

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

Факультет гуманитарный
Кафедра менеджмента и коммуникаций

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Мотульский Р. С.

31.03.2025 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Иноземцева И. Е.

31.03.2025 г.

ИСТОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальностям
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации*

Составитель
Рыбарева Е. В., 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 № 7 от 28.04.2025 г.

УДК 791.43.03(075.8)
ББК 85.37

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра историко-культурного наследия учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 7 от 27.02.2025 г.);

Гурченко А. И., доцент кафедры межкультурных коммуникаций и рекламы учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой менеджмента и коммуникаций
(протокол № 10 от 27.03.2025 г.)

И90 Рыбарева, Е. В. История экранного искусства : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальностям 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка, 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации [Электронный ресурс] / Сост. Е. В. Рыбарева. – Электрон. дан. (1,2 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2025. – 132 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» 1182544731 от 11.11.2025 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История экранного искусства».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-518-8

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

Введение

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

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

Основной целью учебной дисциплины является формирование устойчивых представлений у студентов о динамике развития экранного искусства и его значении в художественной культуре XX в.

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

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

разделе представлены основные принципы организации самостоятельной работы студентов.

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

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

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Краткий курс лекций по учебной дисциплине

«История экранного искусства»

Тема 1. Введение в учебную дисциплину «История экранного искусства». Рождение кино. Кино Франции (1895–1929 гг.)

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

2. Кино Франции (1895–1929 гг.)

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

Зарождение киноискусства было бы невозможно без открытия кино учеными как технического изобретения. Они исследовали природу движения и не предполагали, что создают новое средство художественного выражения и зрелище. Во второй половине XIX в. во многих странах были изобретены аппараты, позволяющие получать движущиеся фотографии предметов, людей и животных. Множество таких аппаратов были запатентованы в Лондоне, Париже, Петербурге, Берлине. К сожалению, их объединяла общая черта – недолговечность. Когда изобретение кино было запатентовано, состоялись первые коммерческие просмотры фильмов и им заинтересовались не столько люди искусства, сколько предприниматели.

Развитие кино шло по восходящей линии – от технического изобретения к искусству. Предпосылки:

– появились нестандартно мыслящие люди, которые увидели в кино новое средство выражения своего видения мира;

– популярность кино, прежде всего, была связана с тем, что оно заменило «высокое искусство» для бедных и малообразованных слоев населения.

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

Однако не следует рассматривать синтетический характер кино как арифметическую сумму достижений всех ранее существовавших форм художественного творчества. Опираясь на новую технику и самостоятельно найденные выразительные средства, используя язык других искусств, кино не заменяет и не отрицает их. В системе традиционных искусств кино занимает особое место. Чтобы его понять, проанализируем характер взаимосвязи кино с основными четырьмя видами искусства: литературой, музыкой, изобразительным искусством и театром. Литература и кино связаны на сценарном уровне: съемкам фильма предшествует написание сценария по законам литературы. Музыка может рассматриваться как дополнительный художественный элемент, усиливающий воздействие литературной основы фильма. От театра кино заимствует необходимость и важность режиссуры, актерской игры, а от изобразительного искусства – визуальной образности. Кроме того, в первые годы своего существования кино воспринималось как «живая фотография» (братья Люмьеры и др.).

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

2. Изобретателями кино принято считать братьев Огюста и Луи-Жана Люмьеров. Их заслуга состоит в том, что они довели до успешного практического осуществления труд многих своих предшественников. Первый публичный просмотр «синематографа» (кинематографа) Люмьеров состоялся 28 де-

кабря 1895 г. в Париже в «Гран кафе» и принес 33 франка прибыли. Смысл существования кинематографа братья видели в техническом усовершенствовании и обогащении фотографии как вида искусства. Почти все их первые фильмы были документальными репортажами – они снимали на пленку обычные события повседневной жизни. Впоследствии операторы-французы снимали для Люмьеров и фирмы «Патé» хроникальные сюжеты по всему миру: в Берлине, Нью-Йорке и Санкт-Петербурге. Несмотря на огромный успех, однообразный репертуар способствовал тому, что интерес к кинематографу постепенно стал ослабевать.

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

Период с 1900 до 1908 гг. вошел в историю киноискусства как период ярмарочного кино. Этот период имеет принципиальное значение для создания различных форм кинозрелища: в начале XX в. формируется зрительская аудитория, появляется общественная потребность в кинозрелище. Роль ярмарочного кино состоит в том, что оно привнесло элементы непосредственности, простоты, реализма, свежести видения мира. За 10 лет кинематограф из технической новинки превратился в самое популярное зрелище, массовый аттракцион. Однако художественные средства первых фильмов были несовершенными, а эсте-

тические переживания зрителей неполными. Таким образом, до становления кино как самостоятельного и полноценного вида искусства было еще далеко.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Общая черта всех этих направлений заключалась в том, что целевой аудиторией фильмов являлась не широкая публика, а узкий круг знатоков и ценителей искусства [1, 3, 7].

Тема 2. Кино Италии: зарождение и формирование

1. Зарождение итальянского кино.

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

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

Огромная популярность кино в Италии объяснялась назревшей потребностью общества в доступном развлечении: народ, в массе своей неграмотный и говорящий на множестве диалектов, практически не имел доступа к професси-

ональной литературе и театру, рассчитанных на образованную публику. Новое же искусство было понятно и по карману всем.

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

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

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

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

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

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

С приходом к власти в Италии фашистского режима Б. Муссолини кино стало средством пропаганды фашистских идей и укрепления фашистского

строя. С этой целью был создан государственный институт ЛУЧЕ (1925 г.) и специальная фашистская киноорганизация (1923 г.).

Как обратная реакция на этот процесс в середине 1920-х гг. появились небольшие независимые студии (АДИА, основатель – М. Камерини; «Аугуста», основатель – А. Блазетти). Активная деятельность этих представителей итальянского киноискусства стала в будущем основой возрождения итальянского кино [3, 9, 10].

Тема 3. Кино США (1895–1929 гг.)

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

2. Деятельность Д. У. Гриффита и Ч. Чаплина.

3. Переход к модели продюсерского кино.

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

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

В начале 1900-х гг. в американском кино возник интерес к рассказу сложных историй. Ключевую роль в развитии и распространении необходимых для этого повествовательных приемов сыграл американский режиссер Э. С. Портер. Его фильмы «Жизнь американского пожарного» (1903 г.) и особенно «Большое ограбление поезда» (1903 г.) представляют собой достаточно непростые повествовательные конструкции. В фильмах Э. С. Портера и многих других авторов постепенно осмысливаются пространственно-временные возможности монтажной склейки. Склейка не просто разделяет последовательно развивающиеся эпизоды, но способна переместить нас в пространстве и во времени.

Ближе к концу первого десятилетия XX в. кинематограф в целом овладел техникой несложного повествования – он научился рассказывать линейно раз-

вивающиеся истории и, тем самым, оказался готовым к освоению более тонких и психологически сложных элементов языка.

2. Ключевую роль, по-видимому, сыграл фильм наиболее выдающегося режиссера 1910-х гг. Д. У. Гриффита «Много лет спустя» (1908 г.). Д. У. Гриффит перешел со стандартного общего плана героини на ее лицо и тем самым осуществил первый в истории кино переход на психологически мотивированный крупный план. Все эти нововведения, развиваясь и усложняясь, за менее чем десятилетие оформились в систему киноповествования, в которой уже имелись все основные принципы, на которые опирается киноязык и в настоящее время. Это прежде всего относится к стандартному способу ведения эпизода: общий план, информирующий зрителя о месте и обстановке действия, об участвующих в нем персонажах и их взаиморасположении. Затем происходит укрупнение плана, перевод камеры на одного из персонажей, говорящего или делающего что-то важное. После этого мы видим адресата его слов или действий и так далее, при этом как в середине эпизода, так и особенно в его конце возможно возвращение к общему плану.

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

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

США – лидер мирового кино в послевоенные годы. Гуманизм в творчестве Ч. Чаплина. Основные этапы и художественные особенности творчества.

3. После того как повествовательная система в США была создана, американское кино перестало нуждаться в ярких, но своенравных и непредсказуемых авторах-режиссерах и стала ориентироваться на принципиально иную (по-

точную) систему производства, центром которой стал продюсер. Поэтому первое десятилетие XX в. принято называть операторским периодом в истории американского кино, а период с 1908 г. по конец 1910-х гг. – режиссерским. Затем начался продюсерский период. В это же время в американском кинематографе также устанавливается система жанров киноискусства и заканчивается формирование системы звезд [1, 3, 9, 10].

Тема 4. Кино Германии (1895–1929-х гг.)

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

Киноэкспрессионизм.

2. Деятельность Ф. В. Мурнау. Деятельность Ф. Ланга.

1. Несмотря на поражение в Первой мировой войне и разразившийся в стране сильнейший экономический кризис, немецкое кино переживает подъем. Представители искусства в целом и кино, в частности, в своих произведениях живо откликались на актуальные события и стремились дать им свою интерпретацию. Первые опыты в области кино в Германии были связаны с деятельностью братьев Складановских. Кинематограф в Германии динамично развивался. Впоследствии важнейшим направлением художественных поисков в немецком кино становится движение, получившее название экспрессионизм. Киноэкс – прессионистские тенденции очевидны в фильме – «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Р. Вине, 1919 г.). Этот фильм, поставленный на основе сценария крупнейшего деятеля киноэкспрессионизма К. Майера, был снят в декорациях, созданных художниками из группы «Штурм», что предопределило основную особенность картины: отказ от ориентации на привычное жизнеподобное повествование и построение фильма как последовательности полубредовых видений, разворачивающихся в воспаленном сознании студента – пациента психиатрической клиники. Эта картина, во-первых, показала возможность создания фильмов, ориентирующихся не на театр и литературу, а на живопись, а во-вторых продемонстрировала способность кинематографа делать полноцен-

ные произведения, задачей которых является отображение нереальности (или наших представлений о ней), а субъективных переживаний.

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

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

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

Одним из самых заметных немецких режиссеров того времени, чье непосредственное влияние на мировое киноискусство ощущается до сих пор, был Ф. Ланг. В его фильмах: «Усталая смерть» (1921 г.), «Нибелунги» (1924 г.) и особенно в «Метрополисе» (1926 г.) изображение разработано настолько продуманно, тщательно и детально, что может соперничать с живописным. Характерно, что визуальная выразительность фильмов Ф. Ланга идет в ущерб их повествовательному и идеологическому наполнению, за что режиссер постоянно подвергался достаточно жесткой критике [1, 3, 9, 10].

Тема 5. Зарождение и формирование кино Великобритании. Кино Великобритании (1929–1945 гг.)

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

1. В первое десятилетие XX в. большой вклад в развитие киноискусства внесли представители Великобритании. Свой путь в кино в начальный период начали по преимуществу фотографы, имеющие собственные мастерские. Их деятельность была рассредоточена по всей стране: в графстве Йоркшир и Ланкашир, в Лондоне и близ Ла-Манша. Среди них были У. Фризе-Грин, Дж. Уильямсон и др.

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

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

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

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

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

В 1912–1913 гг. появилась мода на экранизации театральных и литературных произведений (У. Шекспир и Ч. Диккенс). Однако ощутимых положительных результатов это не принесло. Основной причиной неудачи стала цензура продюсеров, заботившихся о том, чтобы в фильме не оставалось элементов оригинала. С 1 января 1929 г. в силу вступил закон о квоте, определивший обязательную процентную норму британских фильмов, которые должны были демонстрироваться в театрах и распространяться кинопрокатными конторами. Введение закона не дало положительных результатов, но заставило местных продюсеров взяться за производство собственных картин. Однако британских фильмов не только по названию, но и по духу в этот период было чрезвычайно мало.

В конце 1920-х гг. в киноискусстве Великобритании появилась группа молодых режиссеров, для которых создание фильма было не только источником заработка, но и смыслом жизни. А. Асквит и А. Хичкок стали к 1930-е гг. ведущими представителями британского художественного кинематографа. А. Монтегрю и Дж. Гирсон возглавили движение британских документалистов. После долгих лет застоя в местном кино началось интеллектуальное и ху-

дожественное движение, позволившее в звуковом периоде британской кинематографии сыграть существенную роль в развитии киноискусства [3, 9, 10].

Тема 6. Кино дореволюционной России и становление советского кино

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Всеволод Пудовкин в фильме «Мать» (по роману М. Горького, 1926 г.) также исследовал смысловые эффекты, возникающие при сопоставлении кадров. Однако его больше интересовали метафорические возможности киноязыка, чем логические особенности кино [3, 5].

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

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

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

В начале рассматриваемого периода в Соединенных Штатах Америки практически весь процесс кинопроизводства находился под влиянием финансовых империй Морганов и Рокфеллеров, не заинтересованных в высоком художественном результате, если он не гарантировал прибыль. Такой подход, с одной стороны, привел к укреплению студийной системы, которая пришла в американское кино в результате развития продюсерской системы, определяющей процесс кинопроизводства в предшествующий период. С другой – привел к предельному ограничению возможностей режиссеров: фактически за режиссером оставалось только право следить за мизансценами и работать с актерами. В типичном случае режиссер получал раскадрированный сценарий (то есть такой, где была указана крупность, продолжительность и содержание каждого кадра), работал на площадке, но при этом в монтаже фильма не участвовал.

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

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

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

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

Особое положение в американском кинематографе занимали авторы, обладавшие достаточными собственными финансовыми ресурсами, чтобы не зависеть от студийной системы. Во-первых, это У. Дисней, чьи короткометражные мультфильмы конца 1920–1930-х гг. были значительным шагом вперед в освоении возможностей ритмического сочетания изображения и звука в кинематографе. Во-вторых, это Ч. Чаплин, который в этот период снял три самые значительные свои картины – «Огни большого города» (1931 г.), «Новые времена» (1936 г.) и «Диктатор» («Великий диктатор», 1940 г.).

