

Дополнительный материал
для подготовки
к вступительному испытанию

Тема 1. Кино как вид искусства. Основные этапы развития мирового кинематографа. Кинокритика

План лекции:

1. Кино как вид искусства. Связь кино с литературой, театром, живописью, музыкой.
2. Основные этапы развития мирового кинематографа.
3. Кинокритика, жанры кинокритики. Обзор журнальных изданий о кинематографе.

Краткое содержание

1. Кино как вид искусства. Связь кино с литературой, театром, живописью, музыкой

Киноискусство - фундаментальная часть мировой художественной культуры наравне с музыкой, театром, литературой, живописью. Оно является синтетическим искусством, имеющим в своей основе несколько материальных носителей образности, что обеспечивает богатство его изобразительно-выразительных возможностей. Начав свое существование значительно позже других видов искусств, в конце 19 века, кинематограф впитал в себя их достижения и возможности.

Наиболее сильное влияние на становление киноискусства оказала литература. От литературы кино заимствовало ее умение воссоздавать жизненные явления, сюжетность, образность, ракурсное видение (понятие «точка зрения» в литературе), художественную диалектику. Кино, как и литература, оказалось способным передать движение жизни, внутренний мир человека, его мышление и эмоции. Оно легко переносит зрителя во времени и пространстве. М. Ромм в книге «Беседы о кино» писал: «...Кинематограф в своем развитии достиг уровня, при котором выработывавшиеся тысячелетиями законы литературы стали в известной мере и его законами». Именно поэтому режиссеры на протяжении всего существования кинематографа обращаются к произведениям литературы, «открывают» для себя Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова, Булгакова и др. При этом, безусловно, кинематограф не дублер литературы, у него свои собственные закономерности, методы и приемы.

Казалось бы, кинематограф, как искусство действия, ближе всего к театру, давшему опыт построения объемных декораций и мизансцен, традиции актерской игры. Однако кино дистанцируется от театральной образности, «театральщины», под которой понимается искусственность. Эта искусственность в театре является следствием игры на ограниченной в пространстве и

времени театральной сцене, результатом непосредственного присутствия зрителя. Существенно отличается и технология работы актера в театре и в кино. В театре актер играет «вживую», у него нет возможности переснять заново неудачный момент. Необходимость быть услышанным и увиденным с галерки приводит к особой манере произношения (декламированию), активной жестикуляции, что создает особую театральность. Особенность игры актера в кино связана с требованием предельной естественности, как того требует документально достоверная натурная среда фильма. Крупные планы позволяют актерам работать на полутонах, донося до зрителя тончайшие нюансы переживаний.

Нельзя не отметить влияния на кинематограф живописи, проявившейся в особенностях композиционного построения кадра и цветовых решениях. Композиционное строение кадра, как и композиция живописного произведения, - важнейший элемент художественной структуры, служащий воплощению идеи. Цветовое решение - залог верно переданного настроения, эмоционального фона. Труд художника на экране, по мнению Г. Козинцева, должен быть незаметным. Ведь возглас: "Посмотрите, какая хорошая декорация!" - уничтожает фильм. Профессия художника в кинематографе предполагает не только создание эскизов, но и их воплощение, поэтому место его деятельности не только у мольберта, а и на стройке объектов, в пошивочной мастерской, в бутафорском цехе.

Музыка дала кино звук, формирующий настроение, позволяющий руководить зрительскими эмоциями.

Но кинематограф - это еще и отрасль индустрии, приносящая колоссальные доходы. Поэтому многие произведения трудно назвать произведениями искусства, поэтому нередко можно услышать выражения «кинопродукт», «киноиндустрия».

2. Основные этапы развития мирового кинематографа

Кинематограф прошел несколько этапов в своем развитии:

1 *этап.* 1895-1930 гг. Становление мирового кинематографа: от изобретения «движущейся фотографии» до овладения звуком. Становление кино как самостоятельного вида искусства. Формирование первых киношкол в 1920-е гг. (французская, шведская, германская, американская, отечественная).

2 *этап.* 1930-1940-е гг. Кино тоталитарной эпохи. Кино как средство идеологической пропаганды. Изменение образного языка кинематографа, поиск новых художественных решений. Художественные течения: французский поэтический реализм и итальянский неореализм.

3. *этап.* 1950-1980-е гг. «Новые волны» в зарубежном кинематографе, обновление поэтики. Эпохи «оттепели» и «застоя» в отечественном кинематографе.
4. *этап.* Современный период развития киноискусства. Единая постмодернистская эстетика. Развитие региональных киношкол. Независимый и массовый кинематограф.

3 **Кинокритика, основные жанры. Обзор основных изданий о кино.**

Кинокритика - область знания, исследующая кино как вид искусства и средство массовой коммуникации, часть художественной критики, наряду с критикой литературной, театральной, музыкальной, художественной (в узком смысле, живопись и архитектура). Появилась вместе с кинематографом и менялась под его влиянием. В России кинокритика зародилась во 2-й пол. 1910-х гг. как область журналистики, ещё не осознавшая свою специфику. В годы советской власти в России кинокритика, как и киноискусство, выполняла политико-пропагандистскую функцию. Тем не менее, постепенно шло становление теории кино. Основные жанры кинокритики: рецензии, обзорные и проблемные статьи, очерки, эссе, творческие портреты, фельетоны и др.

Тема 2. Зарождение мирового кинематографа (1895 - 1917-й гг.). Документальное кино братьев Люмьер. Художественное кино Мельеса. «Империя Пате»

План лекции:

1. Документальное кино братьев Люмьер. Первые фильмы: «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Кормление ребенка», «Политый поливальщик».
2. Художественное кино Мельеса. Кино как аттракцион. «Путешествие на Луну», «Завоевание полюса».
3. «Империя Патэ».
4. Становление американского кинематографа, рождение Голливуда.

Краткое содержание

1. **Документальное кино братьев Люмьер. Первые фильмы: «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Кормление ребенка», «Политый поливальщик»**

Во второй половине XIX в., после изобретения фотографии, инженерная мысль билась над оживлением фотографического изображения. В 1895 г. во Франции два брата Огюст и Антуан Люмьеры запатентовали изобретение,

дав ему название «кинематограф». 28 декабря 1895 года в Париже в Гран кафе на бульваре Капуцинок прошел первый платный киносеанс. Эта дата считается датой рождения кино. Братья Люмьер стали основоположниками документального направления в киноискусстве, поскольку снимали репортажи из будничной жизни города и людей (фильмы «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак младенца», «Игра в покер», «Прибытие поезда...» и др.). Единственный постановочный фильм в их творчестве - «Политый поливальщик». В фильме присутствует динамичный сюжет (экспозиция, завязка, кульминация, развязка), играют непрофессиональные актеры.

2. Художественное кино Мельеса. Кино как аттракцион. «Путешествие на Луну», «Завоевание полюса»

Основоположником игрового кино стал другой француз - Жорж Мельес, профессиональный фокусник и иллюзионист. Отец дал Жоржу деньги на покупку старинного парижского театра белой магии «Робер Удэн». Начав репетировать номера Робера Удэна, Мельес понял, что они безнадежно устарели и начал искать новый материал. 28 декабря 1895 года Мельес попал на показ фильмов братьев Люмьер. Это перевернуло его жизнь. Мельес приобрел кинематографический аппарат и начал снимать. Уже в 1897 году Мельес построил первую в мире киностудию. При этом чудо технической мысли он воспринимал лишь как аппарат для трюков. В поисках новых способов удивить публику Мельес открыл множество кинематографических приемов, среди которых монтаж, приемы ускоренной и замедленной съемки, затемнения и наплывы, многократная экспозиция, съемка в каше и в рапиде, первые попытки раскрасить пленку кисточкой и красками и др. Он ввел в кино новые жанры: феерии, комедии, сценки с трюками, исторические фильмы, инсценированную хронику и даже стал основоположником жанра ужасов. Мельес одним из первых начал экранизировать литературные сюжеты. Ему принадлежат фильмы «Резня на Крите», «Путешествие на луну», «Дело Дрейфуса», «Золушка, или волшебная туфелька», «Монстр» и др. Но отношение к кино, как к трюку, неполное непонимание его возможностей не позволило Мельесу остаться на плаву. Его киностудия разорилась. Тем не менее, его вклад в киноискусство огромен, он вошел в историю как создатель постановочного игрового кино.

