

АНАЛИЗ ФИЛЬМА

**Учебно-методическое пособие для студентов,
изучающих курс «Кино и современность»**

по специальности 031401

ДС.13

Утверждено на заседании кафедры культурологии ВГУ
протокол № 10 от 28 марта 2005 г.

Составитель Пензин С.Н.

Работа подготовлена на кафедре культурологии факультета философии и психологии Воронежского государственного университета при поддержке научной программы «Университеты России».

Рекомендуется для студентов 3 курса отделения культурологи факультета философии и психологии по специальности 031401 ДС.13.

Программой "Кино и современность" четко определены цели курса:

1. Раскрыть студентам богатейший потенциал современного кинематографа;
2. Научить ориентироваться в кинорепертуаре;
3. Воспитать потребность регулярно встречаться с произведениями настоящего киноискусства;
4. Подготовить их к этим встречам, познакомить со спецификой кино, его языком, с помощью которого создается фильм;
5. Научить верно расшифровывать авторский замысел;
6. Убедить, что искусство, как любая сложная деятельность, требует специальной подготовки не только от художника, но и от публики;
7. Дать представление о медиаобразовании и кинообразовании, об использовании кино в эстетическом воспитании молодежи.

Экранное искусство обладает сегодня богатыми и подчас сложными выразительно-изобразительными средствами, начальные сведения о которых обязательны, чтобы адекватно воспринимать фильм, объективно его анализировать. Основным источником знаний в курсе "Кино и современность" выступают, прежде всего, сами произведения киноискусства. Фильм способен выполнять главную и факультативную функции. В первом случае – это просмотр и обсуждение картины, сочинение рецензии. Во втором – кинолекция.

Таким образом, в центре внимания курса "Кино и современность" находится работа с фильмом, изучение его "анатомии", его искусствоведческий анализ. Данными обстоятельствами обусловлена задача методических указаний: помочь студентам научиться грамотно и самостоятельно разбирать произведения киноискусства. Точной "рецептуры" анализа фильма для всех зрителей нет и быть не может; у каждого медиапедагога вырабатываются свои критерии и приемы, которыми он делится с воспитанниками. Г.А. Поличко по этому поводу вспоминает:

"В разные годы я пробовал применять разные принципы анализа художественного произведения: от элементарного школярного до самого сложного, так называемого целостного. Но постепенно, причем совершенно эмпирически, выкристаллизовалась схема, которую я для себя назвал "клубной". Она позволяет не только достаточно органично разобрать содержание и форму, но и перейти от фильма к самим себе, к жизненным вопросам, что, собственно, и является главным в кинообразовании молодежи. Схема эта сводится к трем основным вопросам: "Про что фильм?", "Как сделан?", "С какой целью?"¹

О.А. Баранов, В.А. Монастырский, В.Л. Полевой, Г.А. Поличко, А.В. Федоров, А. В. Шариков и другие медиапедагоги в числе важнейших целей своей деятельности называют:

- совершенствование критического мышления учащихся;

¹ Поличко Г.А. Автобиографические заметки медиапедагога. "Медиаобразование", 2005, № 1, с. 45.

- обучение анализу фильма;
- воспитание способности эстетического восприятия, оценки кинопроизведений.

Для осуществления данной программы требуется знание общих положений, призванных помочь восприятию фильма адекватно авторскому замыслу. Анализ фильма – сложный творческий процесс, включающий: 1) подготовительный период – установку на восприятие; 2) собственно просмотр; 3) последующее осмысление увиденного. Но, прежде всего, необходимо усвоить, что такое фильм.

1. СТРУКТУРА ФИЛЬМА

Кино молодо. Фильм – чудо из чудес, подаренных нам не природой, а цивилизацией (как, скажем, колесо, весло, прятка). Фильм – одно из величайших изобретений, дитя научно-технического прогресса. Возраст первой отечественной звуковой картины "Путевка в жизнь" всего 74 года. А ведь это еще не современный фильм, в нем нет цвета.

Фильм в буквальном переводе с английского – "пленка". Поэтому в широком смысле слова фильм – рулонная лента с записью изображения или звука. (Ныне аудиовизуальными носителями стали и плоские лазерные диски.) До середины двадцатых годов XX века кинофильмы и звукофильмы существовали независимо друг от друга. Они "воссоединились", когда были разработаны способы оптической записи звука на целлулоидную ленту, покрытую светочувствительным слоем. В тридцатые годы XX столетия сюда подключился цвет, и чудо свершилось – родился его Величество Фильм.