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

Война не затронула существенным образом экономику и кинобизнес США, более того, именно в это время были окончательно преодолены последствия Великой американской депрессии. Сформировались подходящие условия

для развития низкобюджетного экспериментального кинопроизводства. 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 законченный за несколько месяцев до вступления США во Вторую мировую войну «Гражданин Кейн» (1941 г.) О. Уэллса. Во время съемок своего дебютного фильма О. Уэллс получил полную авторскую свободу. Он контролировал все стадии производства фильма. Главным героем фильма является газетный магнат, который умирает в первых кадрах фильма. Расследование обстоятельств его жизни составляет стержень повествования. Жизнь героя раскрывается с точек зрения, нескольких близко знавших его людей. Таким образом, в фильме практически отсутствовала привычная «объективная» точка зрения и картина представляла собой диалог, столкновение различных субъективных мнений. После выхода на экраны фильм О. Уэллса не оказал заметного влияния на развитие американского кинематографа. Это объясняется внекинематографическими обстоятельствами. Главный герой имел реальный прототип (У. Р. Херст), чью личность нельзя воспринимать однозначно. К тому же, тогдашний американский кинематограф тех лет был не готов к восприятию радикальных новаций. Однако в дальнейшем к опытам О. Уэллса обращались многие известные режиссеры [1, 3, 9, 10].

Тема 8. Французское кино (1929–1945 гг.)

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

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

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

Рассматривая абстрактное кино как лабораторный эксперимент, другие режиссеры в своих фильмах возвращаются к сюжетности и ставят перед собой сверхзадачу – показать красоту повседневной реальности. В качестве главного героя в их фильмах выступает «маленький человек», зачастую представитель социальных низов.

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

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

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

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

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

Два года спустя, когда Франция была оккупирована, М. Карне упрекали в том, что пессимизм картины «Набережная туманов» заразил французов разрушительным скептицизмом. В ответ режиссер написал: «Искусство кино – это зеркало эпохи, в которой мы живем <...> ее характерные черты – это беспокойство и потерянности». После «Набережной туманов» конструкцию фильмов М. Карне стали называть архитектурной. В них все было точно рассчитано: композиция каждого кадра, значение каждого слова, монтажный ритм.

Во время Второй мировой войны во Франции, несмотря на немецкую оккупацию, производство игровых фильмов сократилось наполовину в сравнении с довоенным уровнем. Невозможность обращаться напрямую к тем жизненным проблемам, которые волновали людей, привели к появлению в киноискусстве отвлеченных философских тем. Некоторые авторы сняли в годы войны свои лучшие фильмы – например, А.-Ж. Клузо «Ворон» (1943 г.) и М. Карне «Дети-

райка» (1944 г.). Фильм М. Карне «Дети райка» (1944 г.) является наивысшим художественным достижением этого режиссера, образцом его творческого стиля и своеобразным итогом развития всего французского поэтического реализма.

Тема 9. Кино Германии (1929–1945 гг.)

1. Влияние фашизма на состояние немецкого кинематографа.

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

Деятельность Л. Рифеншталь.

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

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

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

напряжения особой кинематографической стратегией: искаженный угол камеры, выразительные тени, инновационное использование звука и тщательно проработанные художником сцены, вызывающие эффект клаустрофобии. В итоге Лангу точно удалось передать страх, объединяющий разные слои берлинского общества.

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

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

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

Производство развлекательного кино было провозглашено в качестве одного из приоритетов государственной политики фашистского государства. Правительство национал-социалистов вкладывало немалые финансовые средства в

развитие местной кинопромышленности, позволяя ей совершенствоваться в техническом плане. Было быстро налажено производство первых немецких цветных картин.

Деятельность Л. Рифеншталь

Одной из наиболее известных представителей немецкого кинематографа, не покинувших Германию в рассматриваемый период, стала режиссер Л. Рифеншталь. Ее творчество рассматривается в истории кинокритики как неоднозначное. С одной стороны, ее документальные киноленты о съездах национал-социалистической партии Германии («Триумф воли», 1935 г.) и проходивших в Берлине Олимпийских играх («Олимпия», 1938 г.) использовали фашисты в пропагандистских целях. С другой – в своих фильмах режиссер показала высокий уровень владения техникой киносъемки. Она подчинила конструкцию документального изображения строгим живописным законам.

В ходе развития военных действий во время Второй мировой войны и провала плана по захвату СССР кассовые сборы немецкого кино возросли. В 1943–1944 гг. сборы составили миллиарды рейх марок. Посещение кинотеатров, в которых демонстрировались фильмы развлекательного и пропагандистского характера с уверенными в своих силах плакатными героями, давало простым немецким гражданам иллюзию нормального течения жизни и стабильности [1, 3, 9, 10].

Тема 10. Кино Италии (1929–1945 гг.)

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

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

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

а) фильмы о войне как обоснование милитаристской идеологии итальянского фашистского государства;

б) беззаботные салонные мелодрамы и комедии из жизни высшего общества («фильмы белых телефонов»);

в) исторические костюмные фильмы о прошлом Древнего Рима.

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

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

В 1943 г. появились первые фильмы, снятые в новой манере: «Наваждение» Л. Висконти, «Дети смотрят на нас» В. де Сика, «Прогулка в облаках» А. Блазетти. Итальянский неореализм начинается документальными картинками о жизни бедняков. В игровом кино преобладала тема антифашистского сопротивления. Манифестом неореализма стал фильм Р. Росселини «Рим – открытый город». Он снимался в документальной манере на месте реальных событий без участия известных актеров. Этот фильм был снят в 1945 г. В нем события немецкой оккупации и рост Итальянского сопротивления показаны как череда эпизодов в жизни обычных людей. Эти особенности картины в последующих фильмах итальянских кинематографистов выразились в виде системы неореалистических требований: героями фильма должны быть люди из социальных низов, играть их могут как профессиональные, так и непрофессиональные исполните-

ли, снимать их следует в бытовых условиях – на природе и в интерьерах (но не в павильоне), в типичных бытовых ситуациях. Если в фильме Р. Росселини подобные съемочные методы были наиболее подходящим способом раскрытия философской проблематики фильма (поведение человека перед лицом смертельной угрозы), то в последующих картинах сами представители из народа и характерные для них условия жизни стали образовывать содержание картины.

Таким образом, развитие кино в Италии в 1929–1945 гг. носит противоречивый характер. С одной стороны, государственная монополизация кинопроизводства в Италии привела к жесткой регламентации содержания (темы, конфликты, герои) и к упрощению образной системы фильмов (чрезмерной простоте и доходчивости формы). Это значительно сузило творческий потенциал режиссеров, вынужденных работать в соответствии с идеологическими требованиями итальянского фашизма. Кино из вида искусства превращалось в агитационно-пропагандистское средство. С другой стороны, в недрах итальянского киноискусства постепенно вызревало творческое сопротивление и неореализм. К концу 1930-х гг. европейское киноискусство оказалось в глубоком кризисе, из которого его в последующие десятилетия вывели итальянский неореализм и французский поэтический реализм. В послевоенный период именно эти два художественных течения не только оказали решающее воздействие на развитие национальных киношкол, но и придали импульс всему мировому кинопроцессу [1, 3, 9, 10].

Тема 11. Советское кино (1929–1945 гг.)

1. Общая характеристика кинопроцесса в СССР в 1930-е гг. Основные достижения советского кинематографа предвоенного периода.

2. Новации в системе кинопроизводства в СССР в 1930-е гг. Развитие кинематографа СССР в военный период.

1. Новый этап в жизни советского народа и развитии его искусства начинается в 1930-е гг. Этот этап связан с успехами социалистической индустриали-

зации и коллективизации сельского хозяйства. Параллельно происходили изменения в сознании людей, а также зарождение и становление советской научной, технической и творческой интеллигенции, утверждавшей идеалы социалистического реализма.

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

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

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

Показательным является фильм «Путевка в жизнь» (1931 г.) режиссера Н. Экка, в котором наглядно показан процесс воспитания нового типа личности в трудовой деятельности. Затем на экраны СССР вышел фильм «Встречный» (1932 г.), оказавший большое влияние на развитие советского киноискусства

1930-х гг. Успех фильма «Встречный» был обусловлен, во-первых, тем, что в нем тема социалистического строительства раскрывалась через судьбу его рядового участника (старого рабочего), и, во-вторых, тем, что авторы (режиссер Ф. Эрмлер и С. Юткевич) стремились показать своих героев в исторических условиях, непосредственно влияющих на формирование их характеров. Фильм «Встречный» наметил главное направление в развитии советского киноискусства 1930-х гг. – подробное исследование характеров людей, участников революционной борьбы и социалистического строительства.

Этот фильм подготовил появление фильма «Чапаев» (1934 г.), открывший новый этап в развитии советского киноискусства (режиссеры Г. и С. Васильевы). К этому же направлению в советском кино следует отнести такие фильмы, как «Трилогия о Максиме» (1935–1939 гг., режиссер Г. Козинцев и Л. Трауберг, исполнитель заглавной роли Б. Чирков), «Депутат Балтики» (1937 г., режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, сценарий Л. Рахманова, исполнитель главной роли – Н. Черкасов), «Член правительства» (1940 г., режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, сценарий К. Виноградской, исполнительница главной роли В. Марецкая), «Великий гражданин» (1–2-я серии, 1938–1939 гг., режиссер Ф. Эрмлер, исполнитель главной роли Н. Боголюбов), «Большая жизнь» (1-я серия, 1940 г., режиссер Л. Луков, сценарий П. Нилина) и др.

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

В кинематографе Советского Союза к середине 1930-х установилась система, достаточно близкая американской (причем некоторые элементы были заимствованы в результате творческих поездок советской киноинтеллигенции в 1920–1930-е гг. (С. Эйзенштейн, Дз. Вертов) за рубеж и стали результатом об-

мена опытом). Однако и в США, и в СССР существовали свои «перекосы» в системе кинопроизводства. Так, в США кинопроизводство было изначально ориентировано на стимулирование зрительского интереса и получение коммерческой прибыли. В СССР основной задачей киноискусства было воплощение идеологических установок. Основные различия между американской и советской киносистемами выражались:

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

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

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

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

При этом киноискусство 1930-х гг. отличало жанровое и тематическое разнообразие. Возник жанр советского музыкального фильма, в котором с большим успехом работали режиссеры Г. Александров, А. Ивановский и И. Пырьев. Глубокое творческое прочтение классических произведений русской литературы отличало биографическую трилогию, созданную по произве-

дениям М. Горького («Детство», «В людях», «Мои университеты»), осуществленную в 1938–1939 гг. режиссером М. Донским. Следует отметить также экранизацию пьесы А. Островского «Бесприданница» (режиссер Я. Протазанов, 1936 г.).

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

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

2. В годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) в СССР в основном развивалось документальное кино. «Разгром немецких войск под Москвой» (1942 г., режиссеры Л. Варламов и И. Копалин), «Битва за нашу Советскую Украину» (1943 г., режиссеры А. Довженко и Ю. Солнцева), «Берлин» (1945 г., режиссер Ю. Райзман). В этот период продолжалось производство игровых фильмов. С. Эйзенштейн поставил фильм «Иван Грозный» (1-я серия – 1944 г., 2-я серия – 1945 г., 3-я серия не была завершена). Долгое время картина пылилась «на полках» и вышла в прокат в СССР только в 1958 г. Во второй серии фильма есть решенный в цвете эпизод «Пир опричников», в котором С. Эйзенштейн воплотил свои идеи о цветовой драматургии, продемонстрировав возможности динамического взаимодействия объектов разного цвета.

Следует отметить посвященный теме войны фильм «Радуга» (1944 г., режиссер М. Донской). Возможно, что некоторые эпизоды фильма своей бытовой строгостью и лаконизмом в передаче сильнейших человеческих чувств, повлияли на зарождающийся в этот период в Италии неореализм. Военной тематике

были также посвящены фильмы И. Пырьева, Ф. Эрмлера и многих других талантливых советских режиссеров этого времени [3, 5].

Тема 12. Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945–1985 гг.)

1. Социальная программа и эстетика итальянского неореализма.

Основные представители итальянского неореализма.

2. Творчество Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти.

3. Развитие итальянского кинематографа в 1970–1980 гг.

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

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

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

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

В эти годы почти одновременно на экране появляются фильмы разных авторов, объединенные единой неореалистической эстетикой. Среди них

и тетралогия режиссера В. де Сики («Шуша» 1946 г., «Похитители велосипедов» 1948 г., «Чудо в Милане» 1950 г., «Умберто Д.» 1951 г.). В фильме «Похитители велосипедов» кража велосипеда у главного героя привела к проблемам с выполнением его профессиональных обязанностей и к проблемам в семейной жизни. Герой был вынужден доказывать собственному сыну, что он взрослый и сильный мужчина.

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

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

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

- именно с неореализма началось возрождение итальянского и европейского киноискусства;
- из неореализма вышли практически все крупные режиссеры итальянского кино 1950–1960-х гг., т. е. того периода, когда Италия занимала лидирующее положение в европейском кино;
- неореализм продемонстрировал возможность современного киноискусства раскрывать важные и сложные социальные проблемы, используя при этом

минимум художественных и финансовых средств;

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

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

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

Основные достижения итальянского кино в области киноязыка были сделаны М. Антониони, чья «трилогия отчуждения» – «Приключение» (1960 г.), «Ночь» (1961 г.), «Затмение» (1962 г.) заставила критиков говорить о «дедраматизации», т. е. отмене традиционной драматургии. Действительно, в этих фильмах внешнее действие весьма незначительно, а то, что составляло бы интригу в обычном повествовательном фильме, могло вообще остаться без ответа. Особенное значение во всех трех картинах приобретают те эпизоды, где с точки зрения развития действия ничего не происходит. Но именно такие моменты оказываются наиболее существенными для понимания фильма, поскольку

ку в них отображаются внутренние состояния персонажей, суть их взаимоотношений. Зрителю это становится понятным благодаря состоянию окружающих персонажей, вещей, их формы, фактуры, освещения и цвета (в следующем фильме М. Антониони «Красная пустыня», 1964 г.).

