, что возможность получения дотации должны иметь не только государственные, но и частные кинокомпании, белорусские телеканалы; это создаст атмосферу здоровой творческой конкуренции, простимулирует развитие института продюсерства в киноиндустрии. Основные направления поступательного развития кинематографии в Республике Беларусь определены в «Кодексе о культуре Республики Беларусь», а также в текущих государственных нормативных документах. Основная цель их – стимулирование развития в республике кинопроизводства, в том числе за счет привлечения в отрасль частного капитала. Предполагается стимулирование заинтересованности производителей в коммерческом успехе фильмов, снятых с государственной финансовой поддержкой, установление экономических приоритетов, позволяющих привлечь в кинопроизводство частные инвестиции, например: возможность льготных кредитов для производства фильмов по социально-творческому заказу, а также возмещение за счет бюджета продюсерских рисков производителям крупнобюджетного фильма, если его в течение трех лет с момента начала проката посмотрело более 80 тыс. зрителей. Концепция развития кинематографии Республики Беларусь устанавливает принципиально новые подходы к государственной поддержке кинематографии и дополнительные стимулирующие меры ее развития, которые помогут развивать в Беларуси современную киноиндустрию. В целях стимулирования притока инвестиций в кинопроизводство с учетом зару-

бежного опыта предусмотрен переход от полного к частичному (до 70% от стоимости киноленты) бюджетному финансированию съемок фильмов по социально-творческому заказу. Оставшуюся сумму будет вкладывать продюсер за счет собственных средств, кредитов или спонсорской помощи. Бюджетные средства будут выделяться только на конкурсной основе. Участие в конкурсе смогут принять все фильмопроизводящие организации независимо от формы собственности. Монополия киностудии «Беларусьфильм» на кинопроизводство существенно ограничивается. Важен приток в белорусский кинематограф как новых творческих сил, так и инвестиций. С осуществлением на практике основных положений, несомненно, появятся экономические стимулы для частных вложений в кинематографию. Развитие частного предпринимательства в киносфере будет способствовать созданию экономической и творческой конкуренции, что, в свою очередь, может заметно повлиять на художественный уровень белорусского кино. Реализация этих идей откроет новый этап в развитии национального кинематографа, будет способствовать возрождению и приумножению его традиций, реализации творческого потенциала белорусских мастеров кино. В какой-то степени эти инициативы можно считать продолжением того, что было начато в 1990-е гг. прошлого столетия. Надо полагать, что прорыв в отечественном кинопроизводстве все-таки наступит и о современном киноискусстве Беларуси можно будет говорить как о самобытной составляющей мирового кинематографа.

В Республике Беларусь в XXI в. началась масштабная реконструкция кинотеатров. Так, 12 сентября 2008 г. после полной реконструкции открылся первый и пока единственный в РБ кинотеатр-мультиплекс «Беларусь». Здание решено в форме эллипса, удачно вписывается в окружающую застройку и природный ландшафт. Кинотеатр имеет 5 залов повышенной комфортности. От других кинотеатров «Беларусь» отличается, прежде всего, подходом к организации деятельности. Мультиплекс может работать по системе «нон-стоп», когда каждые полчаса в кинотеатре обязательно демонстрируется фильм и, если ты не успеваешь на просмотр, можно немного подождать или выбрать другой фильм. Почти

непрерывная трансляция достигается при помощи новейшего компьютерного оборудования – системы бесперемоточной демонстрации. Она позволяет показывать один и тот же киноролик в 5 залах со смещением времени 15–30 секунд. Другой вариант работы – специализация залов по возрастам и жанрам (детям – мультфильмы, женщинам – мелодрамы, мужчинам – боевики). Если ежегодно все минские кинотеатры посещают 3-3,2 млн человек, то «Беларусь» одновременно вмещает 1012 человек и способен обслужить до 1 млн зрителей в год. Кинотеатр «Беларусь» уже стал самым популярным кинотеатром страны и это устойчивая тенденция. В будущем белорусский мультиплекс должен обладать следующими характеристиками: – наличием достаточного количества зрительных залов для показа фильмов различных форматов и жанров в интересах обеспечения потребностей разнообразных социальных групп; – иметь новейшее техническое оборудование и наивысший уровень комфорта; – интервал между показами фильмов должен быть не более 30 минут; – иметь «резерв» свободных мест и давать возможность зрителю выбирать кинозал, фильм и время показа. Залы должны иметь специализацию по содержанию, быть оригинальными по дизайну, различными по вместительности и размерам экрана; – необходимо внедрить широкий спектр сопутствующих услуг: парковка, кафе, бар, детская комната, бильярд, игровые автоматы, боулинг и др.