3. «Эпоха Пате»

В 1903 г. Шарль Пате основал коммерческое кинопроизводство и кинопрокат. Производство фильмов оказалось прибыльным и к 1905 г. фирма «Пате» становится крупнейшей производственной организацией не только в

Европе, но и во всем мире. Пате перешел к массовому промышленному кинопроизводству, превратив его в доходный бизнес. Ежедневно павильоны и лаборатории «Пате» выпускали тысячи метров киноплёнки - драмы, комедии, хронику, видовые ленты. Продукция компании давала возможность кинотеатрам и ярмарочным залам еженедельно обновлять программу. К тому же «Пате» занималась кинопрокатом. Вместо свободной продажи фирма стала отдавать пленки во временное пользование, в прокат, что в последующем привело к исчезновению такого явления, как ярмарочное кино.

Не только Шарль Пате осознавал перспективы кинематографа. Кинокомпания Леона Гомона составляла ему конкуренцию на рынке производства и проката.

Одной из тенденций эпохи Пате было стремление привлечь в кинотеатры образованную состоятельную публику, предпочитающую театр. Кино шло по пути превращения дешевого ярмарочного развлечения в относительно интеллектуальное зрелище. Менялся репертуар и подход к съемкам фильмов. Первым фильмом, ориентированным на культурного зрителя, стало «Убийство герцога де Гиза», для съемок которого был написан сценарий, основанный на исторических событиях, задействованы театральные актеры труппы «Комеди Франсез», созданы декорации и костюмы, соответствующие эпохе. Несмотря на то, что фильм провалился в прокате, он стал первой попыткой вывести кино на новый уровень.

4. Становление американского кинематографа, рождение Голливуда

В начале XX века шло становление американской кинематографии, налаживалось собственное производство. Пытаясь упорядочить новый рынок, три крупнейшие на то время американские кинокомпании - «Эдисон Мэнюфекчеринг компани», «Байограф» и «Вайтаграф» образовали в конце 1908 года в Нью-Йорке Патентный трест, который обязал всех владельцев проекционных или съемочных аппаратов платить за лицензии на их деятельность. Не все компании пожелали подчиниться тресту, так и остались независимыми. Борьба между ними и трестом привела к тому, что последние начали мигрировать на Запад, в Южную Калифорнию. Идеальные климатические и географические условия, удаленность от сферы влияния Патентного треста, близость к мексиканской границе и, как следствие, свобода нравов стали залогом успешного развития киноиндустрии. Так был основан Голливуд (буквально hollywood означает «остролистный лес»).

Если кинопроизводители Нью-Йорка опирались на состоятельную публику, то калифорнийцы - на иммигрантов, активно прибывавших в те годы в Соединенные Штаты. Ньюйоркцы утверждали викторианские ценности, ка-

лифорнийцы пытались соответствовать вкусам невзыскательной аудитории. Самыми популярными жанрами в Голливуде тех лет стали ковбойские фильмы (позднее - вестерны) и так называемые комедии затрещин.

Родоначальником ковбойских фильмов считается актер и режиссер Гилберт Андерсон, взявший экранный псевдоним Брончо Билли, а самым известным фильмом с его участием стало «Большое ограбление поезда». Все ковбойские фильмы имели незамысловатый сюжет с хорошим концом и традиционный набор персонажей: «хороший» и «плохой» ковбой, шериф, врач, владелец салуна, местом действия были прерии (опасное пространство).

Комедия затрещин также была ориентирована на невзыскательную публику с грубыми нравами. Ее родоначальником считают Мака Сеннета, основавшего кинокомпанию «Кистоун». Опыт работы в бурлесках, непосредственно обращенных к массовому простому зрителю, помог Сеннету хорошо изучить тех, кто приходит в залы, чтобы развлечься, помог ему понять, над чем люди охотнее всего смеются. В своих фильмах он всячески акцентировал любые эффекты, способные вызвать смех. Так вместо одного карикатурного полицейского в его фильмах действовала целая толпа таких же карикатурных блюстителей закона (они вошли в историю как «кистоуновские полицейские»), присутствовали бесконечные драки, погони, кидания войлочными кирпичами и тортами с кремом.

Один из самых известных режиссеров начала XX века в Америке - Дэвид Уорк Гриффит. Начав карьеру в кино как актер, он прославился своими режиссерскими работами, среди которых «Рождение нации» о гражданской войне в США, «Нетерпимость» о религиозной и социальной вражде. Большое внимание Гриффит уделял актерской игре, создал немало будущих кинозвезд первой величины: Дороти и Лилиан Гиш, Мэй Марш, Бланш Суит, Глэдис Смит, известную под псевдонимом Мэри Пикфорд. В юности Гриффит мечтал стать писателем, поэтому большая часть его ранних фильмов опирается на сюжеты литературных произведений Лондона, Шекспира, По, Стивенсона, Толстого, Диккенса и др. Он обладал особой режиссерской манерой: освоил многообразные операторские и монтажные приемы, научился режиссировать крупнейшие массовые сцены, экспериментировал с цветом, опуская пленку в красящий раствор и др. Гриффит понял и реализовал идею, на которой держится и современная киноиндустрия: хочешь получить большие деньги - умей вкладывать в кинопроизводство. Гриффит превратил съемки конкретного фильма в промышленное предприятие, подразумевающее не только вложение средств, но и организацию труда, и техническое обеспечение, и решение вопросов снабжения, и использование людских ресурсов.

Тема 3. Зарождение и становление кинематографа в России

План лекции:

1. Русский дореволюционный кинематограф, начало отечественного кинопроизводства. «Царские хроники». Становление русского национального кинематографа. Роль А. Дранкова и А. Ханжонкова. Первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (1908).
2. Кинематограф в годы революции и в период становления советской власти. Агитационные фильмы. Режиссерские поиски Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова.
3. Советское киноискусство 1930-х гг. Становление нормативной эстетики. Творчество Г. Александрова и И. Пырьева.

Краткое содержание

1. **Русский дореволюционный кинематограф, начало отечественного кинопроизводства. «Царские хроники». Становление русского национального кинематографа. Роль А. Дранкова и А. Ханжонкова. Первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (1908)**

Толчком к развитию кинематографа в России послужили первые публичные сеансы «синематографа» братьев Люмьер, которые с 1896 года начали демонстрироваться в Москве и Санкт-Петербурге. В этом же году появились и первые хроникальные съемки, приуроченные к знаменательному событию - восшествию на престол последнего русского царя Николая II. Это была первая киносъемка на территории России и одна из первых в мире актуальная политическая кинохроника. Она положила начало особому жанру русской кинохроники - так называемой «царской хронике», которая с тех пор снималась регулярно с 1896 по 1917 год, не столько для публичных показов, сколько для нужд царской семьи.

Как бы то ни было, до 1907 года собственного кинопроизводства в России не существовало. Кинотеатры появились раньше, чем отечественные фильмы, поскольку действовала развитая зарубежная система кинопроката. Наиболее крупными, сначала чисто прокатными, а потом и производственными фирмами, в России были фирмы А. Ханжонкова, И. Ермольева, Д. Харитонова, А. Дранкова.

Именно Дранкову принадлежит заслуга съемок первого отечественного игрового фильма. Сотрудник Дранкова, Василий Михайлович Гончаров, написал сценарий, в основу которого легла народная песня «Из-за острова на стрежень...» о Стеньке Разине. Для съемок были приглашены актеры Петро-

градского народного дома, взяты напрокат боярские костюмы. Съёмки велись на озере Разлив.

Режиссура фильма примитивна: он представляет собой шесть сцен-кадров, иллюстрирующих песню, снятых и смонтированных общими планами. Пояснить сюжет помогают титры. Игра актеров также непрофессиональна: театральные актеры, не понимая специфики кино, чрезмерно жестикулируют, гримасничают, беспорядочно бегают в кадре, выходят из него. При этом в фильме присутствует спецэффект (брошенную в воду княжну подменяют манекеном), а также редкий в те времена прием «наезда» камеры (камера «наехала» на Стеньку, ревнующего княжну к придуманному Гончаровым принцу Гасану). При всей своей примитивности этот фильм положил начало основному тематическому направлению раннего русского кино, связанному с отечественной историей, литературой, театром и фольклором.