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

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

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

и секса Б. Бертолуччи: «Конформист» (1970 г.), «Последнее танго в Париже» (1972 г.), «Двадцатый век» (1976 г.). Социальные связи в историческом контексте изучает Э. Скола («Мы так любили друг друга», 1975 г., «Бал», 1983 г.). Минималистские пасторали неторопливо снимает Э. Ольми («Дерево для деревянных башмаков», 1978 г.). Социальными проблемами юга Италии обеспокоены братья П. и В. Тавиани («Отец-хозяин», 1977 г.). В развитии современного ему общества замечает кризисные явления М. Феррери («Большая жратва», 1973 г.). П. П. Пазолини, отвлекшийся от идеологии в так называемой «трилогии жизни»: «Декамерон» (1971 г.), «Кентерберийские рассказы» (1972 г.) и «Цветок тысячи и одной ночи» (1974 г.), завершает свой жизненный путь фильмом, в котором пытается представить психическую патологию как неотъемлемый продукт буржуазной культуры и общества («Салó, или 120 дней Содома», 1975 г.) [1, 3, 4].

Тема 13. Кино Франции (1945–1985 гг.)

1. Специфика французского кино в первые послевоенные годы. Основные представители французского кинематографа 1950–1960 гг.

2. «Новая французская волна» как культурное движение. Творчество Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара. Родственные течения и направления.

3. Французское кино 70-80 гг.

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

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

Французское киноискусство 1950-х гг. было тематически и жанрово очень разнообразным. Творчество ведущих режиссеров носило яркий индивидуальный характер. Во французских фильмах, снятых в этот период, звучала тревога за человека, живущего в современном сложном мире, что нашло отражение в таких фильмах, как «Красота дьявола» (1950 г.) Р. Клера (современный вариант легенды о Фаусте), «Орфей» (1949 г.) Ж. Кокто, «Жюльетта, или ключ к снам» (1951 г.) и «Тереза Ракен» (1953 г.) М. Карне, «Горделивые» (1953 г.) И. Аллегре.

Ж. Ренуар, старейший мастер французского кино, снимал фильмы, проникнутые ностальгией о минувших временах: «Французский канкан» (1954 г.), «Елена и мужчины» (1956 г.), «Завтрак на траве» (1959 г.). Вместе с тем, в этих фильмах чувствуется любовь к жизни, доверие к человеку. Режиссер Р. Брессон снимал фильмы-притчи на философские и религиозно-этические темы («Дневник сельского священника», 1950 г.; «Приговоренный к смерти бежал», 1956 г.). За Р. Брессоном закрепилась слава «трудного» режиссера, убежденного сторонника концепции «авторского кино», не идущего на компромиссы ради коммерческого успеха фильма.

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

Возникновению «новой волны» способствовала, во-первых, политика французского правительства, осуществляющее направленную на поддержку низкобюджетного авторского кино систему «аванс в счет сборов». Благодаря ей в 1958–1962 гг. во французском кино дебютировали около сотни молодых режиссеров. Во-вторых, большое значение имело появление высокочувствительной киноплёнки, легкой и недорогой съёмочной, а также 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.) режиссера Ф. Трюффо был охарактеризован критикой как «уважительное приношение В-фильмам» (голливудской продукции второго сорта). В дальнейшем Ф. Трюффо часто снимал стилизации различных жанров. В фильме «Жюль и Джим» (1961 г.) он создал стиль «ретро» – цитатный по своей природе.

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

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

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

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

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

3. 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

ние» (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: психологическая драма, детектив и комедия. Современный французский кинематограф референтно представляет режиссер Ф. Озон, а также другие талантливые режиссеры, сценаристы и актеры. Международный Каннский кинофестиваль регулярно становится одним из главных событий года для кинематографистов и киноманов, задавая моду в мировом кино [1, 3, 4, 10].

Тема 14. Кино Германии (1945–1985 гг.)

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

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

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

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

2. После короткого периода доминирования социального кинематографа в немецкую киноиндустрию возвращается развлекательное кино. Многие фильмы, выпускавшиеся в эти годы, были ремейками старых кинолент, снятых на студии УФА. Являлись популярными опереточные комедии и фильмы о врачах. По причине вторичности сюжетов и узости тем немецкие фильмы первых послевоенных лет воспринимались зарубежным зрителем как провинциальные. Стремительно падает международное значение немецкого кино. Немецкие кинофильмы сильно проигрывали итальянскому, французскому и даже японскому кинематографу этих лет.

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

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

телевидение стало главным конкурентом кинематографа в борьбе за умы и сердца зрителей.

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

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

Среди авторов Оберхаузенского манифеста был А. Клуге (фильмы «Акробаты под куполом цирка беспомощны», 1967 г.; «Крепкий Фердинанд», 1976 г.). А. Клуге считал режиссера инициатором и посредником в создании кинематографического материала, но не автором его окончательного решения. Настоящим автором фильма является, как он утверждал, зритель, который «монтирует» фильм в своем воображении. Особенно важной для режиссера была работа над характерами героев и созданием особой экранной среды, в которой эти герои существовали. Зритель должен был почувствовать скрытые мотивы, а не увидеть действия персонажей.

На рубеже 1960–1970-х гг. появляется «новое немецкое кино». Наиболее интересным представителем течения считается Р. В. Фассбиндер, который снимал фильмы в несколько декадентской визуальной манере. Он активно использовал в процессе съемок зеркала, окна, дверные проемы, выстраивая через них многоплановые композиции. С содержательной точки зрения его произведения – это драмы о том, как разбиваются чувства в условиях потребительского об-

щества и его бездушной социально-культурной атмосфере: «Торговец четырех времен года» (1972 г.), «Замужество Марии Браун» (1979 г.), «Тоска Вероники Фосс» (1982 г.). К «новому немецкому кино» принадлежали также Ф. Шлендорф («Жестяной барабан», 1979 г.) и В. Херцог («Стеклянное сердце», 1976 г.) [1, 3, 4, 10].

Тема 15. Кино США в послевоенный период

1. Социокультурная ситуация в США в 1950–1960-е гг. Крупнейшие представители американского кино послевоенного периода. Молодежная тема в американском кино. Проблема насилия в американском послевоенном кинематографе.

2. Деятельность американских режиссеров 70–80х гг.

1. Американское кино 1950-х гг. находилось под воздействием противоположных тенденций:

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

– с другой стороны, конкуренция со стороны массовой культуры и, прежде всего, активно развивающегося телевидения провоцировала американских кинематографистов форсировать применение специальных экранных средств, которые отсутствовали на ТВ, что значительно увеличивало стоимость кинопроизводства.

В США исторически сложилась ситуация, когда кино обладало меньшим (по сравнению с Европой) самостоятельным художественным статусом. Борьба киноискусства с телевидением за зрителя стала во второй половине XX в. одной из основных движущих сил в развитии американского кинематографа. На этом пути в 1950-е гг. американское кино пошло в сторону усиления чистой зрелищности и применения спецэффектов, а в конце 1960–1970-х гг. основной упор в этой борьбе был сделан на психологические возможности пленочного

кино. Кроме того, были разработаны несколько систем широкоэкранного кино. В кино стал систематически применяться цвет. Наиболее значительные голливудские фильмы конца 1950-х гг. – это высокобюджетные цветные широкоэкранные трехчасовые фильмы на исторические темы.

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

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

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

Так, Э. Уорхол снял в 1960-е гг. около пятидесяти экспериментальных фильмов, шокировавших кинематографическую общественность не столько своей тематикой, сколько радикальным отношением к пространству, времени и действию на экране. В двух самых известных его лентах – «Сон» (1963 г.) и «Небоскреб Эмпайр» (1964 г.) в течение, соответственно, шести и восьми часов демонстрируется практически неизменное изображение (спящий человек из-

редка переворачивается, за верхушкой Эмпайр-Стейт-Билдинг проплывают облака). Эти фильмы были сняты без использования звука.

Молодежная тема в американском кино

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

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

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

Эти две тенденции объединились в самом заметном голливудском фильме 1960-х гг. – в картине режиссера А. Пенна «Бонни и Клайд» (1967 г.).

Проблема насилия в американском послевоенном кинематографе

У режиссеров, продолжавших ориентироваться на широкую аудиторию, тема насилия в том или ином виде также часто занимала важное место. Так, у Ф. Копполы, снимавшего различные трагедии о людях, действовавших достойно и правильно, но в результате потерявших себя – «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 и закомплексованного 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 суета», 1979 г.).

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

В настоящее время кинематограф США референтно представляют не только представители т. н. «мейнстрима», но и независимого от крупных голливудских киностудий авторского американского кино [3, 5].

Тема 16. Советское кино (1945–1985 гг.)

1. *Деятельность М. Калатозова. Проблематика и эстетика советских кинодебютов в конце 1950–1960 гг.*
2. *Тема Великой Отечественной войны в советском киноискусстве.*
3. *Основные достижения советского кино в 1960–1980 гг. Деятельность А. Тарковского.*

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

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

Одним из выдающихся фильмов ранней «хрущевской оттепели» стал фильм М. Калатозова «Летят журавли» (1956 г.). М. Калатозов начал работать

еще в российском немом кино. В новом фильме в центре повествования оказался обычный человек, столкнувшийся с Войной. Фильм передает потрясение от столкновения нормального уклада жизни с хаосом войны. В этом фильме рассказывается история уничтоженной войной любви, которая раскрывается при помощи психологически гиперактивного изображения. Это четкий, иногда графический рисунок, нервное контрастное освещение в павильонных сценах, использование искажающей перспективу сверх широкоугольной оптики в сочетании с камерой, крайне подвижной в горизонтальном и вертикальном направлениях. Новаторские приемы точно передавали впечатления и чувства людей. Наиболее драматические сцены фильма связаны со смертью главного героя и балансированием на грани самоубийства героини. «Летят журавли» – единственный фильм в истории советского киноискусства, получивший все главные награды Каннского кинофестиваля (за лучшую режиссуру, операторскую работу, актерское мастерство). В своих последующих работах М. Калатозов развивал оригинальную технику («Я – Куба», 1964 г.).

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

С течением времени (в 1960–1970-е гг.) кинематографисты в СССР вновь были лишены возможности прямо говорить о назревших проблемах. Осторожная попытка затронуть их в фильме «Застава Ильича» (1962 г.) режиссером М. Хуциевым привела к критике картины и последующей ее переделке (картина

вышла на экран только в 1964 г. под названием «Мне 20 лет»). Для искреннего высказывания по серьезным вопросам режиссерам приходилось обращаться к политически нейтральным темам или интерпретации военных событий.

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

На рубеже 1950–1960 гг. военная тема, очевидно, доминировала. Война воспринималась как главное событие в жизни страны, как точка отсчета в процессе самопознания и самоидентификации общества. Чем ближе к середине десятилетия, тем сильнее проявлялась тенденция к документализации, к освобождению от условностей. Великая Отечественная война открыла пласт материала огромного нравственного и эстетического богатства. Массовый героизм простых людей дал советскому и современному искусству как человековедению столько, что начатая в те годы галерея народных характеров до настоящего времени пополняется новыми героями, обстоятельствами, художественными открытиями. Ситуация войны обострила до предела человеческие чувства и драматизировала жизненные коллизии. В тяжелых испытаниях, выпавших на долю людей, наполнились актуальным содержанием такие вечные понятия, как патриотизм и верность, мужество и долг, любовь и товарищество. На взгляд автора, именно эта «человеческая составляющая» питала и питает творчество многих выдающихся деятелей искусства прошлого и настоящего, которые затрагивали в своем творчестве тему Великой Отечественной войны.

Многие фильмы о Великой Отечественной войне получили заслуженное признание на родине и за рубежом. Эти кинокартины показывали зрителю «разную войну». Эти фильмы не только о сражениях – они, прежде всего, о людях, живущих, погибающих, любящих, мечтающих. Это фильмы о фронте, тыловой жизни, партизанской войне, а также о мужестве, нежности, юности и зрелости. Они сняты с необычайной убедительностью выдающимися отечествен-

ными режиссерами по документальным материалам или достойным литературным произведениям. В фильмах о войне снимались многие известные актеры, многие из которых были фронтовиками. Песни из фильмов о войне полвека спустя по-прежнему поет народ.

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

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

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

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

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

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

А. Тарковский и С. Параджанов – крупнейшие советские режиссеры второй половины XX в. Автобиографический фильм А. Тарковского «Зеркало» (1974 г.), по мнению критиков, является развитием идей «8 ½» Ф. Феллини методами М. Антониони. В картине свободно переплетаются различные временные пласты (современность, 1930-е, 1940-е гг.), различные модальности («реальность» как документ, воспоминание, сновидение). Основную роль в показе состояний персонажей играет предметная среда (движения предметов, их форма, фактура, освещение, цвет). Через предметы передается состояние персонажей, которых мы не видим и, прежде всего, авторское состояние. В картине «Сталкер» (1979 г.) А. Тарковский переводит этот принцип на качественно иной уровень. Был найден еще один способ прямого выражения процесса мышления на экране в советском кино (причем на этот раз в непрерывном развитии, а не с помощью монтажных сопоставлений) [3, 4].

Тема 17. Зарождение и становление белорусского кино

- 1. Учреждение «Белгоскино». Рождение белорусского документального кинематографа. Специфические условия формирования отечественного игрового киноискусства. Деятельность Ю. Тарича.*
- 2. Тенденции развития белорусского киноискусства в 1930–40-х гг.*
- 3. Деятельность белорусских кинооператоров-хроникеров. «Белорусские киносборники».*

1. Рождение национальной кинематографии в Беларуси произошло 17 декабря 1924 г. – несколько позднее, чем в других странах. Этот факт принято связывать с учреждением цензурного органа под названием «Белгоскино» (государственное управление по делам кинематографии при Наркомпросе БССР). Весной 1925 г. была оборудована кинолаборатория для выпуска кинохроники.