Белорусское кино сегодня находится не столько под стилистическим, сколько под бизнес-влиянием мировой киноиндустрии. Освоение новых приемов создания и продвижения кинопродукции помогает созданию качественного кино и в конце концов – позитивного образа, не только отечественного кинематографа, но и Республики Беларусь в целом. Белорусский кинематограф (как и другие национальные) сейчас переживает непростые времена, что обусловлено кризисными тенденциями в мире. Несмотря на это он растет и развивается. Появляются новые талантливые поколения, модернизируется техническая база, увеличиваются инвестиции.

В итоге можно сказать, что современное кино является эффективным эстетическим, этическим, идеологическим, коммуникативным, экономическим инструментом развития культуры. Создает позитивный имидж нашей страны во всем мире. Белорусское кино воспитывает у граждан чувство собственного достоинства и гордости за свою страну. Легендарные произведения искусства вызывают у зрителей положительные эмоции и неподдельные чувства. Киноискусство имеет сильнейшее влияние на общество, благодаря тому, что оно массовое и доступное. Каждая страна большое внимание уделяет своему кинематографу. Беларусь имеет богатую историю, которая вдохновляет талантливых людей на создание новых проектов в различных видах искусства.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Тематика семинарских занятий

Семинар 1. Введение в дисциплину.

Основные понятия курса.

Основные этапы создания фильма.

Источники финансирования в современном кино.

Реклама и продвижение фильма.

Семинар 2. Основные тенденции развития современного мирового кино.

Информационная НТР и кино.

Особенности современного кинопроцесса.

10 актуальных тенденций развития современного кино.

Транснациональные карьеры и кинопродукции.

Всемирный кинорынок и реванш кинозрелищности.

Сиквелы, приквелы и ремейки.

Семинар 3. Авторское кино.

Сущность и эволюция феномена «авторского кино».

Интерпретация мирового кинонаследия современными кинематографистами.

Культовые фигуры современного мирового кино.

Семинар 4. Мейнстрим.

Мейнстрим как социокультурный феномен.

Голливудский стандарт и его историческая трансформация.

Нео-Голливуд. Болливуд.

Классификация кинопродюсеров.

Семинар 5. Интеллектуальное кино.

Социокультурный феномен интеллектуального кино.

Ориентальные тенденции в развитии современного кино.

Артхаус Запада и Востока (Т. Китано и др.).

Семинар 6. Фестивальное кино.

Развитие современного кинофестивального движения.

История и эволюция крупнейших кинофестивалей.

Семинар 7. Кинопроцессы в СНГ и РБ.

Развитие и пропаганда национальных киношкол в эпоху глобализации культуры.

Теория, история и практика кинопродюсирования за рубежом и в СНГ.

Эволюция постсоветского кино в контексте мировой культуры.

Основные тенденции развития современного белорусского киноискусства.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Самостоятельная работа студентов

Информационно-методическая часть
Требования к выполнению самостоятельной работы

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС д/з	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Введение в дисциплину. Основные понятия курса. Зрелище в контексте развития современной КДД	6/9	Знакомство с электронным курсом, основными источниками	Изучение опорного конспекта	Первичное овладение знаниями
2	Основные тенденции развития современного мирового кино	6/9	Подготовка к лекциям по основным источникам	Цитирование первоисточников	Первичное овладение знаниями
3	Авторское кино	6/9	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствовед-ю	Устный ответ	Закрепление и систематизация знаний

4	Мейнстрим	6/9	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствовед-ю	эссе	Первичное овладение знаниями
5	Интеллектуальное кино	6/9	Конспектирование специальной литературы	Подготовка докладов	Формирование умений и навыков
6	Фестивальное кино. Развитие современного кинофестивального движения	6/9	Изучение специальной литературы	Подготовка презентаций	Формирование умений и навыков
7	Основные национальные школы современного киноискусства	6/9	Изучение видеоматериалов	Подготовка презентаций	Развитие умений и совершенствование навыков
8	Кинопроцессы в СНГ и РБ	6/9	Изучение актуальных публикаций	Подготовка презентаций	Развитие умений и совершенствование навыков
Итого:		48 /72			

Перечень используемых средств диагностики результатов учебной деятельности

Основными видами диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов по учебной дисциплине являются:

- экспресс-опрос в устной и письменной форме,
- выступления на семинарских занятиях,
- письменные работ (реферат, эссе, опорный конспект),
- мультимедийные презентации.