Свой вклад в развитие кинематографа внес и А. Ханжонков. Его кинопредприятие «Торговый Дом А. Ханжонкова и Ко» возникло в России одним из первых, в 1906 году в Москве, и просуществовало до 1917. Как и другие кинофабриканты, Ханжонков выпускал товар, но, вместе с тем, боролся за развитие отечественной кинопромышленности, пытался вывести кинематографию на новый уровень. В выборе сюжетов Ханжонков ориентировался (особенно в первый период существования фирмы) на русскую классическую литературу и наиболее яркие страницы истории. Он выпустил ленты-иллюстрации к произведениям А. Пушкина («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Домик в Коломне»), М. Лермонтова («Маскарад», «Боярин Орша», «Песня про купца Калашникова»), Н. Гоголя («Мертвые души», «Женитьба»), Л. Толстого («Власть тьмы», «Фальшивый купон»), организовал выпуск исторических картин: «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Оборона Севастополя», «1812 год».

Наряду со съёмками игровых фильмов, Ханжонков занимался документалистикой. В 1911 году он открыл при своем «Торговом Доме» Научный отдел для производства научных, видовых и этнографических картин. Предполагалось, что отдел будет снимать фильмы на следующие темы: 1) география России, 2) сельское хозяйство, 3) фабрично-заводская промышленность, 4) зоология и ботаника, 5) физика и химия, 6) медицина. А. Ханжонков выписал из-за границы специальную аппаратуру: микроскоп и хроноаппарат, снимающий через определенные промежутки времени по одному кадрику, пригласил известных специалистов, преимущественно из Московского университета. Он вел работу с чиновниками, доказывая им необходимость развития данного направления в кино. Высокая себестоимость съёмок и ограниченность сбыта лент заставляли акционеров покрывать убытки за счет общих

прибылей фирмы. До 1916 года Ханжонков пытался «вытянуть» направление, но потерпел неудачу.

К 1914 г. кинематограф в России заметно изменился. Несмотря на начало Первой мировой войны, отмечался стремительный рост кинопроизводства. Более того, военные действия, ограничившие прокат зарубежных фильмов, стали толчком к развитию отечественного кинематографа. Искусством кино к тому времени еще не стало, но уже превратилось в отлаженный бизнес, чутко реагирующий на запросы аудитории. Фильмы снимались с учетом интересов массового российского зрителя, особенно провинциального. Чем кровопролитнее становилась война, чем сильнее обострялись политические противоречия внутри страны, тем активнее кино уводило в мир выдуманных страстей, декадентских настроений. Ослабла ориентация на русскую историю и литературу, при этом начали активно развиваться «европейские» жанры - детектив, психологическая драма, великосветская мелодрама. Эскапизм проявлялся в наличии декадентских и мистических мотивов, в описании роковых страстей и трагедий.

Наиболее заметными работами стали фильмы П. Чардынина с участием знаменитой в ту пору кинозвезды Веры Холодной — «Позабудь про камин» (1917) и «Молчи, грусть, молчи» (другое название «Сказка любви дорогой», 1918).

Еще одной известной работой тех лет, по-прежнему ориентированной на русскую культуру, стал фильм режиссера Якова Протазанова «Отец Сергей», снятый по рассказу Льва Толстого. Фильм этот был задуман еще в 1916 году, но съемки начались не ранее марта 1917 года. На экран фильм вышел в мае 1918 года, незадолго до бегства Протазанова в Крым, а оттуда во Францию. С собой режиссер забрал негатив фильма и в 1920 году выпустил его в прокат в Париже. Главную роль в фильме сыграл Иван Мозжухин. Актеру немого кино удалось психологически точно передать три возраста, три состояния одного человека: блестящего молодого офицера, подавившего чувства монаха и страдающего старика.

Политические события в России 1917 года привели к закрытию крупных кинопроизводственных фирм, многие режиссеры и актеры эмигрировали. Но на их место быстро пришли другие компании, начавшие снимать другое кино.

2. Кинематограф в годы революции и в период становления советской власти. Агитационные фильмы. Режиссерские поиски Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова

В 1917 г. произошла национализация кинематографа. Была создана кинокорпорация «Государство», которой принадлежало монопольное право снимать и распространять фильмы. Новые власти попытались заставить кино обслуживать идеологию. Особое внимание уделялось агитационным фильмам, так называемым «агиткам». Один из самых известных - фильм 1918 г. «Уплотнение» А. Пантелеева. В написании сценария, как указано в титрах, принимал участие нарком просвещения А. Луначарский. По сюжету, принадлежавшую профессору химии частную квартиру власти превращают в «коммуналку», подселив к хозяину рабочего с дочерью, прежде живших в подвале. Профессор, в силу своих передовых убеждений, не только принимает данную ситуацию, но и начинает заниматься просветительством, а его сын женится на дочери рабочего. Так с помощью кино власти вкладывали в сознание населения «правильные» модели поведения.

Успехом подобные фильмы не пользовались. С 1924 г. вопрос о дальнейшем развитии кинематографа стал предметом дискуссий. В июле 1925 г. Политбюро РКП (б) практически санкционировало творческую свободу для кинорежиссеров, разрешив им пользоваться нереалистическими съемочными приемами. В этой относительной свободе кинематограф существовал до начала 1930-х гг.

Крупнейшими режиссерами-экспериментаторами того времени были Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Дзига Вертов.

Лев Владимирович Кулешов начинал работать в кино как художник, актер, режиссер документальных и хроникальных фильмов. Известен Кулешов и своими попытками осмыслить природу киноискусства, в частности, монтажа. Кулешову принадлежит эксперимент, получивший название «эффект Кулешова». Сняв крупным планом лицо знаменитого русского актера Ивана Мозжухина, он склеил кадр с другими кадрами - тарелкой супа, детской коляской, девушкой в гробу. Несмотря на то, что кадр с лицом актера был одним и тем же, публике казалось, что Мозжухин выражает разные эмоции: голод, умиление, страдание. Так пришло понимание, что монтаж не просто технический прием, дающий возможность выстроить связную историю и избавиться от лишнего, а способ создания художественной образности, что с помощью монтажа можно придать кадрам смысл, которого у каждого из них в отдельности не существовало. Но, превознося роль монтажа, Кулешов недооценивал роль отдельного кадра, не видел его выразительности, считая его лишь «буквой», элементом конструкции. Будучи конструктивистом, сторонником «технизации» творчества, режиссер весьма своеобразно воспринимал роль актера в кино. Не признавая психологию актерского труда, он называл актеров «натурщиками» и ждал от них «закономерных действий», точности в

эмоциях, мимике, жестах. Не принимая актерской эмоциональности, выражения «переживания», Кулешов настаивал на допустимости лишь простейших, «прозрачных» эмоций. При этом режиссер требовал от актеров хорошей физической подготовки, умения выполнять трюки, видя в них акробатов, танцоров, певцов, но только не личность, способную воплотить на экране духовную жизнь человека.

Сергей Михайлович Эйзенштейн - один из самых известных режиссеров в истории кино при том, что многие его фильмы были сняты по заказу тех или иных властных структур: «Стачка» - по предложению Пролеткульта, «Броненосец «Потемкин» - по заказу юбилейной комиссии Президиума ЦИК СССР, «Октябрь» - по поручению правительственной комиссии. Разделяя идеологию партии, Эйзенштейн сумел на высоком художественном уровне передать требуемое содержание. Один из самых известных фильмов «Броненосец «Потемкин» был снят к двадцатилетию революции. Фильм характерен для режиссера, считающего, что все художественные средства должны быть направлены на выражение идеи. В соответствии с требованиями героем фильма является масса, толпа, присутствует много жестоких натуралистичных сцен. Фильм отличает эпичность, внимание к экспрессивным деталям, метафоричность.

Как и Кулешов, Эйзенштейн увлекался теорией кино. Он был типичным режиссером-эгоцентриком, создающим теории и снимающим по ним. По его мнению, искусство должно быть действенным, все средства должны быть направлены на выражение идеи. Эйзенштейн выступал за сочетание «языка логики» и «языка образности»: за интеллектуальное воздействие на массы с помощью художественной образности. Воспринимая монтаж, как своего рода язык, режиссер попытался вычлнить его законы, «реабилитировал» кадр, начав разработку теории о внутрикадровом монтаже.