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

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

Отрыв кинопроизводства от белорусской национальной почвы имел негативные последствия. Вдали от территории БССР режиссеры практически ли-

шились информации о жизни белорусского народа. Удаленность фабрики от Минска мешала привлекать к съемкам белорусских артистов.

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

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

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

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

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

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

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

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

художественный опыт выдающихся представителей советской киношколы – С. Эйзенштейна и А. Довженко [1, 2, 3].

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

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

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

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

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

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

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

Ярким произведением, созданным в эти годы, могла бы стать экспериментальная картина «Поручик Киже» (режиссер А. Файнциммер, автор сценария).

рия Ю. Тынянов, композитор С. Прокофьев), однако ее судьба оказалась сложной. Руководство киностудии отрицательно отнеслось к постановке гротескного фильма со специфическим пластическим решением и сатирической музыкой.

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

В 1939 г. в столице БССР были построены корпуса новой киностудии «Советская Беларусь» в районе Минского велозавода [1, 2, 3].

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

В полнометражный документальный фильм «Освобождение Советской Белоруссии» (режиссеры В. Корш-Саблин и Н. Садкович, 1944 г.) вошли кино-

кадры начала и середины войны. В фильме показаны белорусские партизаны и знаменитая «рельсовая» война. Картина завершается парадом белорусских партизан в Минске в первые дни после его освобождения от немецко-фашистских захватчиков в июле 1944 г.

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

В 1945 г. киностудия «Советская Беларусь» возобновила свою деятельность. После окончания боевых действий на территории БССР снималось множество документальных фильмов, рассказывающих о налаживании мирной жизни («Минск возрождается», «Новоселье», «Рассвет» и др.). С 1946 г. киностудия обрела название – «Беларусьфильм». В 1947 г. на главном проспекте столицы выросли новые производственные цеха и белорусский кинематограф получил новый импульс. Визитной карточкой послевоенного времени стали фильмы о войне и для детей. Отечественными кинематографистами было экранизировано множество произведений белорусской литературы [1, 2, 3].

Тема 20. Послевоенный период в истории белорусского кино

1. Специфика белорусского советского кино в 1945–1953 гг. Первые фильмы для детей.

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

3. Военная тематика в фильмах молодых режиссеров. Белорусское кино 60-70х. Кинофестивальное движение в Беларуси.

1. Послевоенный период в развитии белорусского советского кино делится на четыре отрезка времени:

- 1) 1945–1953 гг.;
- 2) 1953–1960-е гг.;
- 3) 1970–1991 гг.;
- 4) современный период.

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

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

ние режиссеров постепенно переключается с поступков известных персонажей на их внутреннее состояние.

О событиях Великой Отечественной войны в Белоруссии рассказывали замечательные фильмы для детей «Девочка ищет отца» (1959 г.) и «Дети партизан» (1954 г.), созданные известным белорусским режиссером Л. Голубом, который целенаправленно и талантливо работал с детской и подростковой аудиторией. Его фильмы отличались динамичным сюжетом, эмоциональностью, запоминающимися главными героями, простотой киноязыка. Они имели большой успех у широкой публики. В картине Л. Голуба «Миколка-паровоз» (1957 г., по классическому произведению М. Лынькова) главными героями вновь стали дети и подростки [1, 2, 3].

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

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

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

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

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

В 1962 г. был основан Союз кинематографистов Беларуси. В целом этот и последующий периоды стали в истории белорусского кино временем расцвета. Самые значительные успехи отечественного кино были связаны с разработкой военной тематики в рамках общеевропейского гуманистического дискурса. В фильмах отечественных режиссеров военная тематика обрела высококачественное художественное измерение. В лучших работах наших мастеров виден выход на уровень философского и художественного осмысления универсалий культуры [1, 2, 3].

Рядом работ прославился сокурсник А. Тарковского – В. Виноградов. Событием отечественного проката стал выход на экраны фильмов «Восхождение»

(1976, режиссер Л. Шепитько), «Иди и смотри» (1985, режиссер Э. Климов), «У войны не женское лицо» (1981–1984, режиссер В. Дашук), «Знак беды» (1990, режиссер М. Пташук).

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

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

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

Однако в конце 1980-х гг. в белорусском кино возникли застойные тенденции. Причины этих процессов следующие: общее негативное влияние культуры поздней советской эпохи, коммерческое давление со стороны нового ки-

норынка, уход из активного творческого процесса ведущих белорусских кино-мастеров 1960–1980 гг. Белорусское игровое кино в 1990 г. вступило в полосу затяжного кризиса творческих идей.

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

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

К числу наиболее интересных работ отечественных кинематографистов последних лет можно отнести фильмы «В августе 44-го» (2001 г., режиссер М. Пташук, фильм снят по литературному произведению В. Богомолова) и «Брестская крепость» (2010 г., режиссер А. Котт, фильм снят по архивным материалам). Эти картины были высоко оценены кинокритиками и зрительской аудиторией, получили заслуженные награды. Ленты оказались интересны современным зрителям глубиной содержания, обращением к внутреннему миру героев, достоверностью литературного и исторического материала, талантливой игрой известных российских и отечественных актеров.

В 1997 г. киностудия «Беларусьфильм» приобрела статус национальной, что отражается в ее названии: УП «Национальная киностудия «Беларусьфильм». Престиж студии в эти годы в основном связан с документальным и анимационным кино. Так, в мастерской мультипликационных фильмов, открытой при киностудии в 1973 г., было создано большое количество самых разных

фильмов, удостоенных высоких наград престижных фестивалей. Панорамное публицистическое анимационное кино, основанное на национальной литературе, было представлено в творчестве О. Белоусова («Песня о Зубре» и «Ладья отчаяния» по мотивам литературных произведений Н. Гусовского и В. Короткевича). Новый этап отечественной анимации, направленный на формирование собственной школы, связан с деятельностью И. Волчека – ученика мастеров российской анимации Ю. Норштейна и Ф. Хитрука.

В 1994 г. в Белорусской академии искусств был открыт факультет режиссеров-аниматоров под руководством И. Волчека. Одним из самых востребованных жанров в белорусском анимационном кино 1990-х гг. стал жанр притчи. Например, в нем работает режиссер, мастер сложной живописной анимации В. Петкевич. В настоящее время сложилась целая семейная династия Петкевичей (аниматор В. Петкевич, его супруга Е. Петкевич и их дочь О. Марченко) – убежденных представителей авторского кино, сценаристов, режиссеров и художников своих фильмов.

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

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

В последнее десятилетие в Республике Беларусь различные аспекты теории и истории национального кинематографа обсуждались в киноведческих публикациях, педагогической и практической деятельности по распространению соответствующих ценностей средствами кино О. Нечай, А. Красинским, Г. Ратниковым, Н. Агафоновой, И. Авдеевым, В. Ивченко, И. Сукмановым, А. Сидоренко, Е. Голиковой-Пошкой и др. На протяжении многих десятилетий в нашей стране регулярно выходит популярное периодическое издание о кино – журнал «На экранах», который информирует читателей об актуальных тенденциях в области кино (в том числе, авторского). Главным событием белорусского киногода, начиная с 1993 г., является Минский международный кинофестиваль «Листопад», который проходит в начале ноября.

В настоящее время практическая деятельность в области современной кинематографии в нашей стране регламентируется Указом Президента № 567 «О мерах по государственной поддержке и стимулированию развития кинематографии», который подготовлен в рамках реализации Концепции развития кинематографии Республики Беларусь на 2009–2014 гг. В комплексе киностудии «Беларусьфильм» завершается реконструкция, что позволит в будущем реализовывать перспективные творческие проекты [1, 2, 3].

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Требования к подготовке и проведению семинарских занятий

Семинарское занятие – форма образовательного процесса, которая является дополнением к лекционной форме обучения. Целью занятий является рассмотрение актуальных, проблемных вопросов учебной дисциплины посредством творческого диалога обучающихся и преподавателя. Занятия требуют специальной подготовки обучающихся и их активного участия. Действенной формой контроля знаний являются коллоквиумы, которые проводятся в устной и письменной формах. Действенная форма проведения семинарского занятия по данной учебной дисциплине – обсуждение просмотренного фильма, его детальный анализ.

2.2. Тематика семинарских занятий

1. Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945–1985 гг.).
Кино Франции (1950–1985 гг.).
2. Кино США в послевоенный период (1950–1985 гг.).
3. Советское кино (1945–1985 гг.).
4. Зарождение и становление белорусского кино.
5. Послевоенный период в истории белорусского кино

2.3. Вопросы по темам семинарских, практических занятий

1. Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945–1985 гг.). Кино Франции (1945–1985 гг.)

Фашистская Италия 1930-х гг. и кинематограф. Спад в творчестве ведущих мастеров (Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони и др.).

Расцвет итальянского кинематографа в 1960-е гг.

Венецианский кинофестиваль.

Основные проблемы и темы послевоенного французского кино.

Особенности авторской стилистики (Р. Брессон, Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо и др.). Современное французское кино (Ф. Озон и др.).

Каннский кинофестиваль.

2. Кино США в послевоенный период (1950–1985 гг.)

Политическая ситуация в США в первые годы после войны. Демократические тенденции в Голливуде. Модернизация Голливуда в 1960-е гг.

Кино и война во Вьетнаме.

Творчество А. Пенна, Ф. Ф. Копполы, С. Леоне, М. Скорсезе и др.

Язык современного голливудского кино. Различные кинопремии и кинофестивали.

3. Советское кино (1945–1985 гг.)

Советское кино в послевоенный период.

Тема героизма и патриотизма в послевоенных фильмах о Великой отечественной войне.

Экранизация произведений классической литературы.

Развитие кинокомедии.

Современность и современник на экране.

Фильмы для детей и юношества.

4. Зарождение и становление белорусского кино

Создание треста «Белгоскино».

«Лесная быль» Ю. Тарича – шедевр отечественного кинематографа.

Развитие документального кино.

Киностудия «Советская Беларусь».

Первые фильмы для детей. «Полесские робинзоны» 1935 г.

Белорусский кинематограф в годы Великой Отечественной войны.

5. Послевоенный период в истории белорусского кино

Отражение восстановления народного хозяйства и возрождения в белорусском документальном кино в первые послевоенные годы.

Белорусский кинематограф 1950-х гг.

Деятельность киностудии «Беларусьфильм» в 1960-е гг.

Военная тематика в фильмах молодых режиссеров.

Кино БССР (1970–1980-х гг.).

Гуманистическая система ценностей послевоенного белорусского кино.

Развитие современного белорусского игрового, документального и анимационного кино (2000–2014 гг.).

Реконструкция Национальной киностудии «Беларусьфильм».

Кинофестивальное движение в Республике Беларусь.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Формы и методы контроля над работой

1. Устный опрос на семинарских занятиях.
2. Коллоквиумы в устной и письменной формах.
3. Подготовка докладов и рефератов, их анализ.
4. Подготовка и демонстрация мультимедийных презентаций.
5. Проведение письменных проверочных работ (тестирование по каждой из тем осуществляется в виде кратких тестов с выбором одного ответа).
6. Написание эссе, творческих работ.
7. Конспектирование и обсуждение источников в соответствии с изучаемыми темами.
8. Обсуждение просмотренного фильма.
9. Тестирование.

Список кинофильмов, обязательных для просмотра

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

17. «Психо».
18. «Я шагаю по Москве».
19. «Лесная быль».
20. «Освобождение Советской Белоруссии».
21. «В августе сорок четвертого».

3.2. Задания для самостоятельной работы студентов

Просмотр и подготовка к обсуждению фильмов по проблемной тематике, не включенных в обязательную программу.

1. Кино о детях и для детей: «Иваново детство», А. Тарковский, 1962.
2. Кино о молодежи и для молодежи: «Дикарь», Л. Бенек, 1953.
3. Культовое кино: «Касабланка», М. Кертис, 1942.
4. Природа в кино: «Весна, лето, осень, зима и опять весна», Ким Ки Дук, 2003.
5. Личность в кино: «Список Шиндлера», С. Спилберг, 1993.
6. «Жизнь» и кино: «Я шагаю по Москве», Г. Данения, 1964.
7. Юмор в кино: «Три цвета: Белый», К. Кислевский, 1994.
8. Любовь в кино: «Еще раз про любовь», Г. Натасон, 1968.
9. Жестокость в кино: «Куклы», Т. Китано, 2002.
10. Город и кино: «Смерть в Венеции», Л. Висконти, 1971, «Париж, я люблю тебя», 2006, «Нью-Йорк, я люблю тебя», 2009, «Москва, я люблю тебя», 2010.
11. Легкий жанр в кино: «Завтрак у Тиффани», Б. Эдвардс, 1961.
12. «Фильмы расчета»: «Человек из мрамора», А. Вайда, 1977.
13. Художественные поиски в кино: движение, звук и цвет: «На 10 минут старше», «Скафандр и бабочка»; киномузыка: Н. Ротта, Ф. Лэй, Э. Морриконе, А. Петров, М. Таривердиев.
14. Массовое кино: «Фантомас», А. Юнебель, 1964.
15. Фестивальное кино: «Возвращение», А. Звягинцев, 2003.
16. Арт-хаус – «кино не для всех»: «Счастье мое», С. Лазница, 2010.

Схема анализа кинофильма как художественного произведения

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

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа направлена на углубление знаний по учебной дисциплине, побуждение студентов к мотивированной учебной деятельности и всестороннему усвоению учебного материала. Организация самостоятельной работы студентов предусматривает следующие формы: письменные работы (рефераты), мультимедийные презентации, изучение источников, устные выступления, посещение библиотек. Выполненная работа должна отражать степень усвоения студентом основных теоретических вопросов, умение самостоятельно мыслить, обобщать материал, определять достижения, проблемы, делать выводы.