Для оценки качества самостоятельной работы студентов осуществляется систематический контроль путем проверки ее выполнения в установленные преподавателем сроки.

3.2. Вопросы к зачету

1. Основные тенденции развития современного кино.
2. Деятельность крупнейших мировых киностудий.
3. Жанры современного массового кинематографа.
4. Основные направления работы Национальной киностудии «Беларусьфильм».
5. Основные этапы современного кинопроизводства и деятельность кинопродюсера.
6. Основные тенденции развития современного кинорынка.
7. Крупнейшие современные кинофестивали.
8. Кинофестиваль «Листопад»: история и современное состояние.
9. Современные проблемы кинопроката и пути развития кинотеатров.
10. Основные тенденции развития современного европейского кинематографа.
11. Основные тенденции развития современного американского кинематографа.
12. Стилистические особенности кинематографа постмодернизма.
13. Особенности творчества Э. Кустурицы.
14. Особенности авторской стилистики Д. Линча.
15. Особенности творчества Ф.Ф. Копполы.
16. Философский кинематограф И. Бергмана.
17. Стилистические особенности режиссуры С. Спилберга.
18. Режиссура Д. Кэмерона.
19. Постмодернизм в творчестве П. Гринуэя.
20. Особенности авторской стилистики А. Хичкока.
21. Специфика режиссуры А. Куросавы.
22. Режиссура Л. Бессона.
23. Специфика творческого метода А. Тарковского.
24. Особенности режиссуры К. Тарантино.

25. Постмодернизм в творчестве Д. Джармуша.
26. Жанр вестерна: история и современность.
27. Кинематограф элитарный и массовый.
28. Направления современной кинофантастики.
29. Актеры современного массового кинематографа.
30. Ремейк в современном кинематографе.
31. Современный научно-популярный кинематограф.
33. Исторический жанр в современном кинематографе.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА

УТВЕРЖДАЮ

Ректор Института современных знаний
имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

. 2023

Регистрационный № УД-02- /уч.

4.1. Учебная программа

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности
6-05-0314-03 «Социально-культурный менеджмент и коммуникации»

2023г.

Учебная программа составлена на основе ОСВО 6-05-0314-03-2023 и учебного плана для специальности 6-05-0314-03 «Социально-культурный менеджмент и коммуникации»

СОСТАВИТЕЛЬ:

Р.З.Караулова, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А.В.Пыко, доцент кафедры бизнес-администрирования ГУО «Институт бизнеса БГУ», кандидат искусствоведения, доцент;

Э.А.Усовская, доцент кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, кандидат культурологии, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 11 от 31.05.2023);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 5 от 26.06.2023)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Современный кинематограф – это оригинальный социокультурный феномен, объединяющий искусство, технологии, бизнес, коммуникации и многое другое. Он занимает важное место в глобальной мировой культуре. Изучать его актуальную проблематику все более глубоко требует само наше динамичное время.

Программа учебной дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» направлена на подготовку студентов специальности «Социально-культурный менеджмент и коммуникации» как будущих деятелей в сфере культуры.

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

Задачи учебной дисциплины:

изучение основных направлений и актуальных проблем развития киноискусства к.ХХ – н.ХХІ вв.;

освоение теории и практики арт–менеджмента в современной киносфере;

приобретение навыков творческих и организационно-экономических методик в сфере киноиндустрии.

Лекционные занятия направлены на освоение студентами теоретических и практических основ развития современного киноискусства. Значительная часть всего объема практических занятий направлена на изучение вопросов креативного, организационного и рекламного обеспечения современной киноиндустрии.