Дзига Вертов (настоящее имя Денис Аркадьевич Кауфман) остался в истории кино как экспериментатор, стремящийся, как и многие творцы того времени «сбросить» классику с «корабля современности». Будучи конструктивистом, Вертов требовал строгости построения, вещественности. Режиссер основал киножурнал «Кино-Правда», снял «Киноглаз». Это были хроники современности. В их основе лежал придуманный Вертовым принцип «жизни врасплох»: съемка самых обычных событий, самых обычных, неподготовленных к съемке людей. Вертов отрицал право художника на вымысел, видел задачу искусства в изображении правды жизни, а потому разрабатывал приемы документальной съемки.

Безусловно, как и в любом документальном фильме, хроникальные кадры приобретали у Вертова особый художественный эффект, за счет отбора

событий, различных методов съемки, монтажа. Одним из известных фильмов Вертова стал экспериментальный фильм «Человек с киноаппаратом». Основная идея фильма: посмотреть на жизнь сквозь объектив кинокамеры, запечатлеть реакцию людей. Это, по сути, метафильм, фильм о том, как делается фильм. Так Дзига Вертов фактически стал основоположником документального кино.

3. Советское киноискусство 1930-х гг. Становление нормативной эстетики. Творчество Г. Александрова и И. Пырьева

Формирование и укрепление тоталитарных режимов в Европе и России в начале 1930-х гг. не могло обойти стороной кинематограф. Видя в нем важнейший инструмент идеологического воздействия и манипуляции, власти взяли кинематограф под жесткий государственный контроль. Регламентация коснулась не только проблемно-тематического комплекса фильмов, но и художественной формы. В частности, предпочтительными стали исторические и героические эпические жанры, конфликт стал сводиться к изображению противоборствующих сторон, герои были четко разделены на «положительных» (коммунисты, рабочие) и «отрицательных» (кулаки, белогвардейцы), присутствовала мифологизация действительности. Характерными для своего времени стали такие произведения, как «Чапаев», «Петр Первый», «Щорс», «Ленин в Октябре», «Валерий Чкалов», «Иван Грозный» и др.

Фильм «Чапаев» наглядно демонстрирует основные тенденции кинематографа того времени. Он был снят братьями Васильевыми в 1934 г. По жанру это героическая драма, в основе которой мифологизированная биография героя Гражданской войны В.И. Чапаева, написанная Д.А. Фурмановым. Огромный успех у зрительской аудитории был связан со спецификой изображения главного персонажа, которого сыграл Б. Бабочкин: обычного человека и одновременно героя, способного повести за собой людей, отдать жизнь за правое дело.

Наряду с героическим эпосом популярностью у публики 1930-х гг. пользовались музыкальные комедии. В данном жанре работали Г. Александров и И. Пырьев.

Григорий Васильевич Александров (наст. фамилия - Мормоненко) начал свой путь в кино с совместной работы с С. Эйзенштейном, приняв участие в создании фильмов «Октябрь» и «Старое и новое», «Да здравствует Мексика!». Побывав в Америке, режиссер увлекся жанром голливудской танцевально-музыкальной комедии (мюзикла). В 1934 г. он пробует свои силы в данном жанре, взявшись за съемки фильма «Веселые ребята». В нем режиссер соединил эксцентрические и цирковые трюки, приемы мюзик-холла и

оперетты. Объединяющим, задающим тон началом в фильме стала песня. Жизнеутверждающий смех, пронизывающий фильм, трактовался властью как «смех победителей»: страна, почти построившая социализм, имеет право смеяться. Не меньшим успехом пользовались столь же жизнеутверждающие комедии 1930-40-х гг. «Цирк», «Волга-Волга», «Весна», в которых сочетались элементы пропаганды и развлекательность. Смеховая составляющая скрадывала пропагандистский накал, позволяя привлечь зрителей.

Иван Александрович Пырьев, взявшись за жанр музыкальной комедии, опирался не на традиции Голливуда, а на фольклорную основу, создавая фильмы о колхозной жизни. «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1938), «Свинарка и пастух» (1941) - фильмы о битвах за урожай, о веселых и неутомимых передовиках-колхозниках. Несмотря на то, что произведения демонстрировали вымышленную действительность, они понравились рядовому зрителю.

Фильм 1950-го г. «Кубанские казаки» стал вершинным достижением режиссера на поприще музыкальной кинокомедии. Изображение счастливой колхозной жизни, незатейливая любовная история в сочетании с песнями И. Дунаевского позволяли забыть о недавно пережитой войне, о разрухе в колхозах и погрузиться в пусть вымышленный, но такой счастливый мир.

Тема 4. Кино в годы Великой отечественной войны и послевоенное время (1940-50-е годы)

План лекции:

1. Великая отечественная война и ее отражение в кинематографе: боевые киноальбомы, кинохроника. Художественное кино в годы ВОВ.
2. Социалистический реализм в киноискусстве. Экранизация литературной классики.

Краткое содержание:

1. Великая отечественная война и ее отражение в кинематографе: боевые киноальбомы, кинохроника. Художественное кино в годы ВОВ

В годы Великой Отечественной войны киноискусство рассматривалось как мощное средство патриотического воспитания масс, поддержания морального духа народа, его уверенности в победе. Важное значение придавалось кинохронике, несущей информационную и пропагандистскую функции. Уже в первые месяцы войны на фронт выехало около 100 съемочных групп. Были отсняты тысячи метров пленки, на основе которых монтировались такие фильмы, как «Разгром немецких войск под Москвой», «Сталинград»,

«Орловская битва», «Битва за нашу Советскую Украину», «Берлин», «Разгром Японии» и др. Снимались фильмы, рассказывающие о борьбе народа с захватчиками в тылу: «Ленинград в борьбе», «Народные мстители». Например, документальный фильм «День войны» (1942) рассказывал об одном дне войны - 13 июня 1942 г. В фильме был использован материал, снятый ста шестьюдесятью операторами под общим руководством М. Я. Слущкого. В создании документальных фильмов участвовали известные режиссеры художественной кинематографии: С. Герасимов, С. Юткевич, Ю. Райзман, А. Зархи, И. Хейфиц.

Начались съемки короткометражных художественных фильмов, включенных в состав «Боевых киносборников». Первые семь выпусков были сняты на студиях Москвы и Ленинграда, но осенью 1941 г. студии были эвакуированы в Среднюю Азию. «Киносборники» снимали как короткометражные фильмы, где прославлялись моральные качества советских воинов и изобличались, высмеивались качества воинов - оккупантов. Сценарии не отличались глубиной, освещали темы весьма поверхностно, однако от выпуска к выпуску они становились все содержательнее. С 1942 года съёмки «Боевых киносборников» были прекращены, началось создание полнометражных художественных фильмов о войне. Первый полнометражный художественный фильм о войне «Машенька» был снят в 1942 г. режиссером Ю. Райзманом. Популярностью пользовался фильм «Секретарь райкома» режиссера И. Пырьева, повествующий о борьбе партизан на оккупированной немцами территории. Через весь фильм проходит мысль о неизбежности победы советских партизан, несмотря на то, что снимался он ещё до коренного перелома в ходе войны. Этой же теме был посвящен поставленный в Алма-Ате фильм Ф. Эрмлера «Она защищает Родину», где рассказывалось о судьбе русской женщины-колхозницы, ставшей партизанским вожаком.

В послевоенное время продолжилось осмысление героического подвига народа. С. Герасимов снял фильм по роману А. Фадеева «Молодая гвардия», Ф. Эрмлер и Б. Чирсков создали «Великий перелом». В 1959 году С. Бондарчук снял фильм по рассказу М. Шолохова «Судьба человека», а Г. Чухрай «Балладу о солдате». В центре внимания фильмов - человек, преодолевший фашизм, его характер, глубинная природа подвига.