ТРЕБОВАНИЯ
К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ
очной (дневной) и заочной форм получения высшего образования

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС		Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
		Д	З			
1.	Введение в учебную дисциплину «История экранного искусства». Рождение кино. Кино Франции (1895–1929 гг.)	2	3	Конспект	Письменная	Первичное овладение знаниями
2.	Кино Италии: его зарождение и формирование	2	3	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменная. Эссе	Первичное овладение знаниями
3.	Кино США (1895–1929 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Устный опрос. Мультимедийная презентация	Закрепление знаний
4.	Кино Германии (1895–1929 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Устный опрос. Творческое задание	Первичное овладение знаниями
5.	Зарождение и формирование кино Великобритании. Кино Великобритании (1929–1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Систематизация знаний
6.	Кино дореволюционной России и становление советского кино	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Фронтальный опрос	Закрепление знаний
7.	Звуковое кино. Кино США (1929–1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний
8.	Французское кино (1929–1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменная. Конспект	Первичное овладение знаниями

9.	Кино Германии (1929–1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание. Мультимедийная презентация	Первичное овладение знаниями
10.	Кино Италии (1929–1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменный опрос	Первичное овладение знаниями
11.	Советское кино (1929–1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний и умений
12.	Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945–1985 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание. Устный опрос	Закрепление знаний и умений
13.	Кино Франции (1950–1985 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний
14.	Кино Германии (1945–1985 гг.)	4	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний и умений
15.	Кино США в послевоенный период (1950–1985 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание. Мультимедийная презентация	Закрепление знаний и умений
16.	Советское кино (1945–1985 гг.)	4	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Устный опрос	Закрепление знаний и умений
17.	Зарождение и становление белорусского кино	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний и умений
18.	Послевоенный период в истории белорусского кино	4	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменная. Конспект	Закрепление знаний и умений

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

№ п/п	Отметка	Критерии
1	10 (десять) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы;</p> <p>точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответов на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения;</p> <p>безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;</p> <p>выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации;</p> <p>полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы по изучаемой учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, давать им аналитическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин;</p> <p>творческая самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
2	9 (девять) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных, а также профессиональных задач;</p> <p>способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им аналитическую оценку;</p> <p>систематическая, активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
	8 (восемь) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля (методами комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;</p>

		<p>способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им аналитическую оценку;</p> <p>активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
4	7 (семь) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;</p> <p>свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в основных теориях, концепциях, направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю, давать их аналитическую оценку;</p> <p>самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
5	6 (шесть) баллов, зачтено	<p>достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;</p> <p>способность самостоятельно применять типовые решения в рамках, учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине, модулю и давать им сравнительную оценку;</p> <p>активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, периодическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
6	5 (пять) баллов, зачтено	<p>достаточные знания в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;</p> <p>способность самостоятельно применять типовые решения в рамках</p>

		<p>учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им сравнительную оценку;</p> <p>самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий</p>
7	4 (четыре) балла, зачтено	<p>достаточный объем знаний в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач;</p> <p>умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи;</p> <p>умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им оценку;</p> <p>работа под руководством преподавателя на практических, лабораторных занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий</p>
8	3 (три) балла, не зачтено	<p>недостаточно полный объем знаний в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными, логическими ошибками;</p> <p>слабое владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач;</p> <p>неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой учебной дисциплины, модуля;</p> <p>пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий</p>
9	2 (два) балла, не зачтено	<p>фрагментарные знания в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>неумение использовать научную терминологию учебной дисциплины, модуля, наличие в ответе грубых, логических ошибок;</p> <p>пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий</p>
10	1 (один) балл, не зачтено	<p>отсутствие знаний и компетенций в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю, отказ от ответа, неявка на аттестацию без уважительной причины</p>

3.3. Вопросы к зачету

1. Кино как вид искусства: общая характеристика. Специфика киноязыка.
2. Зарождение кино (конец XIX – начало XX вв.): основные этапы развития и достижения.
3. Киноискусство Франции 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
4. Кино США в начале XX в: основные тенденции развития, персоналии и достижения. Основание Голливуда.
5. Кино Великобритании первой половины XX в: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
6. Киноискусство Германии 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
7. Зарождение кино в дореволюционной России. Советское киноискусство 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
8. Киноискусство Франции 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
9. Кино США 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения. «Голливудское кино» как культурологический феномен.
10. Киноискусство Германии 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
11. Советское киноискусство 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
12. Развитие кино во время Второй мировой войны общая характеристика.
13. Советское киноискусство (1950–1980-е гг.): основные тенденции развития, персоналии и достижения.
14. Европейское киноискусство второй половины XX в: общая характеристика.
15. Киноискусство Испании второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.

16. Киноискусство Великобритании второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
17. Киноискусство Японии второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
18. Киноискусство Польши второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
19. Киноискусство Италии (1960–1980 гг.): основные тенденции развития и достижения.
20. Киноискусство Швеции (1940–1990-е гг.): основные тенденции развития, персоналии и достижения.
21. Цвет в кино.
22. Звук в кино.
23. Специфика киномузыки. Художественно-звуковое оформление кино.
24. Типология кино.
25. История развития мирового документального кино: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
26. Зарождение и развитие анимационного кино.
27. Символика цвета в кино.
28. Категории времени и пространства в кино.
29. Образ человека в киноискусстве XX в.
30. Образ города в мировом киноискусстве XX в.
31. Антивоенная тема в мировом киноискусстве.
32. Феномен элитарного и массового кино в контексте развития мировой художественной культуры XX–XXI вв.
33. Авангард во французском кино (XX–XXI вв.): общая характеристика.
34. Экспрессионизм в киноискусстве Германии: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
35. Итальянский неореализм: основные тенденции развития, персоналии и достижения.

36. Французский поэтический реализм: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.

37. «Новая волна» во французском кино: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.

38. «Молодое немецкое кино»: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.

39. Кино тоталитарной эпохи: общая характеристика.

40. «Кино расчета»: общая характеристика и основные достижения.

41. Вклад Ж. Мельеса в развитие кинематографа.

42. Творческая деятельность Д. У. Гриффита: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

43. Творческая деятельность Ч. Чаплина: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

44. Творчество С. Эйзенштейна: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

45. Творческая деятельность Дз. Вертова: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

46. Творческая деятельность Ф. Мурнау: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

47. Творческая деятельность Ф. Ланга: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

48. Творческая деятельность Л. Бунюэля: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

49. Творческая деятельность А. Хичкока: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

50. Творческая деятельность Ф. Феллини: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

51. Творческая деятельность Л. Висконти: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

52. Творческая деятельность М. Антониони: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
53. Творческая деятельность Ж.-Л. Годара: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
54. Творческая деятельность В. Вендерса: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
55. Творческая деятельность П. Гринуэя: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
56. Творческая деятельность И. Бергмана: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
57. Творческая деятельность А. Куросавы: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
58. Творческая деятельность К. Кесслевского: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
59. Творческая деятельность А. Тарковского: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
60. Творческая деятельность Э. Кустурицы: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
61. Творческая деятельность П. Альмодовара: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
62. Творческая деятельность Ф. Озона: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
63. Творческая деятельность В. Аллена: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
64. Киноискусство Беларуси 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
65. Киноискусство Беларуси 1960–1980-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
66. Эволюция киноискусства в БССР: общая характеристика. Киностудия «Беларусьфильм»: история и современность.

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

68. Тема войны в белорусском кино.

69. Экранизация литературных произведений В. Быкова.

70. Творчество кинорежиссера В. Рыбарева.

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

72. Молодежная проблематика в киноискусстве XX в.: «кино о молодежи» и «для молодежи».

73. История развития мирового детского кино: общая характеристика.

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

75. История белорусского детского кино. «Фильмы о детях» и «для детей».

3.4. Тест-контроль

по дисциплине «История искусств (история кино)»
ВЫБЕРИТЕ ПРАВИЛЬНЫЙ ВАРИАНТ ОТВЕТА

Раздел «История кино»

<p>1. Американский изобретатель Т. А. Эдисон придумал:</p> <p>а) даггеротип</p> <p>б) кинетоскоп</p> <p>в) кинематограф</p> <p>г) фотоаппарат</p> <p>д) фотомонтаж</p>
<p>2. Изобретателями кино принято считать:</p> <p>а) Т. А. Эдисона</p> <p>б) братьев Люмьер</p> <p>в) братьев Коэн</p> <p>г) Л. Бунюэля</p> <p>д) С. Дали</p>
<p>3. Первый в истории платный публичный кинопоказ состоялся в:</p> <p>а) 1895 г.</p> <p>б) 1896 г.</p> <p>в) 1904 г.</p> <p>г) 1908 г.</p> <p>д) 1910 г.</p>
<p>4. Первый в истории платный публичный кинопоказ состоялся в:</p> <p>а) Лондоне</p> <p>б) Нью-Йорке</p> <p>в) Париже</p> <p>г) Риме</p> <p>д) Москве</p>

<p>5. История кино начинается со съемок:</p> <p>а) документальных фильмов</p> <p>б) игровых фильмов</p> <p>в) музыкальных фильмов</p> <p>г) научно-популярных фильмов</p> <p>д) учебных фильмов</p>
<p>6. Синтетическим видом искусства является:</p> <p>а) графика</p> <p>б) живопись</p> <p>в) скульптура</p> <p>г) театр</p> <p>д) музыка</p>
<p>7. Периодом ярмарочного кино принято считать промежуток:</p> <p>а) 1895–1900 гг.</p> <p>б) 1900–1904 гг.</p> <p>в) 1900–1908 гг.</p> <p>г) 1908–1914 гг.</p> <p>д) 1914–1920 гг.</p>
<p>8. Киноавангард был характерен для киноискусства Франции в:</p> <p>а) 1900–1910 гг.</p> <p>б) 1920–1930 гг.</p> <p>в) 1930–1940 гг.</p> <p>г) 1940–1950 гг.</p> <p>д) 1950–1960 гг.</p>

<p>9. Какое из направлений киноискусства в первую очередь развивалось в Германии в 1920 гг.:</p> <p>а) импрессионизм</p> <p>б) экспрессионизм</p> <p>в) сюрреализм</p> <p>г) экстремизм</p> <p>д) модернизм</p>
<p>10. Какой фильм не снят Л. Бунюэлем:</p> <p>а) «Андалузский пес»</p> <p>б) «Золотой век»</p> <p>в) «Земля без хлеба»</p> <p>г) «Забытые»</p> <p>д) «Завтрак младенца»</p>
<p>11. Назовите фамилию одного из пионеров кино во Франции – человека, обогатившего новый вид искусства опытом изобразительного искусства (в молодости рисовал карикатуры в журналах и газетах), цирка (был председателем общества иллюзионистов), театра (работал декоратором, актером и режиссером театра Робера Удена). Известен как большой экспериментатор (открытие приема «стоп-камера», попытки внедрить в кино цвет и звук). Это:</p> <p>а) Огюст Люмьер</p> <p>б) Луи-Жан Люмьер</p> <p>в) Жорж Мельес</p> <p>г) Л. Бунюэль</p> <p>д) С. Дали</p>

<p>12. Первым немецким фильмом (1919 г.) принято считать фильм:</p> <p>а) «Кабинет доктора Калигари»</p> <p>б) «Ноосферату – симфония ужаса»</p> <p>в) «Последний человек»</p> <p>г) «Метрополис»</p> <p>д) «М»</p>
<p>13. Шедевром немого немецкого кино (147 мин., реж. Ф. Ланг, 1927 г.) является фильм:</p> <p>а) «Урбаниз»</p> <p>б) «Метрополис»</p> <p>в) «Солярис»</p> <p>г) «Человек-оркестр»</p> <p>д) «Человек-амфибия»</p>
<p>14. Мировую популярность Ч. Чаплин снискал в роли:</p> <p>а) бродяги</p> <p>б) джентльмена</p> <p>в) шута</p> <p>г) короля</p> <p>д) музыканта</p>
<p>15. В своих фильмах Ч. Чаплин выступал как:</p> <p>а) актер</p> <p>б) режиссер</p> <p>в) композитор</p> <p>г) продюсер</p> <p>д) все перечисленное верно</p>

<p>16. Крупнейшим российским режиссером дооктябрьского периода считается:</p> <p>а) А. Ханжонков</p> <p>б) Я. Протазанов</p> <p>в) И. Мозжухин</p> <p>г) А. Звягинцев</p> <p>д) Н. Михалков</p>
<p>17. Самой известной российской актрисой дооктябрьского периода считается:</p> <p>а) В. Холодная</p> <p>б) М. Влади</p> <p>в) Л. Орлова</p> <p>г) В. Алентова</p> <p>д) Г. Келли</p>
<p>18. Назовите самый известный фильм С. Эйзенштейна:</p> <p>а) «Порт Артур»</p> <p>б) «Броненосец Потемкин»</p> <p>в) «Рожденная революцией»</p> <p>г) «Симфония Донбасса»</p> <p>д) «Волга-Волга»</p>
<p>19. Назовите фильм американского режиссера Э. С. Портера, имевший самый большой зрительский успех по причине «выстрела в экран»:</p> <p>а) «Жизнь американского полицейского»</p> <p>б) «Жизнь американского пожарного»</p> <p>в) «Джек – бобовое зернышко»</p> <p>г) «Большое ограбление поезда»</p> <p>д) «Завтрак младенца»</p>