Самостоятельная работа студентов включает следующие виды занятий:

культурологический анализ актуальных проектов современного кинематографа;

контент-анализ публикаций по проблемам развития кино;

включенное и не включенное наблюдение за процессом реализации кинопроектов и т. д. В ходе обучения используется реферирование основных тем на

основе глубокого изучения, анализа и синтеза информации отечественных и зарубежных учебных и научных изданий.

Требования к освоению учебной дисциплины

В результате изучения учебной дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» студенты должны

знать:

видовую и жанровую типологию киноискусства;
историю мирового кинематографа (периоды, стили, направления, школы);
основные историко-художественные факты, события, даты, имена деятелей киноискусства;

уметь:

анализировать произведения киноискусства;
выявлять закономерности эволюции культуры кино в различные периоды;

иметь навыки:

научно-исследовательской деятельности в области теории и истории киноискусства;
использования категориального аппарата и специфического языка различных видов и жанров кинематографии;
репрезентации произведений киноискусства в вербальной и визуальной формах.

Требования к компетенциям

В результате изучения учебной дисциплины «Актуальные проблемы современного киноискусства» обучающийся формирует следующие ***специализированные компетенции:***

СК-6. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте.

Распределение аудиторных часов по видам занятий:

Изучение учебной дисциплины рассчитано на 90 часов, в том числе 30 аудиторных. Очная (дневная) форма получения высшего образования: лекции – 16 часов, семинарские занятия – 14 часов, заочная форма получения высшего образования: 8 часов аудиторных, лекции – 4 часа, семинарские занятия – 2 часа.

Форма промежуточной аттестации - зачет.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

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

Предмет, цели и задачи курса. Основные литературные источники. Экранные искусства: общая характеристика. Социально–культурная сущность арт–менеджмента зрелищных и экранных искусств как специализированной области научного знания. Базовые категории курса (зрелище, экранные искусства (кинематограф, телевидение, digital art). Новое пространство для распространения теории управления и «область знания, помогающая осуществлению руководства процессом создания художественных ценностей (материальных и духовных) и продвижению на рынок культурных услуг, результатов творческой деятельности авторов, режиссеров, исполнителей и т. д., работающих в сфере шоу-бизнеса».

Общая характеристика структуры арт-индустрии в сфере зрелищных и экранных искусств. Основные составляющие и уровни осуществления управленческой деятельности в организациях зрелищно-экранного сегмента. Интеграция художественно-эстетической и организационно-экономической деятельности.

Тема 2. Основные тенденции развития современного мирового кино

Специфика, развитие и классификация современного кино. Актуальные тенденции в развитии кино, телевидения и digital art как вида искусства и индустрии. Коммуникационный аспект экранных искусств. Специфика и развитие кинопродюсерства, продюсерства на ТВ и в сети Интернет.

Источники финансирования в современном кино. Реклама и продвижение фильма. Теория, история и практика кинопродюсерства за рубежом и в СНГ. Классификация кинопродюсеров.

Интерпретация мирового наследия кинематографии современными мастерами. Голливудский и мировой мейнстрим. Культовые фигуры современного

мирового кино. Нашумевшие премьеры. Значимые награды и кинопремии. Арт-хаус Запада и Востока. Развитие и продвижение национальных киношкол в эпоху глобализации культуры. Становление арт-индустрии в сфере зрелищных и экранных искусств. Возрастание роли арт-менеджмента.

Тема 3. Авторское кино

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

Тема 4. Мейнстрим

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

Тема 5. Интеллектуальное кино

От «оттепели» к «застою» и постмодерну. Традиции и новации в интеллектуальном кино. Творчество выдающихся представителей мирового кинематографа в данном направлении (И.Бергман и др.). Вклад итальянского неореализма

в развитие интеллектуального кино. Французская «новая волна». Немецкая «новая волна». Тип современного человека-интеллектуала. Неорационализм. Интеллектуальное кино и синтез искусств. Влияние НТП. Проблематика интеллектуального кино. Коммуникационный аспект интеллектуального кино.

Тема 6. Фестивальное кино

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

Классификация современных кинофестивалей

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

Тема 7. Основные национальные школы современного киноискусства

Роль и значение европейских традиций в современном киноискусстве.

Актуальные тенденции развития французской, итальянской, немецкой, английской, шведской кинематографии.