2. Социалистический реализм в киноискусстве. Экранизация литературной классики в 1940-50-е годы

Соцреализм - основной официально принятый метод искусства в годы советской власти, цель которого - запечатлеть строительство советского социалистического общества, его движение к коммунизму. Формирование ка-

нонов социалистического реализма началось еще в 1920-30-е гг., когда государство стало выдвигать единые требования к изображению жизни в произведениях искусства. Согласно требованиям, необходимо было изображать процесс переустройства мира в свете марксистско-ленинской идеологии, соблюдать принципы партийности, народности, исторического оптимизма, социалистического гуманизма, интернационализма. Необходимо было изображать нового героя - человека труда, приоритет общественного над личным, обязательную победу идеалов. Недопустимо было вскрывать противоречия внутри общественного строя. Отрицались образно-стилевые искания, нарушения поэтики жизнеподобия (мифологизм, фантастика, гротеск и др.). К 50-м годам становление метода завершилось, теория соцреализма превратилась в «окаменевший шаблон». Обозначились проблемы, возникшие вследствие соблюдения жестких нормативных требований. Речь идет о «теории» бесконфликтности и проблеме типического «положительного» героя.

В 1940-50-е гг. в духе соцреализма снимались фильмы о ВОВ («Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли» и др.), экранизировалась литературная классика. Классика была своего рода отдушиной, поскольку, несмотря на общее следование канону, допускались некие послабления. Так, можно было уделить внимание человеческим чувствам («Маскарад» С. Герасимова, «Без вины виноватые» В. Петрова), поэкспериментировать с формой («Майская ночь, или Утопленница» А. Роу, «Слуга двух господ» Г. Никулина). К тому же экранизация классики позволяла снизить последствия жесткого цензурного контроля. Один из известных фильмов 50-х гг. - «Идиот» И. Пырьева. В картине успешно передана душная, напряженная атмосфера Петербурга Достоевского. Большое количество экранизаций приходилось на произведения А. Чехова, которые трактовались и как антибуржуазная сатира, и как шедевры психологического анализа. По произведениям Чехова были сняты «Шведская спичка» К. Юдина, «Анна на шее» И. Анненского, «Попрыгунья» С. Самсонова. Неоднократно обращался к творчеству А. Чехова И. Хейфиц. Одна из самых известных экранизаций - «Дама с собачкой» с Ией Саввиной и А. Баталовым в главных ролях. Тонкий психологизм, неторопливость повествования, внимание к психологическим деталям позволили режиссеру максимально точно передать атмосферу произведения Чехова.

Тема 5. Советское кино 1960-80-х гг.

План лекции:

1. «Оттепель», творчество «шестидесятников».
2. Кино эпохи «застоя» 1970-80-х гг.

Краткое содержание:

1. «Оттепель», творчество «шестидесятников»

В 1953 г. умер И. Сталин. В стране начались коренные изменения, в результате чего период получил название «оттепель». Кино становилось не столько инструментом пропаганды, сколько искусством. Режиссеры, получив творческую свободу, стремились к изображению реальной жизни, уходили от лакировки действительности, обращая свое внимание на многогранность, сложность человеческих характеров. Фильмом, положившим начало новому периоду советского кино, стало «Возвращение Василия Бортникова» режиссера В. Пудовкина. Зрители впервые увидели другую деревню: грязную, разоренную, такую непохожую на лубочный образ в «Кубанских казаках».

Обращение к личному, показ сложности человеческого характера - новое явление в кинематографе, пришедшее на смену традиции изображения идейной борьбы. Классикой кинематографа стали «Весна на Заречной улице» М. Хуциева, «Дело было в Пенькове» С. Ростockого, «Живёт такой парень» В. Шукшина, «Я шагаю по Москве» Г. Данелия. Герои фильмов, обычные советские люди, борются за личное счастье, ищут смысл жизни.

В указанный период режиссеры продолжили снимать фильмы о революционных событиях и гражданской войне, но изменилась трактовка изображаемого: героическую патетику сменила трагедийность. Авторы стремились показать реальные жизненные противоречия, преодолеть идеологические стереотипы в трактовке материала, акцентировать внимание на судьбах людей. В фильме «В огне брода нет» Е. Габриловича и Г. Панфилова батальные сцены заменило изображение быта людей в санитарном поезде, их взаимоотношений, любовная история Тани Теткиной.

В годы оттепели было создано большое количество комедийных фильмов, ставших золотым фондом кино: «Девчата» режиссёра Ю. Чулюкина, «Карнавальная ночь» и «Берегись автомобиля» Э. Рязанова, фильмы Л. Гайдая «Пёс Барбос и необычный кросс», «Самогонщики», «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», «Бриллиантовая рука». Диапазон комического был широким: от едкой сатиры и социального гротеска Э. Рязанова до добродушного юмора Л. Гайдая, снимавшего в традиции М. Сеннета, с его нагнетанием комических элементов, нелепыми ситуациями и погонями.

Продолжилась традиция экранизации классики. Среди самых заметных экранизаций - «Попрыгунья» С. Самсонова, «Дама с собачкой» И. Хейфица, «Идиот» и «Братья Карамазовы» И. Пырьева, «Преступление и наказание» Л. Кулиджанова, «Отелло» С. Юткевича, «Дон Кихот» и «Гамлет» Г. Козинцева, «Война и мир» С. Бондарчука и др.

2. Кинематограф эпохи «застоя» 1970-80-х гг.

К 1970-м годам произошли изменения в общественной жизни, связанные с окончанием периода «оттепели». Менялось мироощущение человека: нарастала социальная инертность, недоверие к заявлениям власти об успехах в строительстве «развитого социализма», нарастало разочарование в официальной идеологии. Набирала обороты цензура. В 1972 г. вышло Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в котором было выдвинуто требование формирования у широких масс населения марксистско-ленинского мировоззрения, оговаривался круг предпочтительных тем (процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворение в жизнь великих ленинских идей и др.), а также осуждались фильмы, в которых отсутствовал классовый подход и наблюдались заимствования из зарубежного кинематографа, чуждые искусству соцреализма.

В результате идеологического заказа на киноэкран выходили фильмы, в которых демонстрировались достижения социализма и победа ленинских идей. По госзаказу были сняты такие фильмы, как «Ленин в Париже» С. Юткевича, «Красные колокола» С. Бондарчука, «Карл Маркс. Молодые годы» Л. Кулиджанова. Эти картины отличались мастерским построением сюжета, высоким уровнем изобразительного решения. О них много и восторженно писала официозная пресса. Но они, как и поток вышедших в те годы на экраны развлекательных фильмов на революционную тематику, свидетельствовали о глубочайшем кризисе советского историко-революционного фильма, об исчерпанности и несостоятельности традиционных подходов к трактовке материала революции.

Одной из ведущих тем в эпоху «застоя» стала «производственная» тема. Идеологическая цензура зорко следила, чтобы у зрителей не возникало сомнений в жизнеспособности существующей системы хозяйствования. Демонстрация производственных и моральных конфликтов заканчивается победой ответственного, вдумчивого, целеустремленного героя, победившего индивидуализм и буржуазность. Нельзя не отметить, что подобные заказные фильмы, по преимуществу, нельзя было назвать творческой удачей режиссеров. Построенные на штампах, они не привлекали публику.

И все же многие кинематографисты старались преодолеть идеологические препоны. Наряду с ангажированной кинопродукцией, появлялись фильмы, отступающие от требований идеологии «застойного» времени. Это интеллектуальное кино А.Тарковского, В. Шукшина, А. Кончаловского, О. Иоселиани, А. Германа, К. Муратовой, Г. Панфилова, В. Абдрашитова, С. Параджанова и др. В них за внешним соответствием партийным догмам скрыва-

лось сложное содержание. На смену пафосу и прямому высказыванию пришли подтексты, нюансы, полутона. Разноликим по проблематике и жанрово-стилевым решениям фильмам вышеназванных художников была совершенно чужда декретированная сверху тема "коммунистического созидания и воспитания нового человека" так же, как и "классовый подход в анализе явлений общественной жизни". Для этих режиссеров характерно утверждение на экране не узко классовых, а общечеловеческих нравственных ценностей, борьба с бездуховностью. Нравственный конфликт такого героя с реальностью показан в фильмах М.Осепьяна, В. Мельникова, В. Абдрашитова, Г. Данелии, В. Шукшина. В таких фильмах, как «Иванов катер», «Здравствуй и прощай», «Афоня», «Охота на лис», «Калина красная» и других, воплотился драматический разрыв декларируемых государственной идеологии ценностей и реального бытия и сознания «простого» человека. Интеллигенция, люди творческих профессий также становились объектом внимания режиссеров. Их поиски духовно-нравственных ценностей, борьба с удушающей атмосферой современности показана в таких фильмах, как «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Осенний марафон» Г. Данелия, «Тема» Г.Панфилова.