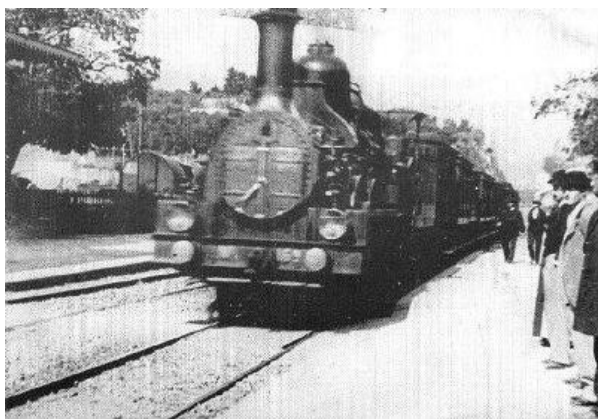
<p>20. Как называется «кинофуга» американского режиссера Д. У. Гриффита (1916 г.)? Этот фильм имеет гуманистическое содержание. Лейтмотивом к нему стала строка из стихов У. Уитмена «И вечно будет колыбель качаться, плетя времен связующую нить...»:</p> <p>а) «Много лет спустя»</p> <p>б) «Рождение нации»</p> <p>в) «Нетерпимость»</p> <p>г) «Жизнь американского пожарного»</p> <p>д) «Джек – бобовое зернышко»</p>
<p>21. Уолт Дисней был американским:</p> <p>а) художником-мультипликатором</p> <p>б) актером</p> <p>в) сценаристом</p> <p>г) продюсером</p> <p>д) все перечисленное верно</p>
<p>22. История итальянского неореализма началась с фильма:</p> <p>а) «Рим – открытый город» (реж. Р. Росселини)</p> <p>б) «Рим, 11 часов (реж. Дж. де Сантис)</p> <p>в) «Рим» (реж. Ф. Феллини)</p> <p>г) «Нетерпимость» (реж. Д. У. Гриффит)</p> <p>д) «Возвращение» (реж. А. Звягинцев)</p>
<p>23. Какой французский фильм, созданный в 1937 г., Гебельс назвал «кинематографическим врагом номер 1» для Германии?</p> <p>а) «Фауст»</p> <p>б) «Великая иллюзия»</p> <p>в) «Мужчина и женщина»</p> <p>г) «Возвращение»</p> <p>д) «Рим»</p>

<p>24. «Новую французскую волну» представляет:</p> <p>а) Р. Клер</p> <p>б) М. Карне</p> <p>в) Ф. Трюффо</p> <p>г) Ф. Феллини</p> <p>д) Д. У. Гриффит</p>
<p>25. Периодом «малокартиния» принято называть следующий временной промежуток в истории советского кино:</p> <p>а) 1920 – начало 1930 гг.</p> <p>б) 1940 – начало 1950 гг.</p> <p>в) 1960 – начало 1970 гг.</p> <p>г) 1970 – начало 1980 гг.</p> <p>д) 1980 – начало 1990 гг.</p>
<p>26. Первым белорусским фильмом принято считать фильм:</p> <p>а) «Лесная быль» (реж. Ю. Тарич)</p> <p>б) «Красные листья» (реж. В. Корш-Саблин)</p> <p>в) «Знак беды» (реж. М. Пташук)</p> <p>г) «Нетерпимость» (реж. Д. У. Гриффит)</p> <p>д) «Возвращение» (реж. А. Звягинцев)</p>
<p>27. Отличительной особенностью белорусского кино является его обращение к традициям отечественной:</p> <p>а) архитектуры</p> <p>б) музыки</p> <p>в) литературы</p> <p>г) живописи</p> <p>д) всему перечисленному</p>

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

- а) «Веселые ребята»
- б) «Певец джаза»
- в) «В джазе только девушки»
- г) «Лесная быль»
- д) «Встречный»

29. Перед Вами кадр из фильма:



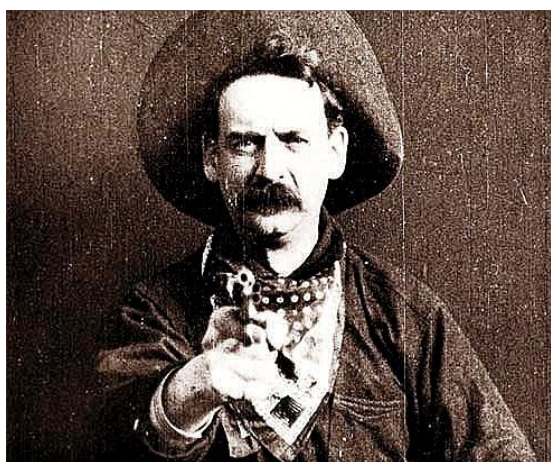
- а) «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота»
- б) «Встречный»
- в) «Анна Каренина»
- г) «В джазе только девушки»
- д) «Лесная быль»

30. Перед Вами кадр из фильма:



- а) «Путешествие на Луну»
- б) «Звездные войны»
- в) «Жена астронавта»
- г) «Много лет спустя»
- д) «Рождение нации»

31. Перед Вами кадр из фильма:



- а) «Большое ограбление поезда»
- б) «Однажды в Америке»
- в) «Крестный отец»
- г) «Солярис»
- д) «Сталкер»

32. Перед Вами кадр из фильма:



- а) «Метрополис»
- б) «Огни большого города»
- в) «Малыш»
- г) «Солярис»
- д) «Сталкер»

33. Перед Вами кадр из фильма:



- а) «Метрополис»
- б) «Огни большого города»
- в) «Малыш»
- г) «Чемпион»
- д) «Сталкер»

34. Перед Вами кадр из фильма:



- а) «Рим – открытый город»
- б) «Великая иллюзия»
- в) «Знак беды»
- г) «Малыш»
- д) «Чемпион»

35. Перед Вами кадр из фильма:



- а) «Похитетели велосипедов»
- б) «Рокко и его братья»
- в) «Ускользящая красота»
- г) «Рим – открытый город»
- д) «Великая иллюзия»

36. Перед Вами кадр из фильма:



- а) «Психо»
- б) «Джентельмены предпочитают блондинок»
- в) «Как украсть миллион»
- г) «Рокко и его братья»
- д) «Ускользающая красота»

37. Перед Вами следующая актриса:



- а) М. Дитрих
- б) В. Холодная
- в) М. Монро
- г) А. Маньяни
- д) С. Лорен

38. Перед Вами следующая актриса:



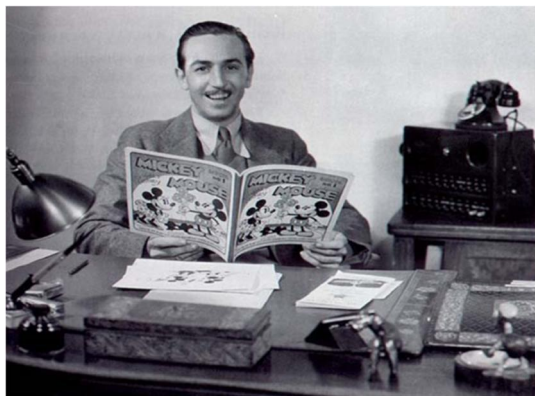
- а) М. Дитрих
- б) В. Холодная
- в) М. Монро
- г) А. Маньяни
- д) С. Лорен

39. Перед Вами следующий актер:



- а) А. Делон
- б) Л. де Фюнес
- в) Ж. Габен
- г) М. Мastroяни
- д) Ф. Феллини

40. Перед Вами следующий режиссер:



- а) Э. С. Портер
- б) Д. У. Гриффит
- в) У. Дисней
- г) Н. Михалков
- д) Г. Данелия

КЛЮЧИ ПРАВИЛЬНЫХ ОТВЕТОВ:

1-б, 2-б, 3-а, 4-в, 5-а, 6-г, 7-в, 8-б, 9-б, 10-д, 11-в, 12-а, 13-б, 14-а, 15-д, 16-б, 17-а, 18-б, 19-г, 20-в, 21-д, 22-а, 23-б, 24-в, 25-б, 26-а, 27-в, 28-б, 29-а, 30-а, 31-а, 32-а, 33-в, 34-а, 35-б, 36-а, 37-а, 38-д, 39-в, 40-в.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

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

УТВЕРЖДАЮ

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

А.Л.Капилов

. .2024

Регистрационный № УД-02- /уч.

ИСТОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА

**Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальностей:**

6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,

6-05-0215-10 Компьютерная музыка,

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

2024 г.

Учебная программа составлена на основе образовательных стандартов высшего образования ОСВО 6-05-0215-02-2023 для специальности 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады, ОСВО 6-05-0215-10-2023 для специальности 6-05-0215-10 Компьютерная музыка, ОСВО 6-05-0314-03-2023 для специальности 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации и учебных планов по специальностям

СОСТАВИТЕЛЬ:

Е.В.Рыбарева, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А.И.Гурченко, доцент кафедры межкультурных коммуникаций и рекламы государственного учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

М.И.Козлович, проректор по учебной и научной работе Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой менеджмента и коммуникаций Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 5 от 28.11.2024);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 2 от 18.12.2024)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История экранного искусства» направлена на ознакомление с основными этапами становления и развития искусства кино, освоение киноязыка как особого языка искусства, созданного на основе синтеза разных видов искусств с помощью специальных технологий, что выделяет кино в системе искусств. В учебной дисциплине рассматриваются процессы становления мирового и отечественного кинематографа. Особое внимание уделяется закономерностям развития языка кино, этапам формирования видов и жанров. Важным является формирование представлений о взаимодействии различных видов искусств в XX веке, о развитии выразительных возможностей языка кино, отражающих идейно-эстетические идеи эпохи.

Целью учебной дисциплины является формирование устойчивых представлений об истории становления первого экранного искусства, искусства кино, и его значении в контексте художественной культуры XX века.

Продуктивное овладение материалами учебной дисциплины входит в основу комплексного знания в области истории искусства, способствует пониманию его историко-стилевой и жанровой эволюции. Успешное освоение учебной дисциплины предусматривает развитие межпредметных связей с такими учебными дисциплинами, как «История изобразительного искусства», «История отечественной культуры», «История музыкального искусства», «Теория и история социально-культурной деятельности», «История театрального искусства» и др. Учебная программа учебной дисциплины ориентирована на формирование устойчивых связей между общенаучными и специальными учебными дисциплинами, изучаемыми студентами.

Задачи учебной дисциплины:

рассмотрение этапов становления киноискусства;

формирование устойчивых представлений о своеобразии языка искусства кино;

обзор ключевых произведений киноискусства, выражающих художественное своеобразие мирового кинематографа.

Учебная программа предусматривает занятия, как в форме лекций, так и семинарских занятий с демонстрацией классических фильмов по конкретной тематике.

Студент, изучивший данную учебную дисциплину, должен:

знать: основные понятия учебной дисциплины: экранное искусство, драматургия, режиссура, актерское мастерство и др.; особенности развития и становления экранного искусства в различных странах Европы, советского и отечественного кинематографа;

уметь: анализировать современные процессы в сфере экранных искусств; использовать полученные теоретические знания в процессе социально-культурной деятельности, организации кинопоказов и зрелищных мероприятий;

иметь навыки: анализа кинопроизведения.

В рамках учебной дисциплины предусмотрены занятия в форме лекций, семинарских занятий. В ходе обучения применяются интерактивные, диалогические формы, тренинги, индивидуальные творческие задания, направленные на креативное развитие студентов. В процессе преподавания учебной дисциплины используется богатый фото и видео презентационный материал, записи творческих встреч с кинорежиссерами, операторами, художниками и представителями других профессий мира кино. Программой предусмотрены выездные занятия, посещение Музея кино, кинофестиваля «Листопад», творческих встреч с представителями киноискусства. По окончании изучения учебной дисциплины студентам предоставляется возможность прохождения теста для закрепления полученных знаний.

В процессе изучения учебной дисциплины «История экранного искусства» у студентов должны быть сформированы и развиты следующие компетенции:

универсальные:

Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации;

Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности;

базовые профессиональные:

Понимать цель и задачи будущей профессии;

Анализировать историко-культурный процесс, понимать закономерности формирования культурно-творческих характеристик личности, образа мысли и деятельности человека, живущего в исторически конкретном обществе;

специализированные:

Понимать и анализировать динамику развития видов искусств и их взаимосвязи в историческом контексте.

Учебная дисциплина «История экранного искусства» изучается студентами очной (дневной) и заочной форм получения высшего образования.

Для очной (дневной) формы получения высшего образования учебная дисциплина рассчитана на 90 часов: в том числе 36 аудиторных часов (26 часов лекций, 10 часов семинарских занятий), 54 часа – самостоятельная работа.

Для заочной формы получения высшего образования учебная дисциплина рассчитана на 90 часов: в том числе 8 аудиторных часов (6 часов лекций, 2 часа семинарских занятий), 82 часа – самостоятельная работа.

Текущая аттестация проводится в форме фронтального и устного опросов на аудиторных занятиях 2 раза в семестр по темам, определяемым преподавателем.

Формой промежуточной аттестации студентов является зачет.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение в учебную дисциплину «История экранного искусства».

Рождение кино. Кино Франции (1895-1929 гг.)

Кинематограф как закономерный итог технического прогресса на рубеже веков. Изобретение светочувствительной пленки, съемочной и кинопроекционной техники. Кино как тенденция развития по направлению к синтезу искусств. Рождение кино. Первый публичный киносеанс 1895 г. (братья Люмьер). Кино Франции в годы Первой мировой войны. Ранний «авангард» (киноимпрессионизм), «авангард».

Тема 2. Кино Италии: зарождение и формирование

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

Тема 3. Кино США (1895-1929 гг.)

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

Тема 4. Кино Германии (1895-1929 гг.)

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

Тема 5. Зарождение и формирование кино Великобритании.

Кино Великобритании (1929-1945 гг.)

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

Тема 6. Кино дореволюционной России и становление советского кино

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

Тема 7. Звуковое кино. Кино США (1929-1945 гг.)