Значение американского кино

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

риканском кино (К.Тарантино, Р.Родригез и др.). Азиатское, латиноамериканское, центральноевропейское кино как программное выступление против ценностей массовой культуры.

Тема 8. Кинопроцессы в СНГ и РБ

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

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

очная (дневная) форма получения высшего образования

Номер раздела, темы, за-	Название раздела, темы	Количество аудитор- ных часов				Формы контроля знаний
		лекции	семинарские	практические занятия	количество	
1	2	3	4	5	6	7
1	Тема 1. Введение в дисциплину Основные понятия курса. Зрелище в контексте развития современной КДД	2	2		6	Изучение опорного конспекта
2	Тема 2. Основные тенденции развития современного мирового кино	2	2		6	устный опрос
3	Тема 3. Авторское кино	2	2		6	эссе
4	Тема 4. Мейнстрим	2	2		6	рефераты
5	Тема 5. Интеллектуальное кино	2	2		6	устный опрос
6	Тема 6. Фестивальное кино. Развитие современного кинофестивального движения.	2	2		6	эссе

7	Тема 7. Основные национальные школы современного киноискусства	2			6	дискуссия
8	Тема 8. Кинопроцессы в СНГ и РБ	2	2		6	дискуссия
	Промежуточная аттестация:				12	зачет
	Итого:	16	14		48	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
заочная форма получения высшего образования

Номер раздела, темы,	Название раздела, темы	Количество аудитор- ных часов				Формы контроля зна- ний
		лекции	семинарские занятия	практические	количество	
1	2	3	4	5	6	7
1	Тема 1. Введение в дисциплину Основные понятия курса. Зрелище в контексте развития современной КДД				8	Изучение опорного конспекта
2	Тема 2. Основные тенденции развития современного мирового кино	2	2		10	устный опрос
3	Тема 3. Авторское кино				8	эссе
4	Тема 4. Мейнстрим				10	реферат
5	Тема 5. Интеллектуальное кино				8	устный опрос
6	Тема 6. Фестивальное кино. Развитие современного кино-фестивального движения				10	эссе
7	Тема 7. Основные национальные школы современного киноискусства	2			10	доклады

8	Тема 8. Кинопроцессы в СНГ и РБ				8	устный опрос
	Промежуточная аттестация:				12	зачет
	Итого:	4	2		72	

Информационно-методическая часть

Требования к выполнению самостоятельной работы

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС д/з	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Введение в дисциплину. Основные понятия курса. Зрелище в контексте развития современной КДД	6/9	Знакомство с электронным курсом, основными источниками	Изучение опорного конспекта	Первичное овладение знаниями
2	Основные тенденции развития современного мирового кино	6/9	Подготовка к лекциям по основным источникам	Цитирование первоисточников	Первичное овладение знаниями
3	Авторское кино	6/9	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствовед-ю	Устный ответ	Закрепление и систематизация знаний
4	Мейнстрим	6/9	Изучение хрестоматий по культурологии, искусствовед-ю	эссе	Первичное овладение знаниями

5	Интеллектуальное кино	6/9	Конспектирование специальной литературы	Подготовка докладов	Формирование умений и навыков
6	Фестивальное кино. Развитие современного кинофестивального движения	6/9	Изучение специальной литературы	Подготовка презентаций	Формирование умений и навыков
7	Основные национальные школы современного киноискусства	6/9	Изучение видеоматериалов	Подготовка презентаций	Развитие умений и совершенствование навыков
8	Кинопроцессы в СНГ и РБ	6/9	Изучение актуальных публикаций	Подготовка презентаций	Развитие умений и совершенствование навыков
	Итого:	48 /72			