Несовпадение партийных установок и кинопродукции приводило к тому, что появились так называемые «полочные» фильмы, показ которых был запрещен или ограничен. Поводы для цензурного вмешательства и запрета могли быть различными: идеологические ошибки ("История Аси Клячиной..." А. Кончаловского, "Три дня Виктора Чернышёва" М. Осепьяна, "Комиссар" А. Аскольдова), несоответствие эстетическим канонам «соцреализма» ("Цвет граната" С. Параджанова, «Короткие встречи» и «Долгие проводы» К. Муратовой и др.), эмиграция авторов (сценаристы А. Галич, В. Аksenov, режиссеры Борис Фрумин, А. Тарковский) и т.д. Тем не менее, полностью остановить поток подобных лент не удавалось. Проекты старались не доводить до состояния «полочных», так как студиям надо было выполнять план.

К середине 70-х годов интерес публики к кино несколько ослаб. Это было связано с чрезмерной идеологизацией кинематографа, его эстетической стандартностью. Кинопроизводство и кинопрокат не приносили ожидаемого дохода. Чтобы вернуть зрителей в кинозалы, руководство Госкино дало согласие на выпуск фильмов популярных жанров - мелодрам, детективов, приключений и др. Многие из них стали чемпионами проката — мелодрамы «Москва слезам не верит» В.Меньшова и «Вокзал для двоих» Э. Рязанова, фильм-катастрофа «Экипаж» А.Митты, детективы «Сыщик» В.Фокина, «Приключения Шерлока Холмса» И. Масленникова, «Место встречи изменить нельзя» С. Говорухина, военно-приключенческий фильм «Семнадцать

мгновений весны» Т. Лиознозовой), истерн «Белое солнце пустыни» В. Мотыля и др.

Тема 6. Киноискусство 1990-2001-х гг.

План лекции:

1. Отечественное кино 1990-2000-х гг. Основные тенденции.
2. Зарубежное кино 1990-2001-х гг. Основные тенденции.

Краткое содержание:

1. Отечественное кино 1990-2001-х гг. Основные тенденции

С началом перестройки в отечественном кинематографе произошли существенные изменения. Государственная монополия рухнула. Кинематограф перешел на самофинансирование, изменились отношения с кинопрокатчиками. Это больно ударило по киностудиям. Так в 1990-м "Мосфильм" снял 33 фильма, в 1999-м - только 3. К тому же отечественный кинематограф оказался в условиях жесткой конкуренции с американским, возможность кинолент пробиться на экраны стала приближаться к нулю. На отечественный экран хлынула зарубежная продукция. Боевики, приключенческие фильмы, мелодрамы не самого высокого качества были новы для зрителя, привлекали жаждущих новизны в видеосалоны. Чтобы выжить в этих условиях, киноиндустрия начала переориентироваться на запросы массовой аудитории. Если раньше кино испытывало идеологическое давление, то теперь его роль стала играть финансовая выгода. Следствием этого стало снижение доли интеллектуальных картин, не рассчитанных на широкую зрительскую аудиторию и неспособных принести доход. На их место пришла низкопробная экранная продукция, задевающая низменные интересы аудитории. Вместе с тем присутствовали и положительные тенденции. Освобождение от идеологического диктата сделало творческий процесс более свободным. Были возвращены зрителю «полочные» фильмы К.Муратовой, А.Германа, А.Кончаловского, Г.Панфилова и др. Режиссеры стали обращаться к ранее запретным темам, поднимали острые проблемы современности, экспериментировали со стилем. Так в попытках осмыслить советскую историю особую роль сыграл фильм Т. Абуладзе «Покаяние», поднявший проблему ответственности каждого человека за трагические события советской истории, прежде всего за сталинские репрессии. Одним из первых проявлений гласности стало обсуждение проблем современности: наркомании, проституции, потери нравственных ориентиров («Маленькая Вера» В. Пичула, «Игла» Р. Нугманова, «Интердевочка» П. Тодоровского, «Плюмбум, или Опасная игра» В. Абдрашитова). Все эти

картины были призваны шокировать зрителя реалистичным и даже натуралистичным изображением советской жизни, которая ещё несколько лет назад изображалась более идеальной.

К 2000-м годам кризисные явления были преодолены. Вновь в полную силу заработали киностудии, была обновлена техническая база. Расширился жанрово-тематический репертуар фильмов, обновилась стилистика. В результате глобализации и восстановления связей с зарубежным кинематографом, отечественное кинопроизводство оказалось под влиянием общемировых тенденций. Началось производство блокбастеров, требующих больших финансовых вложений и способных принести прибыль. Первым в ряду подобных проектов стал фильм Н. Михалкова «Сибирский цирюльник». За ним последовали «Турецкий гамбит» Д. Файзиева, «Статский советник» Ф. Янковского, «Ночной Дозор» Т. Бикмамбетова. В то же время российское кино нового века не отказывается от авторских принципов изображения действительности и определённого новаторства. Представителями интеллектуального направления являются А. Сокуров, А. Учитель, А. Звягинцев, К. Муратова и др.

2. Зарубежное кино 1990-2000-х гг. Основные тенденции

К середине 1980-х годов завершилось долгосрочное противостояние массового голливудского, и независимого авторского кинематографа. Очевидным стало преимущество голливудской модели, согласно которой кино - это индустрия, а фильм - товар, который должен продаться. В силу этого кинематографическая продукция ориентируется на широкую зрительскую аудиторию. Признаки массового кино: четко прослеживаемый сюжет, устремленность к развязке, однозначная концовка, возможность зрителя идентифицировать себя с персонажами, их цельность и реалистичность, а также яркость, красочность изображения. Человеческие отношения в массовом кинематографе подаются в виде готовых правил и ходов, сложные проблемы сводятся до уровня примитивных, мораль лежит на поверхности. Пропагандируется культ сильной личности, жизненного успеха («Красотка» Г. Маршалла, «Великий Гэтсби» Б. Лурмана). Японские, российские, польские, французские, тайваньские и др. режиссеры, вслед за голливудскими, стремятся снимать так называемые блокбастеры — ленты с однотипными сюжетами, героями, мощными аудиовизуальными эффектами, безотказными монтажными приемами. Обязательное условие блокбастера - большой бюджет и, как результат, высокая прибыльность. Поэтому при съемках блокбастеров задействуются все элементы, способствующие росту продаж, - широко из-

вестный сюжет, звёзды-исполнители, зрелищность («Аватар» Д. Кэмерона, «Трансформеры М. Бея).

Наряду с массовым кинематографом, свои произведения создают независимые режиссеры, работающие вне основных киностудий. Они не скованы требованиями продюсеров, и, как следствие, свободные в своем художественном выборе. Отличительными признаками независимого (альтернативного) кино являются нарушение жанровых стереотипов, стилевая эклектичность, отсутствие линейного сюжета и устремленности к развязке, слабая связанность фрагментов, открытость финала, схематичность персонажей (персонаж - носитель идеи), сопротивление стереотипам, демонстрация альтернативных ценностей, особые методы проката кинокартин. Режиссеры независимого кино: Джим Джармуш, Ларе фон Триер, Педро Альмодовар, Такеши Китано, Вонг Карвей и др.

Тема 7. Виды кино. Кино документальное, научное, мультипликационное, художественное

План лекции:

1. Деление кино на виды.
2. Документальное кино. Разновидности документального кино. Хроника. Методы создания.
3. Научное кино, его специфика. Виды научного кино.
4. Мультипликационное кино. Технология создания. Виды. Современное состояние мультипликации в России.
5. Художественное кино. Система жанров.

Краткое содержание:

1. Деление кино на виды

За годы развития киноискусства сложилась развитая система его видов и жанров. Существует четыре основных вида кино: документальное, научное, художественное (игровое) и мультипликационное. Документальное кино основано на образном отражении реальных героев и событий действительности. Научное кино популяризирует научные знания средствами искусства. Художественное кино отличается созданием синтетического экранного образа на основе игры актеров. Мультипликационное кино создается методом кадровой съемки. Все виды кино тесно связаны и постоянно взаимодействуют в процессе своего развития. Существуют фильмы, в которых синтезированы особенности различных видов кино. Так научно-популярное кино широко использует выразительные средства игрового кино и документально-

го. Каждый вид кино имеет свою систему жанров. Ко времени возникновения киноискусства литература уже обладала богатой и разнообразной жанровой системой, поэтому кинематография частично переняла у нее терминологический аппарат. Жанрово-видовая система - это не застывшая, а постоянно обновляющаяся общность.