Главное, что нас привлекает в фильме, - способность служить моделью окружающей действительности. Для большинства зрителей это кусок жизни. Та же "Путевка в жизнь" для нас, сегодняшних, - "машина времени", сохранившийся фрагмент двадцатых годов прошлого столетия, тот комплекс, что именуется "материальной культурой". Во время просмотра мы напрочь забываем, что действие организовано, сыграно; для нас экранная действительность – это реальность.

Мерцающий экран дарит нам ни с чем не сравнимое ощущение: мы так увлекаемся зрелищем, что незаметно для себя оказываемся среди экранных героев и начинаем жить их жизнью, отождествляем себя с ними. Когда в зале зажигается свет, я продолжаю по инерции оставаться как бы одним из героев или его заступником. Размышляю, как бы повел себя на его месте, какой нашел бы выход из опасной ситуации.

Кино это, прежде всего зрелище, поэтому фильм развивает нашу зрительную культуру. Фильм надо смотреть и слушать, а книгу – читать. Фильм становится могучим конкурентом книги: современная молодежь больше смотрит, чем читает.

Фильм – вымышленная история мыслей и поступков отдельных личностей, законченное целое, определенное единство. За полтора-два часа действие в нем должно начаться, развиваться и завершиться. Экранным единством действия фильм отсекается от реальной жизни, ибо каждому понятно, что естественный ход событий всегда иной. В природе ничто не начинается в какой-либо назначенный час и ничто к определенному времени не приходит к концу. Поэтому у многих фильмов так называемый открытый финал: зрителям, опираясь на собственную фантазию, приходится додумывать, что произойдет с персонажами в дальнейшем. По большому счету любой фильм фактически имеет открытый финал, ибо за два часа мы успели увидеть лишь эпизод (или несколько) из жизни персонажей. Следовательно, и за рамками финала картины с ними будет что-то происходить.

Современную действительность невозможно представить вне медиа (пресса, радио, TV, кино, видео, компьютерные сети и др.). Кино в нашей жизни играет особую роль, ибо относится не только к медиа, но и к искусству. Двойственная природа характеризует и фильм: он является одновременно средством массовых коммуникаций и произведением искусства (художественные, т.е. игровые фильмы, документальные, анимационные). Что объединяет фильм с другими средствами массовых коммуникаций? Связь с техникой, с НТР. Кинокамера и микрофон автоматически фиксируют и воспроизводят изображения предметов в движении и их звучание. Принцип механизации в кинематографе распространяется и на процессы размножения готовой продукции. Подобно изобретению книгопечатания, появление кино было подлинной революцией в способах распространения, хранения, тиражирования и транспортировки информации.

Необходимо иметь ясное представление, как, при каких условиях, когда кино из механизма для фиксации реальности (на синематограф Люмьеров смотрели как на "ожившие" фотографии) превратилось в искусство. Искусство – творческое, образное отражение реального мира, а не простое повторение его. В художественном образе фильма не должно быть ни чистой изобразительности (она равна механическую копированию), ни чистой выразительности (она тождественна субъективизму).

В современном кинематографе резкая поляризация: маскульту противостоят серьезные произведения, поднимающие важные проблемы. Фильм как масс-медиа (т.е. медиатекст), адресованный широким массам населения, был вынужден максимально снизить требования к реципиенту. В итоге возникли кич, ремесленные поделки, которые в силу своей природы монофункциональны: они призваны лишь развлекать, отвлекать. Они служат и средством общения, т.е. выполняют коммуникативную функцию. Фильм как искусство помимо этих двух выполняет еще познавательную, воспитательную, эстетическую и др. функции. Системообразующей, т.е. основной, объединяющей все остальные функции, служит познавательная.

Искусство (литература, театр, живопись, графика) всегда расширяли единичный опыт, знакомили с жизнью других людей и стран. Потенциал кино в этом отношении несоизмеримо превосходит возможности других искусств. Во-первых, потому, что кино, будучи синтетическим искусством и самым молодым, впитало опыт всех других. Во-вторых, в самой природе кинематографа заключаются возможности, которых нет у других; одно дело, к примеру, читать о событии, другое – видеть и слышать самому. В-третьих, у кинематографа очень быстро обнаружилось собственные специфические изобразительно-выразительные средства, свой язык. Достаточно назвать крупный план. В живописи давным-давно известен жанр портрета, но только кинематограф смог в полной мере реализовать выразительность человеческого лица на крупном плане: вся гамма чувств и даже мысли читаются свободно, без помощи слов.