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

Тема 8. Французское кино (1929-1945 гг.)

Экономический кризис во Франции. Французская кинематография 1929-1933 гг. (Л. Бунюэль и др.). Первые звуковые фильмы. Коммерческая продук-

ция. Влияние демократического движения в стране на подъем киноискусства в 1934-1939 гг. (Ж. Ренуар, М. Карне и др.).

Тема 9. Кино Германии (1929-1945 гг.)

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

Тема 10. Кино Италии (1929-1945 гг.)

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

Тема 11. Советское кино (1929-1945 гг.)

Рождение звукового кино. Теоретические споры вокруг проблем звукового кино. Первый звуковой фильм «Путевка в жизнь» (1931 г.) Н. Экка. Советское кино в годы Великой отечественной войны. Документальное кино в годы войны. «Боевые киноборники». Возрождение традиций киноплаката и агитфильма. Тема жестокости оккупантов и тема народного сопротивления в фильме «Радуга» (1943 г.) М. Донского. Тема фронтовой дружбы в фильме «Два бойца» Л. Лукова. Фильмы для детей и юношества.

Тема 12. Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945-1985 гг.)

Фашистская Италия 1930-х гг. и кинематограф. Идейная оппозиция фашизму среди деятелей культуры. Влияние советского и прогрессивного запад-

ного кинематографа. Цензура, продюсеры и Ватикан против неореализма. Спад в творчестве ведущих мастеров (Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони и др.). Расцвет итальянского кинематографа в 1960-е годы. Значение социально-политической темы в развитии итальянского киноискусства. Венецианский кинофестиваль.

Тема 13. Кино Франции (1945-1985 гг.)

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

Тема 14. Кино Германии (1945-1985 гг.)

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

Тема 15. Кино США в послевоенный период (1950-1985 гг.)

Политическая ситуация в США в первые годы после войны. Демократические тенденции в Голливуде. Голливуд в период работы Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Новые тенденции в конце 1950-х и начале 1960-х годов. Модернизация Голливуда в 1960-е годы. Выступления против войны во Вьетнаме, усиление освободительной борьбы, протест молодежи против устоев американского общества. Трансформация стандартных жанров, вызванная постановкой актуальных проблем и поисками новых форм

(А. Пенн, Ф.Ф. Коппола, С. Леоне, М. Скорсезе и др.). Язык современного голливудского кино. Различные кинопремии и кинофестивали США.

Тема 16. Советское кино (1945-1985 гг.)

Советское кино в послевоенный период. Тема героизма и патриотизма в послевоенных фильмах о Великой отечественной войне. Фильмы о современности. Сокращение выпуска комедийных фильмов. Ослабление социального содержания. Отсутствие сатиры. Фильмы о Великой отечественной войне и новые аспекты в художественной трактовке военного материала. Экранизация произведений классической литературы. Развитие кинокомедии. Современность и современник на экране. Фильмы для детей и юношества.

Тема 17. Зарождение и становление белорусского кино

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

Тема 18. Послевоенный период в истории белорусского кино

Отражение восстановления народного хозяйства и возрождения в белорусском документальном кино в первые послевоенные годы. «Константин Заслонов» - значительное событие в жизни белорусской кинематографии. Отзывы прессы. Пути дальнейшего развития белорусского национального кино. Белорусский кинематограф 1950-х годов. Фильмы-спектакли. Послевоенные филь-

мы для детей. Деятельность киностудии «Беларусьфильм» в 1960-е гг. Возникновение молодежного объединения. Дебюты «белорусских шестидесятников». Сборники новелл «Рассказы о юности» и «Маленькие мечтатели». Военная тематика в фильмах молодых режиссеров. Новое изображение войны в фильмах-экранизациях произведений В. Быкова: «Третья ракета» (1963 г. – режиссер Р. Виктор), «Альпийская баллада» (1966 г. - режиссер Б. Степанов). Актерский дебют Л. Румянцевой и др. Кино БССР (1970 - 1980-х гг.). Основная проблематика фильмов – выбор главного дела жизни, социальная активность личности, ее ответственность перед обществом: «Улица без конца» (1973 г.), «Третьего не дано» (1981 г.) И. Добролюбова, «Люди на болоте» (1982 г.), «Дыхание грозы» (1983 г.) В. Турова, «Знак беды» (1987 г.) М. Пташука и др. В. Туров - известный белорусский режиссер. Творчество кинорежиссера В. Рыбарева. Гуманистическая система ценностей послевоенного белорусского кино. Развитие современного белорусского игрового, документального и анимационного кино (2000 – 2014 гг.). Реконструкция Национальной киностудии «Беларусьфильм» и выход белорусского кино из ситуации кризиса. Перспективы развития отечественной кинематографии в условиях НТР и глобализации киноиндустрии. Кинофестивальное движение в Республике Беларусь.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

по учебной дисциплине «История экранного искусства»
 для специальностей 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
 6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации
 (очная (дневная) форма получения высшего образования)

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов				Формы контроля знаний
		лекции	семинарские занятия	практические занятия	Количество часов СРС	
1	2	3	4	5	6	7
1.	Введение в учебную дисциплину «История экранного искусства». Рождение кино. Кино Франции (1895-1929 гг.)	2			2	Конспект
2.	Кино Италии: его зарождение и формирование	1			2	Лекция-беседа
3.	Кино США (1895-1929 гг.)	1			2	Мультимедийная презентация
4.	Кино Германии (1895-1929 гг.)	1			2	Индивидуальное творческое задание
5.	Зарождение и формирование кино Великобритании. Кино Великобритании (1929-1945 гг.)	1			2	Лекция-беседа
6.	Кино дореволюционной России и становление советского кино	1			2	Фронтальный опрос
7.	Звуковое кино. Кино США (1929-1945 гг.)	1			2	Фронтальный опрос
8.	Французское кино (1929-1945 гг.)	1			2	Лекция-беседа
9.	Кино Германии (1929-1945 гг.)	1			2	Мультимедийная презентация
10.	Кино Италии (1929-1945 гг.)	1			2	Письменный опрос
11.	Советское кино (1929-1945 гг.)	2			2	Семинар

12.	Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945-1985 гг.)	2	1		2	Устный опрос
13.	Кино Франции (1950-1985 гг.)	2	1		2	Семинар
14.	Кино Германии (1945-1985 гг.)	1			4	Индивидуальное творческое задание
15.	Кино США в послевоенный период (1950-1985 гг.)	2	2		2	Семинар
16.	Советское кино (1945-1985 гг.)	2	2		4	Семинар
17.	Зарождение и становление белорусского кино	2	2		2	Индивидуальное творческое задание
18.	Послевоенный период в истории белорусского кино	2	2		4	Конспект
19.	Промежуточная аттестация				12	Зачет
Итого: 90		26	10		54	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

по учебной дисциплине «История экранного искусства»
 для специальностей 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
 6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
 6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации
 (заочная форма получения высшего образования)

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов				Формы контроля знаний
		лекции	семинарские занятия	практические занятия	Количество часов СРС	
1	2	3	4	5	6	7
1.	Введение в учебную дисциплину «История экранного искусства». Рождение кино. Кино Франции (1895-1929 гг.)	1			3	Конспект. Защита инд. практ. задания
2.	Кино Италии: его зарождение и формирование				3	Конспект. Защита инд. практ. задания
3.	Кино США (1895-1929 гг.)	1			4	Конспект. Защита инд. практ. задания
4.	Кино Германии (1895-1929 гг.)				4	Конспект. Защита инд. практ. задания
5.	Зарождение и формирование кино Великобритании. Кино Великобритании (1929-1945 гг.)				4	Конспект. Защита инд. практ. задания
6.	Кино дореволюционной России и становление советского кино	1			4	Конспект. Защита инд. практ. задания
7.	Звуковое кино. Кино США (1929-1945 гг.)				4	Конспект. Защита инд. практ. задания
8.	Французское кино (1929-1945 гг.)				4	Конспект. Защита инд. практ. задания
9.	Кино Германии (1929-1945 гг.)				4	Конспект. Защита инд. практ. задания
10.	Кино Италии (1929-1945 гг.)				4	Конспект. Защита инд. практ. задания
11.	Советское кино (1929-1945 гг.)				4	Семинар

12.	Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945-1985 гг.)				4	Устный опрос
13.	Кино Франции (1950-1985 гг.)				4	Семинар
14.	Кино Германии (1945-1985 гг.)				4	Конспект. Защита инд. практ. задания
15.	Кино США в послевоенный период (1950-1985 гг.)				4	Семинар
16.	Советское кино (1945-1985 гг.)	1			4	Семинар
17.	Зарождение и становление белорусского кино	1	1		4	Конспект. Защита инд. практ. задания
18.	Послевоенный период в истории белорусского кино	1	1		4	
19.	Промежуточная аттестация				12	Зачет
Итого: 90		6	2		82	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности студентов

Основным средством диагностики усвоения знаний и овладения необходимыми умениями по учебной дисциплине является проверка заданий различного типа, которые выполняются в рамках часов, отведенных на лекции (фронтальный опрос на лекциях, лекция-беседа, проверка творческих заданий), семинарские занятия (устный опрос, мультимедийная презентация), выполнение самостоятельной работы (письменный опрос, конспект, проверка творческих заданий).

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа направлена на углубление знаний по учебной дисциплине, побуждение студентов к мотивированной учебной деятельности и всестороннему усвоению учебного материала. Организация самостоятельной работы студентов предусматривает следующие формы: письменные работы (рефераты), мультимедийные презентации, изучение источников, устные выступления, посещение библиотек. Выполненная работа должна отражать степень усвоения студентом основных теоретических вопросов, умение самостоятельно мыслить, обобщать материал, определять достижения, проблемы, делать выводы.

ТРЕБОВАНИЯ
К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ
очной (дневной) и заочной форм получения высшего образования

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС		Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
		Д	З			
19.	Введение в учебную дисциплину «История экранного искусства». Рождение кино. Кино Франции (1895-1929 гг.)	2	3	Конспект	Письменная	Первичное овладение знаниями
20.	Кино Италии: его зарождение и формирование	2	3	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменная. Эссе	Первичное овладение знаниями
21.	Кино США (1895-1929 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Устный опрос. Мультимедийная презентация	Закрепление знаний
22.	Кино Германии (1895-1929 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Устный опрос. Творческое задание	Первичное овладение знаниями
23.	Зарождение и формирование кино Великобритании. Кино Великобритании (1929-1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Систематизация знаний
24.	Кино дореволюционной России и становление советского кино	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Фронтальный опрос	Закрепление знаний
25.	Звуковое кино. Кино США (1929-1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний
26.	Французское кино (1929-1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменная. Конспект	Первичное овладение знаниями
27.	Кино Германии (1929-1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание. Мультимедийная презентация	Первичное овладение знаниями

28.	Кино Италии (1929-1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменный опрос	Первичное овладение знаниями
29.	Советское кино (1929-1945 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний и умений
30.	Послевоенный период. Итальянский кинематограф (1945-1985 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание. Устный опрос	Закрепление знаний и умений
31.	Кино Франции (1950-1985 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний
32.	Кино Германии (1945-1985 гг.)	4	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний и умений
33.	Кино США в послевоенный период (1950-1985 гг.)	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание. Мультимедийная презентация	Закрепление знаний и умений
34.	Советское кино (1945-1985 гг.)	4	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Устный опрос	Закрепление знаний и умений
35.	Зарождение и становление белорусского кино	2	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Творческое задание	Закрепление знаний и умений
36.	Послевоенный период в истории белорусского кино	4	4	Работа с текстом. Просмотр и анализ фильмов	Письменная. Конспект	Закрепление знаний и умений

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

№ п/п	Отметка	Критерии
1	10 (десять) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы;</p> <p>точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответов на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения;</p> <p>безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;</p> <p>выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации;</p> <p>полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы по изучаемой учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин;</p> <p>творческая самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
2	9 (девять) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>точное использование научной терминологии, (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;</p> <p>способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им аналитическую оценку;</p> <p>систематическая, активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
	8 (восемь) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля (методами комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессио-</p>

		<p>нальных задач;</p> <p>способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им аналитическую оценку;</p> <p>активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
4	7 (семь) баллов, зачтено	<p>систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач;</p> <p>свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в основных теориях, концепциях, направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать их аналитическую оценку;</p> <p>самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
5	6 (шесть) баллов, зачтено	<p>достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;</p> <p>способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине, модулю и давать им сравнительную оценку;</p> <p>активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, периодическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий</p>
6	5 (пять) баллов, зачтено	<p>достаточные знания в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач;</p>

		<p>способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им сравнительную оценку;</p> <p>самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий</p>
7	4 (четыре) балла, зачтено	<p>достаточный объем знаний в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок;</p> <p>владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач;</p> <p>умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи;</p> <p>умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине, модулю и давать им оценку;</p> <p>работа под руководством преподавателя на практических, лабораторных занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий</p>
8	3 (три) балла, не зачтено	<p>недостаточно полный объем знаний в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными, логическими ошибками;</p> <p>слабое владение инструментарием учебной дисциплины, модуля, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач;</p> <p>неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой учебной дисциплины, модуля;</p> <p>пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий</p>
9	2 (два) балла, не зачтено	<p>фрагментарные знания в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой УВО по учебной дисциплине, модулю;</p> <p>неумение использовать научную терминологию учебной дисциплины, модуля, наличие в ответе грубых, логических ошибок;</p> <p>пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий</p>
10	1 (один) балл, не зачтено	<p>отсутствие знаний и компетенций в объеме учебной программы УВО по учебной дисциплине, модулю, отказ от ответа, неявка на аттестацию без уважительной причины</p>

Вопросы к зачету

1. Кино как вид искусства: общая характеристика. Специфика киноязыка.
2. Зарождение кино (конец XIX – начало XX вв.): основные этапы развития и достижения.
3. Киноискусство Франции 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
4. Кино США в начале XX в: основные тенденции развития, персоналии и достижения. Основание Голливуда.
5. Кино Великобритании первой половины XX в: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
6. Киноискусство Германии 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
7. Зарождение кино в дореволюционной России. Советское киноискусство 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
8. Киноискусство Франции 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
9. Кино США 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения. «Голливудское кино» как культурологический феномен.
10. Киноискусство Германии 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
11. Советское киноискусство 1930-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
12. Развитие кино во время Второй мировой войны общая характеристика.
13. Советское киноискусство (1950–1980-е гг.): основные тенденции развития, персоналии и достижения.
14. Европейское киноискусство второй половины XX в: общая характеристика.
15. Киноискусство Испании второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.