2. Документальное кино. Разновидности документального кино. Хроника. Методы создания

Документальное кино - вид киноискусства, своеобразие которого определяется созданием художественного образа на основе съемок подлинных людей и событий. Кинодокументалистика сохраняет события истории, облик исторических лиц, деятелей культуры и науки, людей разных эпох, стран, наций. При этом в документальном кино реальная действительность подвергается художественной обработке. Композиция кадра, ракурс, план, цвет, звук, монтаж - все выразительные средства кино в документалистике могут быть использованы для выражения авторского отношения к объекту съемки. Личность автора проявляется в документальном фильме и в отборе жизненных явлений, и в умелом использовании языка кино для создания целостного художественного образа. Поэтому исследователи разделяют кинодокументалистику и собственно хронику.

Выделяют несколько методов создания документальных фильмов. Основными являются событийная (репортажная) съемка (применяется для фиксации современности), съемка иконографии (архивных рукописей, фотографий, музейных экспонатов и т. д., позволяющая художественно реконструировать историческое прошлое) и перемонтаж старой хроники (художественное целое создается с помощью снятых ранее кадров).

3. Научное кино, его специфика. Виды научного кино

Под научным кино понимают все виды фильмов, посвященных вопросам науки. Основная функция - просветительская. В современном научном кино образные средства используются ограничено, главное - зафиксировать и передать научную информацию.

Основные виды научного кино - научно-исследовательское, учебное и научно-популярное. Учебное кино - вид научного кино, создаваемый в целях наглядности при изучении научных дисциплин, своего рода экранное учебное пособие. Научно-популярное кино - вид научного кино, направленный на демонстрацию достижений науки и техники. Для того, чтобы материал был доступен и интересен зрителям, в данном виде кино используются художественные средства выразительности (например, длительное кинонаблюдение

ние, интервью, съемка скрытой камерой, элементы мультипликации, игровые сюжеты, микросъемка, макросъемка, ускоренная и замедленная съемка, стереоэкран и т.д.). Жанровая система научно-популярного кино разнообразна, включает такие жанры, как очерк-портрет, кинорепортаж, проблемный фильм, новелла, биографический фильм и др.

4. Мультипликационное кино. Технология создания. Виды. Современное состояние мультипликации в России

Мультипликация - синтетическое искусство, в основе которого лежит последовательный ряд специально созданных, оживающих на экране рисованных, живописных или объемно-кукольных образов, зафиксированных на пленке методом покадровой съемки. Проекция этих образов на экран со скоростью 24 кадра в секунду создаёт иллюзию движения, эффект одушевления персонажей. Для фильма в 300 метров создается 15-18 тысяч отдельных рисунков или объемных композиций. На каждом следующем рисунке фигурка представлена в чуть иной фазе движения. Отдельные рисунки покадрово фотографируются, а затем проецируются на экран. Создание мультипликации - длительный, трудоемкий процесс.

К основным видам мультипликации относят: рисованную, объемную (или кукольную), теневую, перекладную, синтетическую, компьютерную.

Рисованная мультипликация создается способом покадровой съемки рисунков. Продюсер определяет общий замысел, сценаристы разрабатывают сюжет и сценарий, который затем разбивается на эпизоды и сцены, иллюстрируемые серией набросков. Далее все это передается режиссеру-мультипликатору, который распределяет сцены между художниками-мультипликаторами. Каждый из них отвечает за основные положения персонажей в сцене. Промежуточные эпизоды дорисовывают младшие мультипликаторы. Другие художники готовят фон, на котором разворачивается действие. Контурные рисунки передаются для окраски, переносятся на прозрачный пластик и обводятся пером или тушью. В том случае, если используется цвет, он наносится на обратную сторону пластинок. Затем оператор покадрово фотографирует рисунки при помощи специальной камеры. Наконец, с изображением синхронизируется звук. Образцы рисованной мультипликации можно наблюдать в творчестве американского режиссера Уолта Диснея. Для его картин характерны рисунок с четким контуром, постоянные типизированные персонажи (пес Гуфи, мышонок Микки Маус, утенок Дональд, пес Плутто и др.), активная динамика действия, музыкальность, эксцентрика, фантазия. С художественной же точки зрения, стандартизованность форм четкого контурного рисунка, постоянная повторяемость художественных приемов стали

на определенном этапе тормозом для развития мировой мультипликации. Столь же плодотворно рисованная анимация развивалась и в России. Широко известны имена лучших мастеров рисованной мультипликации И. Иванова-Вано («Конек-Горбунок», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Мойдодыр», «Двенадцать месяцев», «Времена года»), Л. Атаманова («Снежная королева»), М. Пащенко («Необыкновенный матч»), Ф. Хитрука («Каникулы Бонифация», «Винни-Пух»), В. Котеночкина (серия «Ну, погоди!»), Ю. Норштейна («Ежик в тумане») и др. Каждый из режиссеров обладает своей художественной манерой, уникальным стилем.

Объемная мультипликация создается при помощи покадровой съемки объемных фигур и предметов. Кукла располагается прямо перед камерой и фотографируется покадрово, причем каждый раз в ее позу вносятся минимальные изменения, чтобы при последующей проекции создавалась иллюзия движения. Долгое время основоположником объемной мультипликации считался В. Старевич, русский режиссер и биолог, снявший в 1912 году фильм «Прекрасная Люканида, или Война усачей и рогачей». Работая на фабрике Ханжонкова, он попытался снять научно-популярный фильм о жизни насекомых. Неудача с живыми объектами подтолкнула его к идее воспользоваться препарированными жуками. Проволока, привязанная к лапкам, позволяла создать иллюзию движения. Однако, в 2009 г. был обнаружен фильм балетмейстера Мариинского театра А. Ширяева, который в 1906 г. снял 12 танцующих фигурок на фоне декораций. Самые известные примеры этой техники - мультфильмы «Варежка» и «Чебурашка» Р. Качанова.

В силуэтной анимации вырезанные из картона или другого материала фигурки накладываются на целлулоидную пленку, причем для каждого следующего кадра их положение слегка меняется. В коллажной анимации используется тот же принцип, только вместо фигурок применяются вырезки из книжек, наклейки, иллюстрации. Пример силуэтной анимации - мультфильмы Ю. Норштейна «Ежик в тумане» и «Левша».

Перекладная мультипликация создается способом покадровой съемки вырезанных фигурок. Персонажи двигаются только в горизонтальном и вертикальном направлениях, но не в глубь кадра, их движения более стереотипны по сравнению с рисованными и кукольными персонажами. Преимущество таких лент заключается в относительно простой технологии их создания и ином типе экспрессии.

Теневая мультипликация - съемка теневых силуэтов. В основе этого вида мультипликации лежит китайский театр теней. Первый в истории кино полнометражный мультипликационный фильм, выполненный к тому же в технике теневой мультипликации, был снят берлинской художницей-

аниматором Лоттей Райнигер. Филигранные фигурки и интерьеры Райнигер вырезала ножницами из бумаги, укладывала на стекло, подсвеченное снизу, и каждую мизансцену фотографировала сверху. Потом подвижные элементы "теней" чуть сдвигались в нужном направлении, появлялся новый кадр. В фильме «Приключения принца Ахмеда» около 100 тысяч отдельных кадров. При скорости воспроизведения 24 кадра в секунду получается 66-минутный фильм.

Синтетическая мультипликация строится на соединении разных фактур, сочетает в себе самые различные способы создания картин - и рисунок, и объемную композицию, и игру актера, и кадры документальных лент. Например, сочетание игры актера и кукольных или рисованных персонажей применил в 1930-х годах А. Птушко в картине «Новый Гулливер». Главную роль здесь исполнял актер, а остальные персонажи - куклы.

В 1970-е гг. началось развитие компьютерной анимации, расцвет пришелся на 1990-е гг. Компьютерная техника облегчает и ускоряет процесс работы, механизуя его. Первый полнометражный (т.е. длительностью более часа) компьютерный мультфильм «История игрушек» был снят в США в 1995 году. Он создавался четыре с половиной года. В настоящее время компьютерная анимация активно развивается, появляются новые технологии (например, трехмерная анимация).