Уникальность фильма наглядно видна при сравнении с театральным спектаклем. И там и там можно в подробностях рассказать какую-либо историю (сюжет), познакомить с психологией действующих лиц, раскрыть их характеры (герой), донести до зрителей авторскую идею (автор). Но, во-первых, есть виды фильмов, которым нет аналога в театре: документальный и анимационный. (Имею в виду рисованную мультипликацию – кукольный театр существует). Во-вторых, есть жанры фильмов, которые невозможны на сцене. Взять хотя бы вестерн – популярный киножанр о завоевании в Америке Запада, где все действие связано с бесконечными перемещениями в пространстве, со скачками на лошадях. С наибольшей откровенностью уникальные возможности фильма проявляются в рассказе о детях, подростках. Лишь фильм способен правдиво рассказать об утре жизни.

Мы подходим к одной из главных отличительных особенностей фильма: в нем лишь настоящее время. В произведениях остальных искусств – прошедшее. На экране действие всегда происходит сейчас, здесь (вне зависимости о современности фильм или о давно прошедшей эпохе). Книга рассказывает о том, что было; фильм – о том, что есть.

"Меня зовут Савельев Саша, - начинает П. Санаев повесть "Похороните меня за плинтусом" ("Октябрь", 1996, 7). – Я учусь во втором классе и живу у бабушки с дедушкой. Мама променяла меня на карлика-кровопийцу и повесила на бабушкину шею тяжелой крестягой. Так я с четырех лет и вишу. Свою повесть я решил начать с купания и не сомневаюсь, что рассказ этот будет интересным". Дальше – повествование от лица второклассника, необыкновенно жалобное и остроумное. Мир, взрослые, сверстники увиденны глазами маленького мальчика, затюканного заполошной бабушкой, у которой явно "не все дома". Но это текст, причем талантливый. Мы понимаем, что рассказывать так второкласснику не под силу. В каждой строчке ощутимо, что на самом деле это не монолог мальчугана-современника, а беллетризованные мемуары взрослого. Если бы повесть была экранизирована, мы во время про-

смотра про писателя П. Санаева забыли бы и поверили, что на экране – сегодняшний второкласник Саша.

Человек в отличие от остального мира (от машин, животных, птиц) обладает самосознанием, которое в прошлом именовалось душой, духовной жизнью. Мы, люди, создали язык, стали размышлять о смысле собственного существования. Мы осознали себя как существо, наделенное прошлым и будущим, индивидуальной и коллективной историей. У нас появилась культура: религия, искусство, законы, наука. Человек стал личностью, наделенной переживаниями, внутренним миром. К моменту рождения кино традиционные искусства (в первую очередь литература и театр) уже знали о существовании внутреннего мира и научились не только рассказывать о внешних событиях, но и выражать личностный аспект, все то, что связано с самосознанием. Кинематограф какое-то время целиком принадлежал масс-медиа, т.е. оставался всего лишь механизмом для фиксации, обработки и передачи информации.

Но вскоре кинематографисты тоже заинтересовались не только внешними событиями, но и воспоминаниями, мыслями и прочими ингредиентами нематериального "я" ("душой"). Этот виртуальный механизм существует внутри биологического, в основе всего – наш мозг. Поэтому естественно, что наибольшие возможности для передачи внутреннего мира – у литературы, поскольку основа основ книги, ее "строительный материал" – слово, материализованная часть языка. Кинематографу удалось очень быстро выработать свой специфический язык (свои выразительные и изобразительные средства) и в этом отношении сравняться с литературой. Родился фильм как искусство. Назовем его интровертивным, т.е. способным показать (именно показать) скрытый от постороннего взгляда внутренний мир человека. В отличие от фильма масс-медиа, который будем считать экстравертивным. Сразу же отметим условность терминологии: непроходимой границы между интровертивным и экстравертивным фильмом нет.