4.2. 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. *Агафонова, Н. А.* Основы экранного искусства / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2010. – 320 с.
4. *Ариарский, М. А.* Прикладная культурология / М. А.Ариарский. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : ЭГО, 2001. – 288 с.
5. *Бодрийяр, Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.
6. *Войтковский, С. Б.* Основы менеджмента и практический менеджмент в искусстве / С. Б. Войтковский. – М., 2000. – 232 с.
7. *Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т.* – Мінск : Беларуская навука.
8. *Дуликов, В. З.* Организационный процесс в социокультурной сфере. – М. : МГУКИ, 2003. – 480 с.
9. *Колбер, Ф.* Арт–менеджмент – наука третьего тысячелетия / Арт – менеджер / Журнал для профессионалов / Ф. Колбер, И.Эврар. – М. : ЗАО «Холдинговая Компания «Блиц – Информ», 2002. – № 3. – С. 3–7.
10. *Колбер, Ф.* Маркетинг культуры и искусства/Ф. Колбер / Пер. с англ. Л.Мочалова.; под ред. М. Наймарк. – СПб. : Издатель Васин А. И., 2004.– 256 с.
11. *История зарубежного кино: 1945–2000 : учебник для вузов / сост. и отв. ред. В. А. Утилов.* – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.
12. *История отечественного кино : учебник для вузов / Отв. ред. Л. М.Будяк.* – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
13. *Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич.* – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
14. *Разлогов, К. Э.* Мировое кино: история искусства экрана / К. Э. Разлогов. – М. : Эксмо, 2011. – 688 с.

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

Дополнительная

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. *Гройс, Б.* Апология рынка / Б. Гройс // Декоративное искусство СССР. – 1991. – № 2. – С. 15.

13. *Гройс, Б.* Большой проект / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2003. – № 53. – С. 40–43.

14. *Гуревич, П. С.* Приключения имиджа: Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия. – М. : Искусство, 1994. – 219 с.
15. *Драгичевич-Шешич, М.* Культура: менеджмент, анимация, маркетинг / М. Драгичевич-Шешич, Б. Стойкович. – Новосибирск : Тигра, 2000. – 227 с.
16. *Драгичевич-Шешич, М.* Маркетинг организаций культуры / Арт-менеджер // Журнал для профессионалов. – М. : ЗАО «Холдинговая Компания «Блиц-Информ», 2002. – № 1. – С.27 – 28.
17. *Дюмазедье, Ж.* Планирование досуга и культурное развитие / Ж. Дюмазедье // Образование взрослых и досуг в современной Европе. – Прага : Обрис, 1966. – С. 51–59
18. *Есаков, В. А.* Управление культурой в условиях мегаполиса: авто-реф. дис. д.-ра культурологии : 24.00.01 / В. А. Есаков; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2008. – 54 с.
19. *Жарков, А. Д.* Технологии культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. – М., 1999. – 248 с.
20. *Жданова, Е. И.* и др. Менеджмент шоу-бизнеса : учеб. пособие / Е. И. Жданова. – М. : МГУК, 1997. – 170 с.
21. *Жданова, Е. И.* Управление и экономика в шоу-бизнесе : учеб. пособие / Е. И. Жданова, С. В. Иванов, Н. В. Кротова. – М. : Финансы и статистика, 2003. – 176 с.
22. *Зайцева, Н. А.* Менеджмент в социально-культурном сервисе и туризме : учебник для студ. вузов, обуч. по спец. 230500 «Социально-культ. сервис и туризм» / Н. А. Зайцева. – М. : Академия, 2003. – 224 с.
23. *Киселева, Т. Г.* Социально-культурная деятельность : учебник / Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. – М. : МГУКИ, 2004. – 436 с.
24. *Коновалов, А.* Маленькие секреты большого шоу-бизнеса / А. Коновалов. – СПб. : Питер, 2005. – 188 с.
25. *Кузнецова, И. В.* Промоушн в сфере шоу-бизнеса // Диалог культур: история, современные проблемы и перспективы : материалы Всерос. науч.- практ. конф. – Тюмень : Изд-во ТГУ, 2001.
26. Маркетинг : учебник, практикум и учеб.-метод. комплекс по маркетингу / Р. Б. Ноздрева [и др.]. – М. : Юрист, 2000.