16. Киноискусство Великобритании второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
17. Киноискусство Японии второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
18. Киноискусство Польши второй половины XX в.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
19. Киноискусство Италии (1960–1980 гг.): основные тенденции развития и достижения.
20. Киноискусство Швеции (1940–1990-е гг.): основные тенденции развития, персоналии и достижения.
21. Цвет в кино.
22. Звук в кино.
23. Специфика киномузыки. Художественно-звуковое оформление кино.
24. Типология кино.
25. История развития мирового документального кино: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
26. Зарождение и развитие анимационного кино.
27. Символика цвета в кино.
28. Категории времени и пространства в кино.
29. Образ человека в киноискусстве XX в.
30. Образ города в мировом киноискусстве XX в.
31. Антивоенная тема в мировом киноискусстве.
32. Феномен элитарного и массового кино в контексте развития мировой художественной культуры XX–XXI вв.
33. Авангард во французском кино (XX–XXI вв.): общая характеристика.
34. Экспрессионизм в киноискусстве Германии: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
35. Итальянский неореализм: основные тенденции развития, персоналии и достижения.

36. Французский поэтический реализм: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
37. «Новая волна» во французском кино: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
38. «Молодое немецкое кино»: общая характеристика, культовые фигуры и основные достижения.
39. Кино тоталитарной эпохи: общая характеристика.
40. «Кино расчета»: общая характеристика и основные достижения.
41. Вклад Ж. Мельеса в развитие кинематографа.
42. Творческая деятельность Д. У. Гриффита: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
43. Творческая деятельность Ч. Чаплина: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
44. Творчество С. Эйзенштейна: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
45. Творческая деятельность Дз. Вертова: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
46. Творческая деятельность Ф. Мурнау: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
47. Творческая деятельность Ф. Ланга: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
48. Творческая деятельность Л. Бунюэля: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
49. Творческая деятельность А. Хичкока: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
50. Творческая деятельность Ф. Феллини: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
51. Творческая деятельность Л. Висконти: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.

52. Творческая деятельность М. Антониони: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
53. Творческая деятельность Ж.-Л. Годара: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
54. Творческая деятельность В. Вендерса: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
55. Творческая деятельность П. Гринуэя: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
56. Творческая деятельность И. Бергмана: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
57. Творческая деятельность А. Куросавы: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
58. Творческая деятельность К. Кесьлевского: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
59. Творческая деятельность А. Тарковского: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
60. Творческая деятельность Э. Кустурицы: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
61. Творческая деятельность П. Альмодовара: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
62. Творческая деятельность Ф. Озона: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
63. Творческая деятельность В. Аллена: особенности авторской стилистики и эволюция творчества.
64. Киноискусство Беларуси 1920-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
65. Киноискусство Беларуси 1960–1980-е гг.: основные тенденции развития, персоналии и достижения.
66. Эволюция киноискусства в БССР: общая характеристика. Киностудия «Беларусьфильм»: история и современность.

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

68. Тема войны в белорусском кино.

69. Экранизация литературных произведений В. Быкова.

70. Творчество кинорежиссера В. Рыбарева.

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

72. Молодежная проблематика в киноискусстве XX в.: «кино о молодежи» и «для молодежи».

73. История развития мирового детского кино: общая характеристика.

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

75. История белорусского детского кино. «Фильмы о детях» и «для детей».

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Мн. : Тесей, 2005. – 190 с.
2. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Мн. : Тесей, 2008. – 322 с.
3. Болотова, Ю. Г. История искусств (История кино): [Электронный ресурс]: курс лекций с видеопрезентацией: для студентов специальности «Культурология (по направлениям)». Электрон. дан. / Ю. Г. Болотова, Н. С. Михеева. – Мн. : Современные знания, 2009. – 91 с. – Электрон. опт. диски (CD-ROM). – 1 диск.
4. Зоркая, Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2006. – 541 с.
5. История зарубежного кино. 1945–2000. Учебник для вузов / Сост. и отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.
6. История отечественного кино. Учебник для вузов / Отв. ред. Л. М. Бук. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
7. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
8. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 288 с.
9. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000 / Гл. ред. Л. Аркус. – СПб. : Сеанс, 2001. – 754 с.
10. Рыбарева, Е. В. История кино (история киноискусства): учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям), направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная), специализация 1-21 04 01-02 Продюсерство в сфере искусств / Сост. Е. В. Рыбарева. – Мн., Институт современных знаний имени А. М. Широкова. – 2021. – 163 с.

11. Садуль, Ж. История кино в 6-ти томах / Ж. Садуль. – М. : Иностранная литература, 1987.

Дополнительная

1. Андроникова, М. И. Сколько лет кино? / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1968. – 100 с.

2. Демьянова, И. Н. «Фильмы, которых не стало, или история белорусской документальной полки» / И. Н. Демьянова. 95 лет белорусскому кино: история современность, перспективы: матер. Междунар.науч.-практ.конф. (Минск, 11-12 дек. 2019 г.) / сост. А. А. Карпилова. – Мн. : ИВЦ Минфина, 2021. – 244 с.

3. Зоркая, Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство / Н. М. Зоркая. – М. : Искусство, 1981. – 167 с.

4. Интервью с И. Коловским / Літаратура і мастацтва. – 1988, от 29.04.1988. Интерент журнал «ГЕФТЕР» [Электронный ресурс]. – URL: <http://gtfter.ru/arhive/8942>.

5. Протоколы заседаний художественного совета киностудии за 1968 год / Белорусский государственный архив – музей литературы и искусств БГАМЛИ). – Ф.112 – Оп 1. – Д. 1025.

6. Красинский, А. В. Кинодокумент и образ времени / А. В. Красинский; ред. Е. Л. Бондарева. – Мн., Наука и техника, 1980. – 168 с.

7. Красинский, А. В. Кино игровой плюс документальное / А. В. Красинский АН БССР, ИН-Т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Мн. : Наука и техника, 1987. – 136 с.

8. Карпилова, А. А. Художественное наследие белорусского кинематографа: смысловые доминанты и личностный опыт. 95 лет белорусскому кино: история современность, перспективы: матер. Междунар.науч.-практ.конф. (Минск, 11-12 дек. 2019 г.) / сост. А. А. Карпилова. – Мн. : ИВЦ Минфина, 2021. – 244 с.

9. Протоколы заседаний художественного совета киностудии за 1968 год / Белорусский государственный архив – музей литературы и искусств БГАМЛИ). – Ф. 112 – Оп 1. – Д. 1025.
10. Мартен, М. Язык кино / М. Мартен. – М. : Искусство, 1959.
11. Мельникова, Л. И. Основы белорусской тележурналистики / Л. И. Мельникова, А. А. Плавник. – Мн. : БГУ, 2011. – 159 с.
12. Белорусское кино. Персоналии / сост. науч. ред. О. Нечай. – Мн. : Ковчег, 2007. – 504 с.
13. Белорусское кино в лицах: сб. статей о кино / науч. ред. О. Нечай. – Мн. : Бел. Гос. Ин-т проблем культуры; Бел. Союз кинематографистов, 2004. – 255 с.
14. Паркинсон, Д. Кино / Д. Паркинсон. – М. : РОСМЭН, 1996.
15. Теплиц, Е. История киноискусства / Е. Теплиц. – М. : Прогресс, 1968.
16. Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства / С. М. Эйзенштейн. – М. : Смысл, 2002. – 335 с.
17. Юрнев, Р. Н. Краткая история киноискусства Р. Н. Юрнев. – М. : Академия, 1997. – 288 с.
18. 95 лет белорусскому кино: история современность, перспективы: матер. Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 11-12 дек. 2019 г.) / сост. А. А. Карпилова. – Мн. : ИВЦ Минфина, 2021. – 244 с.

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях 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 на 20__/20__ учебный год

№№ пп	Дополнения и изменения	Основание

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры менеджмента и коммуникаций (протокол № ____ от _____ 20__)

Заведующий кафедрой

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

УТВЕРЖДАЮ
Декан факультета

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

4.2. Список литературы

Основная

1. Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Мн. : Тесей, 2005. – 190 с.
2. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Мн. : Тесей, 2008. – 322 с.
3. Болотова, Ю. Г. История искусств (История кино) : [Электронный ресурс]: курс лекций с видеопрезентацией: для студентов специальности «Культурология (по направлениям)» – Мн. : Современные знания, 2009. – 91 с.
4. Зоркая, Н. М. История советского кино / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2006. – 541 с.
5. История зарубежного кино. 1945–2000 : учебник для вузов / сост. и отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.
6. История отечественного кино : учебник для вузов / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
7. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
8. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 288 с.
9. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000 / гл. ред. Л. Аркус. – СПб. : Сеанс, 2001. – 754 с.
10. Рыбарева, Е. В. История кино (история киноискусства) : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям), направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная), специализация 1-21 04 01-02 Продюсерство в сфере искусств / Сост. Е. В. Рыбарева. – Мн. : Институт современных знаний имени А. М. Широкова. – 2021. – 163 с.
11. Садуль, Ж. История кино в 6-ти томах / Ж. Садуль. – М. : Иностранная литература, 1987 с.

Дополнительная

1. Андроникова, М. И. Сколько лет кино? / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1968. – 100 с.
2. Демьянова, И. Н. «Фильмы, которых не стало, или история белорусской документальной полки» / И. Н. Демьянова. 95 лет белорусскому кино: история современность, перспективы : матер. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11-12 дек. 2019 г. / сост. А. А. Карпилова. – Мн. : ИВЦ Минфина, 2021. – 244 с.
3. Зоркая, Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство / Н. М. Зоркая. – М. : Искусство, 1981. – 167 с.
4. Интервью с И. Коловским / Літаратура і мастацтва. – 1988, от 29.04.1988. Интернет журнал «ГЕФТЕР» [Электронный ресурс]. – URL: <http://gtfter.ru/arhive/8942>.
5. Протоколы заседаний художественного совета киностудии за 1968 год / Белорусский государственный архив – музей литературы и искусств БГАМЛИ). – Ф.112 – Оп 1. – Д. 1025.
6. Красинский, А. В. Кинодокумент и образ времени / А. В. Красинский ; ред. Е. Л. Бондарева. – Мн. : Наука и техника, 1980. – 168 с.
7. Красинский, А. В. Кино игровой плюс документальное / А. В. Красинский АН БССР, ИН-Т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Мн. : Наука и техника, 1987. – 136 с.
8. Карпилова, А. А. Художественное наследие белорусского кинематографа: смысловые доминанты и личностный опыт. 95 лет белорусскому кино: история современность, перспективы : матер. Междунар.науч.-практ. конф., Минск, 11-12 дек. 2019 г. / сост. А. А. Карпилова. – Мн. : ИВЦ Минфина, 2021. – 244 с.
9. Протоколы заседаний художественного совета киностудии за 1968 год / Белорусский государственный архив – музей литературы и искусств БГАМЛИ). – Ф. 112 – Оп 1. – Д. 1025.
10. Мартен, М. Язык кино / М. Мартен. – М. : Искусство, 1959.

11. Мельникова, Л. И. Основы белорусской тележурналистики / Л. И. Мельникова, А. А. Плавник. – Мн. : БГУ, 2011. – 159 с.
12. Белорусское кино. Персоналии / сост. науч. ред. О. Нечай. – Мн. : Ковчег, 2007. – 504 с.
13. Белорусское кино в лицах: сб. статей о кино / науч. ред. О. Нечай. – Мн. : Бел. Гос. Ин-т проблем культуры ; Бел. Союз кинематографистов, 2004. – 255 с.
14. Паркинсон, Д. Кино / Д. Паркинсон. – М. : РОСМЭН, 1996.
15. Теплиц, Е. История киноискусства / Е. Теплиц. – М. : Прогресс, 1968.
16. Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства / С. М. Эйзенштейн. – М. : Смысл, 2002. – 335 с.
17. Юрнев, Р. Н. Краткая история киноискусства Р. Н. Юрнев. – М. : Академия, 1997. – 288 с.
18. 95 лет белорусскому кино: история современность, перспективы : матер. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11-12 дек. 2019 г. / сост. А. А. Карпилова. – Мн. : ИВЦ Минфина, 2021. – 244 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
1.1. Курс лекций	5
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	68
2.1. Требования к подготовке и проведению семинарских занятий	68
2.2. Тематика семинарских занятий	68
2.3. Вопросы по темам семинарских, практических занятий.....	69
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	71
3.1. Формы и методы контроля над работой.....	71
3.2. Задания для самостоятельной работы студентов	72
3.3. Вопросы к зачету	79
3.4. Тест-контроль	84
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	98
4.1. Учебная программа	98
4.2. Список литературы.....	128

Учебное электронное издание

Составитель
Рыбарева Елена Валерьевна

ИСТОРИЯ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальностям
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
6-05-0314-03 Социально-культурный менеджмент и коммуникации*

[Электронный ресурс]

Редактор *В. Ю. Казанина*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 29.12.2025.
Гарнитура Times Roman. Объем 1,2 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 978-985-547-518-8