Реакция на фильм может быть двух вариантов. В первом случае происходит непосредственная импульсивная оценка фильма на основании ценностей, вкусов, традиций самого зрителя. Неважно, согласен данный зритель с авторами или нет, понравился ему фильм или нет; зритель интуитивно исходит не из анализа содержания фильма. Назовем этот случай ориентацией на собственный источник информации.

Во втором случае согласие или несогласие с автором – продукт мыслительных операций зрителя на основании увиденного, его аналитической деятельности после просмотра. Оценка фильма в данном случае опосредована самим фильмом, его содержанием. Это – ориентация на содержание фильма.

В первом случае никакого анализа, размышления по поводу увиденного нет и быть не может, ибо зритель априорно уверен в своей правоте, он надежно забаррикадирован от влияния фильма, ему до того, что ему хотят сказать авторы, нет дела. У такого зрителя узко утилитарный подход к кино, оно

ему нужно, чтобы отдохнуть, развлечься, убить свободное время. Ничего важного для себя от фильма зритель не ждет и уж во всяком случае не собирается брать содержание фильма на вооружение, т.е. не собирается хоть в чем-то меняться под влиянием концепции авторов. И, самое главное, никакой анализ фильма тогда не требуется, да он и невозможен.

Сложность в том, что и в первом, и во втором случаях публика может не принять картину, она ей не понравится. Но по разным причинам. В первом варианте отторжение увиденного произойдет потому, что содержание фильма не совпадает с опытом и всем тем, чем живет зритель, во что верит. Во втором варианте несогласие с автором – итог анализа фильма, размышления над его содержанием.

Двойственная природа кино проявляется здесь со всей наглядностью. Фильм как масс-медиа (медiateкст) заинтересован в зрителях, ориентированных на самих себя. Никаких критических анализов, размышлений таким фильмам не требуется, ибо они подлаживаются, подстраиваются к публике. Напротив, фильм как искусство не может существовать без зрителя-интеллектуала, способного на аналитический подход к увиденному. Фильм как масс-медиа старается не вступать в спор с установками, взглядами, ценностями своей публики, он ее убажывает, убаюкивает. Фильм как искусство выступает против банальностей и привычных шаблонов, не боится взбудоражить зрителя, вызвать его на диспут. Не беда, если это произойдет во вред самому автору: зритель после раздумий может его фильм не принять.

Короче, фильм как искусство нуждается в анализе, фильму как масс-медиа он не требуется. "Все эти картины, - писали Ильф и Петров о пустопорожних, бессодержательных, нелепых лентах, - ниже уровня человеческого достоинства. Нам кажется, что это унижительное занятие для человека – смотреть такие картины. Они рассчитаны на птичьи мозги, на тяжелодумность крупного рогатого человечества, на верблюжью неприхотливость".

2. СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ.

Чтобы научиться анализировать фильм, следует уяснить специфику эстетического восприятия. Цель художественного восприятия – постижение той модели действительности, которую создал автор произведения. Эстетическое восприятие произведения искусства – отражение его в сознании человека. Зачем мы обращаемся к искусству, т.е. для чего читаем книги, ходим в театр, смотрим фильмы? Писатель Герман Гессе почти сто лет назад эссе "О чтении" начал так:

"Большинство людей читать не умеет и даже не знает толком, зачем читает. Одни полагают чтение по большей части трудоемким, но неизбежным путем к "образованности". Другие считают чтение легким удовольствием, способом убить время; в сущности, им безразлично, что читать, лишь бы

скучно не было".²

Кино – литературоцентричное (т.е. близкое литературе) искусство, поэтому сказанное о книге справедливо и по отношению к фильму. Продолжим размышления писателя о специфике эстетического восприятия, только заменим слово "литература" на "кино". Одни зрители смотрят фильмы, надеясь узнать как можно больше, пополнить образование. Другие – "для удовольствия", от скуки. Первые считают мир кино, безусловно, более высоким; вторые – внутренне презирают его как нереальный, выдуманный, куда они приходят, чтобы убить время.

Кино изобретено не для того, чтобы лишать людей самостоятельности, чтобы предлагать людям дешевый обман и подделку вместо подлинной жизни. Напротив, фильмы ценны лишь тогда, когда служат познанию жизни, полезны ей.