5. Художественное кино. Система жанров

Художественное кино - ведущий вид киноискусства. Его своеобразие определяется созданием целостного художественного образа фильма творческим коллективом во главе с режиссером, осуществляющим руководство актерами - исполнителями созданных в сценарии образов героев.

Жанровая система современного кинематографа сложна:

- 1) **Драматические жанры.** В драматических жанрах действие построено на исследовании психологии героев, показе связанных с ним событий, рассказ о его судьбе. Их можно разделить на три группы: психологические (драма, мелодрама и трагедия), комедийные (трагикомедия, комедия), приключенческие (вестерн, детектив, фильм ужасов, полицейский фильм, фильм катастроф, триллер и др.).
- 2) **Эпические жанры.** В основе эпических жанров - изображение человеческих судеб на фоне значимых исторических событий. К эпическим жанрам относят киноэпопею, киноман, киноповесть.
- 3) **Лиро-эпические жанры.** Основной признак лиро-эпических жанров - авторская лирическая трактовка событий, пропущенных через сознание, па-

мать или эмоции героя или повествователя. К ним относятся кинобалладу, кинолегенду, киносказку, кинопоэму, кинопритчу.

4) В отдельную группу выделяют жанры музыкального фильма: музыкально-биографический фильм, музыкальную комедию, кинооперу, киномюзикл и т.д.

Тема 8. Драматургия фильма

План лекции:

1. Монтаж в кино.
2. Драматургия фильма. Особенности композиции, сюжета, конфликта.
3. Звук, свет и цвет.

Краткое содержание:

1. Монтаж в кино

Монтаж (франц. montage - сборка) - термин, имеющий несколько взаимосвязанных значений: 1) система специфических выразительных средств экрана, создающих кинематографическую образность, 2) принцип и закономерности построения художественного образа (общий монтажный принцип в искусстве), 3) технологический и творческий процесс соединения отдельно снятых кадров в единое идейно-художественное целое (кадр - фрагмент фильма, снятый непрерывно, от включения до выключения камеры).

Различают два вида монтажа - внутрикадровый и межкадровый. Внутрикадровый монтаж - построение единого выразительного пространства-времени кадра. Его выразительный арсенал - ракурс, объектив (глубина резко изображаемого пространства), план (дальний, общий, средний, крупный планы, деталь), длина кадра (метраж), движение камеры, цвет, звук, средства актерского исполнения, декорации и музыкальное решение фильма.

План - относительный масштаб изображения в кинокадре. Мерой плана служит фигура человека, запечатленная на экране. Кинематографические планы различаются по крупности. Существует 6 названий планов применительно к показу человека на экране:

- 1) дальний - показаны человек во весь рост и окружающая его среда, при этом ведущее значение имеет показ этой среды;
- 2) общий - человек во весь рост;
- 3) средний - человек до колен;
- 4) первый - человек до пояса;
- 5) крупный - голова человека;
- 6) деталь.

В процессе съёмки выбор планов достигается приближением или удалением аппарата по отношению к снимаемому объекту или, при неизменном расстоянии между аппаратом и объектом, использованием объективов с разным фокусным расстоянием.

Ракурс - прием операторского искусства, наклон оптической оси при съёмке, «точка зрения» кинокамеры.

Панорамирование - прием киносъёмки, осуществляемый поворотом киносъёмочного аппарата в горизонтальном или вертикальном направлениях либо в обоих направлениях. Возникающий при панорамировании эффект соответствует повороту или подъёму головы. От обычного панорамирования, осуществляемого поворотом кинокамеры, отличается динамическое панорамирование, или съёмка с движения, когда съёмочный аппарат, установленный на подвижной опоре, тележке, кране и т. п., приближается к снимаемым объектам, удаляется от них или следует за ними в ходе съёмки.

Межкадровый монтаж - сочетание (склейка) мизанкадров на основе их содержательного взаимодействия. На технологическом уровне межкадровый монтаж проявляется в разрезании и склейке кадров, на художественном уровне является одним из способов выражения авторской идеи. Он позволяет резко менять степень концентрации действия, акцентировать смысловую деталь, быстро наращивать драматическое и эмоциональное напряжение. Существует три типа межкадрового монтажа: повествовательный, параллельный, ассоциативный.

2. Драматургия фильма. Особенности композиции, сюжета, конфликта

Композиция - строение произведения, обусловленное сюжетом и жанром. Специфика композиции в кино обусловлена его природой и спецификой монтажа. Она зависит от количества кадров, особенностей их совмещения, а также от композиции внутри кадра, которая формируется с помощью планов, ракурсов, движения.

Сюжет - развитие действия, ход событий. Элементами сюжета являются экспозиция, завязка, кульминация, развязка. Главной движущей силой произведения является конфликт - столкновение, противоположность, противоречие между характерами и обстоятельствами, или внутри характера, лежащие в основе действия. Мельчайшей единицей сюжета является мотив. Мотив - устойчивый формально-содержательный компонент произведения. Основная черта мотива - его повторяемость. Ведущий мотив определяют как лейтмотив. Перипетии - внезапные, резкие сдвиги в развитии сюжета. Перипетии присущи в основном произведениям с авантюрно-героическим началом. Перипетии несут в себе философский смысл: благодаря им жизнь

воспринимается как целиком зависящая от счастливых и несчастных стечений обстоятельств, которые прихотливо сменяют друг друга. К тому же перипетии позволяют ускорить события, что делает действие динамичным.

3. Звук, свет и цвет

Звуковой образ фильма складывается из шумов, речи, музыки и тишины. Соотношение этих компонентов варьируется. Уже в немом кинематографе демонстрация фильмов сопровождалась музыкальным аккомпанементом тапёра, а речь заменяли титры. Отсутствие речевого сопровождения выработало особую эстетику кино, определяло игру актеров. Появление звука в 1927 г. привело к существенным изменениям в поэтике фильмов, поскольку нужно было уравновесить звуковой и зрительный ряды. Музыка отступила на второй план, уступив место речи, но не исчезла. И до настоящего времени музыка несет значительную смысловую нагрузку, создает настроение. Она бывает внутрикадровой и закадровой.

Важнейшим художественным элементом кино является оппозиция света и тени. Освещение может быть естественным и искусственным. Свет, его интенсивность, служат средством эстетического воздействия, создают атмосферу. Так в голливудском кино преобладает яркое освещение, делающее мир ярче, наряднее. Также художественную функцию выполняет тень. Цвет - важное слагаемое поэтики. Колорит фильма несет смысловую и психологическую нагрузку (утомляет, возбуждает, настораживает, успокаивает и т.д.).

ИСТОЧНИКИ

1. Кинокритика: Учебное пособие / сост. Е.Г. Иващенко. - Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2014. - 80 с.
2. Игорь Беленький «История кино. Киносъёмки, кинопромышленность, киноискусство», 2019
3. Николай Никулин: От братьев Люмьер до голливудских блокбастеров. Главное в истории кинематографа, 2020
4. Адам Бордмен. Как снимается кино. История кинематографа, 2019
5. Михаил Трофименков. Кино и история. 100 самых обсуждаемых исторических фильмов, 2019
6. Абдуллаева З. Кира Муратова: Искусство кино. - М.: Новое литературное обозрение, 2008. - 424 с.
7. Искусство кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005.
8. Агафонова Н.А.Общая теория кино и основы анализа фильма. - Минск: Тесей, 2008. - 392 с.
9. Беленький И.В. Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн.1, Кн.2. - М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания, 2008. - 416 с.
10. Беленький И.В. Лекции по всеобщей истории кино: Трудные годы звукового кино (1930-1950-е годы): Кн. 3. - М.: Изд-во Гуманитарного института телевидения и радиовещания, 2004. - 480 с.
11. Головской В. Между оттепелью и гласностью - М.: Директ-Медиа, 2011.- 412 с. <http://biblioclub.ru>
12. Зоркая Н. М. История советского кино. - СПб.: Алетейя, 2005. - 544с.
13. История советского кино. 1917 - 1967. В 4-х т. - М.: Искусство, 1969- 1978.
14. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. - М.: ВГИК, 2009. - 342 с.
15. Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Основы киноискусства: Учебное пособие для некинематографических вузов. - Минск.: Высшая школа, 1985. - 368 с.