27. Массовая культура // Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс] – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/504/МАССОВАЯ (7.11.2011).
28. Мескон, М. Основы менеджмента / М. Мескон, М. Альберт, Ф. Хедоури. – М. : Дело, 2004. – 281 с.
29. Михеева, Н. А. Менеджмент в социально-культурной сфере : учеб. пособие / Н. А. Михеева, Л. Н. Галенская. – СПб. : Михайлов, 2000. – 169 с.
30. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : ЛКИ, 2008. – 265 с.
31. Новикова, Г. Н. Технологические основы социально-культурной деятельности : учеб. пособие. / Г.Н. Новикова. – М. : МГУКИ, 2004. – 212 с.
32. Осинцева, В. М. Предложение культурной услуги на рынке индустрии развлечений // Диалог культур: история, современные проблемы и перспективы. – Тюмень : ТГУ, 2001.
33. Основы продюсерства: Аудиовизуальная сфера / под ред. Г. П. Иванова, П. К. Огурчикова, В. И. Сидоренко. – М. : Юнити, 2003. – 719 с.
34. Переверзев, М. П., Косцов, Т. В. Менеджмент в сфере культуры и искусства : учеб. пособие / под ред. М. П. Переверзева. – М. : ИНФРА-М, 2012. – 192 с.
35. Пилилян, Е. К. Менеджмент культуры : учеб. пособие / Е. К. Пилилян. – Владивосток : Изд-во ДВГТУ, 2007. – 81 с.
36. Почепцов, Г. Г. Профессия: имиджмейкер / Г. Г. Почепцов. – Киев, 2000. – 256 с.
37. Рощупкин, С. Н. Язык рекламы : учеб. пособие. / С.Н.Рощупкин. – М. : МГУ-КИ, 2003. – 116 с.
38. Рубинштейн, А. Я. Искусство и рынок. Проблемы теории и практики / А. Я. Рубинштейн. – М. : 1996. – 221 с.
39. Рубинштейн, А. Я. Экономика культуры : учебник для студентов вузов / отв. ред. А. Я. Рубинштейн. – М. : РБК, 2009. – 605 с.
40. Смирнова Н. В. Рекламный менеджмент : учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по спец. экон. направл. ; Федер. агентство по рыболовству, ФГБОУ ВПО «Мурм. гос. техн. ун-т». – Мурманск : МГТУ, 2011. – 106 с.

41. *Сэндидж, Ч.* Реклама: теория и практика / Ч. Сэндидж и др. – М. : Прогресс, 1989. – 630 с.
42. *Томсон, Д.* Как продать за 12 миллионов долларов чучело акулы. Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах / Д. Томсон. – М. : Центрполиграф, 2011. – 382 с.
43. *Тоффлер, Э.* Третья волна / Э. Тоффлер ; пер. с англ. / науч. ред., авт. предисл. П. С. Гуревич. – М. : АСТ, 1999. – 781 с.
44. *Тоффлер, Э.* Шок будущего; пер. с англ. Е. Руднева и др. / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 2002. – 557 с.
45. *Тульчинский, Г. Л.* Менеджмент в сфере культуры / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – М. ; СПб., 2003. – 527 с.
46. *Тульчинский, Г. Л. Шекова, Е.* Менеджмент в сфере культуры : учеб. пособие для вузов. – СПб. : Лань, 2007. – 384 с.
47. *Фадин, А. В.* Сфера культуры: проблемы управления. – М., 1987. – 113 с.
48. *Хангельдиева, И. Г.* Культура и рынок: современные тенденции / коллективная монография под ред. И. Г. Хангельдиевой. – М. : Классика – XXI век, 2009. – 224 с.
49. *Харрис, Р.* Психология массовых коммуникаций. – СПб. : Прайм Евроник, 2001.
50. Национальный Интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс] / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2005.

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ УВО

Название дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменении в содержании учебной программы по изучаемой учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола) ¹

ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ УВО

на 202_ /202_ учебный год

№№ пп	Дополнения и изменения	Основание

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры межкультурной коммуникации (протокол № ____ от _____ 20__ г.)

Заведующий кафедрой

(степень, звание) (подпись) (И.О.Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ

Декан факультета

(степень, звание) (подпись) (И.О.Фамилия)

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1. Курс лекций.....	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	116
2.1. Тематика семинарских занятий.....	116
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	118
3.1. Самостоятельная работа студентов.....	118
3.2. Вопросы к зачету.....	121
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	123
4.1. Учебная программа.....	123
4.2. Литература.....	138

Учебное электронное издание

Составитель
Караулова Рабига Зияровна

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности
6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации*

[Электронный ресурс]

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

Подписано в печать 26.09.2025.
Гарнитура Times Roman. Объем 0,7 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 978-985-547-504-1



9 789855 475041