Просмотр фильма – лишь внешний повод для того, чтобы сосредоточиться на какой-либо проблеме. Нет более пустого занятия, чем просмотр с целью "рассеяния", "отвлечения". Если человек не болен душевно, он должен всегда и везде, где бы он ни был и что бы ни делал, о чем бы ни размышлял, что бы ни чувствовал, сосредоточиться на занимающем его предмете. Ничемным просмотром человек наносит урон самому себе, ибо тратит драгоценное время и внимание на вещи, которые не важны для него, которые заведомо сразу забудет, утомляет мозг впечатлениями, которые бесполезны. Жизнь коротка, поэтому глупо и вредно тратить время на ненужное занятие. Речь не о плохих фильмах, а о качестве самого их просмотра. Бесполезно знание истории кино, если каждый просмотренный нами фильм не стал радостью или утешением, источником силы или душевного покоя. Бездумные просмотры – то же, что прогулка по прекрасной местности с завязанными глазами. Кино нужно не для того, чтобы забывать обо всем на свете и о самом себе, о своей повседневной жизни, а, напротив, чтобы более сознательно относиться к собственной жизни, управлять ею.

Если бы все происходило так, - заключает писатель в 1911 году, - сегодня едва ли читали бы одну десятую того, что читают (добавим: сегодня едва ли смотрели бы одну десятую всех снимаемых фильмов). В статье 1920 года "О чтении книг" Г. Гессе выделяет три типа читателей. Каждый из нас может в какое-то время относиться к одной, а в другое время – к другой группе. Рассмотрим данную классификацию применительно к кинозрителям.

В первой группе – наивные зрители. Они поглощают фильмы пассивно, причем неважно, идет ли речь о подростках, увлекающихся вестернами, или о зрительницах, увлеченных сериалами из жизни графинь. У всех у них отношения с фильмом складываются не так, как у одной личности с другой, а, скажем, как у лошади с возницей: фильм правит, зритель ему подчиняется. Наивный зритель в своем отношении к фильму не является самостоятельной

² Г. Гессе. О чтении. // "Иностранная литература", 2004, № 10, с. 216.

личностью, самим собой. Он оценивает показанные в фильме события по их напряжению, опасности, эротизму, их блеску и нищете. Такой зритель непоколебимо верит, что фильм поставлен единственно для того, чтобы его внимательно просмотрели и по достоинству, адекватно авторскому замыслу поняли. Подход к кино в данном случае чисто функциональный.

Зритель второго типа подходит к фильму совершенно по-иному. Прежде всего, он стремится быть самостоятельным, не позволяя автору навязывать свою волю. Зритель может насмешливо наблюдать как бы со стороны за автором, который усердствует, пытаясь убедить и себя самого и публику в правильности своего понимания эпохи, обстановки, персонажей. Зритель второго типа охотно оспаривает все у автора, видит в фильме принуждение, попытку лишить его, зрителя, свободы мышления. При таком отношении к фильму почти полностью исчезают так называемые эстетические достоинства картины. Зрителя, напротив, притягивают огрехи и неточности авторов (неважно, мнимые или настоящие). Помнится, дотошные историки обвиняли А. Тарковского, что на самом деле Андрей Рублев переехал из одного монастыря в другой гораздо раньше (или позже), нежели показано в фильме "Андрей Рублев".

Наглядный пример зрителя, который не идет за автором, слушаясь его беспрекословно, как лошадь кучера, а, напротив, поступает как охотник за дичью, - А. Кибовский, издавший иллюстрированную книгу о фильме "Сибирский цирюльник". В аннотации сказано, что "книга посвящена актуальной проблеме отечественного кино – отсутствию исторической достоверности в картинах о прошлом России". На одной странице – репродукция картины В. Серова "Портрет Александра III" и кадр из фильма (режиссер Н. Михалков в роли Александра III) с такой подтекстовкой: "Киноимператор и его сын Миша в форме лейбгвардии Преображенского полка. Правда, на мундире вместо алых почему-то темно-зеленые обшлага. На шапке гладкий серебряный знак отличия в виде ленты, хотя он должен быть позолоченным".³

Первую группу составляют зрители-"реалисты", вторую – зрители-"критики", третью – зрители-"игроки". Последние самостоятельны и свободны в отношении к фильму. Они не стремятся пополнить знания или развлечься, фильм для них – импульс, отправная точка, побуждение. Эти зрители играют, "а в известном смысле нет ничего более плодотворного и ценного, чем игра со всем на свете", - добавляет автор романа "Игра в бисер".

Деление на данные три группы условно. Никому нет нужды относиться постоянно к какому-то из указанных типов; зритель может сегодня принадлежать к первому, завтра к третьему, а послезавтра ко второму. Каждый, находясь в третьей стадии, опирается на ассоциативное мышление и собственную фантазию. Режиссеры, которые знают и ценят игру в искусстве, сознательно выстраивают свои фильмы так, чтобы они побуждали зрителя к творчеству.

³ А. Кибовский. Сибирский цирюльник. Правда и вымысел киноэпопеи. М., "Экспринт", 2002, с. 48.

Долгое время в третьей стадии оставаться не стоит. Но тот, кто совсем не побывал в этом состоянии, не может считаться полноценным зрителем, ибо не понял, что вся поэзия существует и в нем самом. Художники черпают из единственного источника - того, который есть в каждом из нас. Третья стадия зиждется на доверии искусства к тем, кому оно адресовано. Ибо искра таланта заложена во всех. "Хотя бы раз в жизни, - советует Гессе, - побудь в третьей стадии, и ты станешь стократ лучшим читателем, лучшим слушателем и истолкователем всего, что ни будет написано... Ибо творения Гете – это не Гете, и сочинения Достоевского – не Достоевский, а лишь попытка, не доведенная до конца, совладать с многоголосым, многозначным миром, центр которого есть сам писатель".

Добавим: третья стадия – пропуск для входа в мир "авторского кино". Термин этот, введенный Ф.Трюффо, неоднозначен; основное, что объединяет разные его толкования, это свидетельство возросшей роли автора в современном кинопроцессе. Для анализа фильма, проникновения в его идейное содержание недостаточно внимания к герою, необходимо обратиться еще к одной личности – автору.

Понятие "авторского кино", которое сложилось во Франции, подразумевало, что фильм может быть приравнен к литературному произведению, пледу индивидуальной писательской фантазии. А коли так, то кинематографическая образность способна приобретать столь же личностный характер, как язык поэзии и прозы. За сложностью постановки фильма (напомню, что кино – коллективное искусство) скрывается единая личность автора.

Игровой фильм, как любое художественное произведение, возникает и реализуется в мозгу человека, является следствием взаимодействия субъекта, т.е. автора, с объектом – действительностью. Но фильм воспринимает зритель – еще один субъект. Содержание фильма для нас, зрителей, определяется внешним миром и служит его отражением. Но экранная действительность не то же самое, что реальная; на экране предстает не объективная, а субъективная реальность. Для публики фильм – это сюжет плюс духовный мир автора, отражающий и оценивающий объективную реальность. В содержании фильма заключено двойное знание: информация о мире и его трактовка в виде самопознания художника.

Таким образом, особенность восприятия фильма – удвоение объекта и субъекта. Первый объект – действительность, первый субъект – автор, цель которого – воспроизвести мир таким, каков он на самом деле. Но сознание относится к сфере идеального, представляет собой идеальное отношение. Субъект-автор создает кинопроизведение, содержанием которого становится не сам по себе материальный мир, а результат его отражения, идеальные образы. Эта субъективная реальность служит вторым объектом для нового субъекта – публики. Зрителю как второму субъекту окружающий мир в фильме дан не в "чистом виде", а лишь как продукт взаимодействия первого

субъекта с первым объектом, т.е. с субъективной характеристикой действительности.

Истина в художественном фильме выражается иначе, нежели в науке, где она должна быть свободна от личных черт ученого. В творчестве особую ценность имеют "привносные" элементы, выдающие автора, - его мнение, отношение, пристрастия; истина в данном случае отличается предвзятостью, креном в субъективность. В фильме, благодаря способности искусства удваивать объект и субъект, запечатлена и объективная реальность, и ее отражение в сознании автора. Предмет киноискусства – человек, но рассмотренный субъективно; следствие этого – определенный комплекс взаимоотношений между героем и автором.

Одна из задач анализа фильма – выявить, ощутить сложное эстетическое понятие – автора. На первый взгляд, это человек, находящийся в той же самой системе координат, что и мы, публика, - в реальной действительности. Следовательно, он находится вне фильма, вне экранной действительности с их вымышленными обстоятельствами, местом и временем действия, вне сочиненных действующих лиц. Одновременно он – там, его личность ощутима в созданном им творчестве, с нею связана специфическая особенность художественного творчества, о которой только что шла речь, - субъективность. Откровенная субъективность, когда автор не маскирует своего присутствия в кинопроизведении, - автобиографизм. Примеры автобиографических фильмов – "Восемь с половиной" Ф. Феллини, "Все на продажу" А. Вайды, "Зеркало" А. Тарковского, "Фанни и Александр" И. Бергмана, "Манхеттен" В. Аллена и др.

Эстетическое восприятие художественного произведения зависит от особенностей как объекта (в нашем случае – фильма), так и субъекта (зрителя). Выделяют два основных типа восприятия: обычный, в ходе которого субъект приобретает информацию только о том объекте, который непосредственно отражается в его сознании, и "знаковый", который помогает определенным образом перерабатывать информацию, "расшифровывать" ее и требует интеллектуальных усилий. Зритель во время просмотра фильма опирается и на обычное (реципиент отождествляет экранную действительность с картиной реальной жизни) и на "знаковое" восприятие (в последнем случае он получает информацию о том, что находится за пределами непосредственно показанного ему объекта или явления, составляет их смысл и значение).

Напомним некоторые законы теории эстетического восприятия. Первый из них – *закон моноканальности эстетической информации*. Широкая публика обращает внимание лишь на так называемую семантическую (смысловую) информацию, содержащуюся в фильме: что произошло, где, с кем, почему и т.д. Эти сведения легко передать по другим каналам (например, пересказать словами фабулу фильма). Эстетическая информация отличается от семантической тем, что является результатом творческого отражения и пре-

образования художником действительности, она тесно связана с изобразительно-выразительными средствами киноискусства: светом, цветом, композицией кадра, его планом, ракурсом, монтажным ритмом, музыкой и т.д. Эта сторона кинопроизведения ускользает от большинства зрителей. Обращает ли публика на все это внимание во время просмотра фильма?

Представим себе такую сцену: накануне вечером по TV был показан широко разрекламированный фильм. На другой день утром в автобусе его обсуждают:

- Понравился вчерашний фильм?

- Очень. Режиссер пригласил талантливых, совершенно неизвестных актеров.

- А мне понравилось изобразительное решение, у оператора выразительные и портреты, и пейзажи.

- По-моему, хороша и музыка; она не просто иллюстрирует действие, а играет драматургическую роль.

Возможно такое? Да никогда. Обычно делятся впечатлениями о сюжете или отзываются о персонажах: "он такой негодяй (или, напротив, такой душка)"...

Та сторона кинопроизведения, что связана с эстетической информацией, обычно ускользает от зрителей; в итоге фильм остается для них не раскрытым. Дело в том, что эстетическую сущность фильма невозможно рассказать словами. Вот почему А. Моль говорил о моноканальности эстетической информации: музыку нельзя адекватно передать стихами, живопись – графикой и т.д. Семантическая информация связана с сюжетом, с героем фильма, эстетическая – в значительной степени с его автором, у которого свой замысел, свой особый образный строй, своя система размышлений о реальном мире.

Закон неповторимости художественных созданий напоминает, что талантливое произведение оригинально в абсолютном смысле слова и его следует ценить как уникальное явление. Шедевры Ч. Чаплина, О. Уэллса, Ж. Вигго, Л. Бунюэля, Ф. Трюффо, Р. Росселини, В. де Сика, Л. Висконти, Ф. Феллини, И. Бергмана, Р.-В. Фассбиндера, А. Куросавы, А. Вайды, С. Эйзенштейна, А. Тарковского, С. Параджанова, К. Муратовой, других выдающихся мастеров мирового кино требуют трепетного, почтительного к себе отношения. Увы, соотечественникам порой не дано по достоинству оценить своих современников.

В журнале "Искусство кино" (1975, 3) помещены материалы обсуждения "Зеркала" в Госкино. Это позорная страница нашей истории кино. Какая слепота, какое непонимание очевидного! "Эта картина у Тарковского – неудавшаяся. Человек хотел рассказать о времени и о себе. О себе, может быть, получилось, но не о времени" (Г. Чухрай). "В этом фильме диалога не происходит, здесь монолог, в котором автор, не заботясь о собеседнике, беседует в основном с самим собой. И это меня огорчает" (М. Хуциев). "Мысли автора

не стали достоянием зрителя, как сам фильм не стал зеркалом жизни" (С. Ростокский). Непонятно, почему коллеги-режиссеры дружной стаей набросились на гения? А. Тарковский их проработку переживал так болезненно, что чуть было вообще не бросил кино.

Закон образной природы искусства, прежде всего, утверждает многозначность художественного образа. Фильмы, которые нравятся широкой публике, привлекают ее своей ясностью, однозначностью. Последнее качество – недостаток картины, свидетельствующий о неспособности ее авторов пробуждать воображение зрителей. Содержание в таком случае выступает искусственно сконструированной иллюстрацией основной мысли, а персонажи – фигурантами, функционерами.

Эстетическое восприятие художественного произведения зависит и от самой публики, поскольку оно органически связано с художественным освоением действительности субъектом, со сложным процессом отражения мира в его сознании. На эстетическое восприятие влияют следующие факторы: 1) эпоха, время, когда происходит восприятие художественного произведения; 2) материальные условия жизни; 3) господствующее мировоззрение (распространяемое теперь с помощью масс-медиа); 4) субъективное преломление художественного произведения; 5) нравственные нормативы общества; 6) разные способности индивида воспринимать звук, цвет, форму и т.д.; 7) национальная принадлежность, географическая среда; 8) возраст; 9) образование (в том числе кинообразование – подготовленность к восприятию киноискусства); 10) Житейский опыт и многое другое.

Нельзя сбрасывать со счетов общие, присущие большим категориям зрителей особенности восприятия искусства. Например, ценится оригинальность фильма, а всем нам свойственна привязанность к привычному, традиционно-настороженность к новому. Новаторство в искусстве зачастую вызывает протест в силу многочисленных штампов зрительского восприятия. Это особенно ярко видно на примерах из истории живописи. Полотна импрессионистов в свое время были встречены в штыки; постепенно их "новизна" смягчилась, стала привычной. То же самое можно сказать о работах С. Эйзенштейна, Д. Вертова, А. Тарковского и других выдающихся кинематографистов. (Беда в том, что не всякий фильм способен десятилетиями дожидаться признания).

Специфические ошибки молодежной аудитории при восприятии фильма объясняются комплексом причин, в том числе – неразвитостью эстетического вкуса, эмоциональной сферы, образного мышления, отсутствием жизненного опыта. Причины этих ошибок связаны со средой, с проблемами воспитания и с издержками одностороннего образования.

Киноискусство опирается и на слово, и на образное мышление. Дело не только в том, что с помощью аудиовизуальных средств поступает гораздо больше информации, нежели с помощью текста; вся суть во взаимосвязи этой информации, в том, что принято именовать контекстом. Предпосылки для

понимания многозначного контекста имеются у каждого; у детей образное мышление даже доминирует. Но длительное обучение в школе, вузе, колледже ориентировано на развитие только логико-речевого мышления, основным принципом которого служит определенность и однозначность. Слово как бы упрощает картину мира. Вот почему мимикой, жестами, интонацией мы пытаемся вырваться из "словесной тюрьмы", придать нашей речи эмоциональную окраску. Но тренировка образного мышления во время учебы отсутствует, в итоге молодой человек утрачивает способность откликаться на многозначность современного фильма. Так возникает проблема "трудных" фильмов, которые оказываются слишком сложными для восприятия тех, кто не привык (точнее - отвык) мыслить художественными образами.

Еще одна из причин ошибочного восприятия фильма - душевная глухота, черствость определенной части юношества. Новое понятийное освоение мира, начатое в период обучения грамоте, становится привычным, вытесняет живые впечатления и чувства. У современной молодежи - крен в сторону расщепленности, влияние которой может отрицательно сказаться при встрече с фильмом как с произведением искусства. "При всех вполне славных и благополучных формах жизни этого поколения, - делился наблюдениями режиссер С. Соловьев, - притом, что нашими общими радениями оно и сытое, и ухоженное, и рослое, и гладкое, часто посещает тревожное ощущение какой-то его бройлерности, что ли. Какой-то душевной недостаточности при отсутствии изъянов физических".

Итак, постоянная эволюция кино как искусства, многозначность его лучших произведений, их обогащение за счет новых выразительных средств, новых направлений, с одной стороны, а с другой - широчайший диапазон художественных вкусов и уровней порождают трудности эстетического восприятия фильма.

Кроме этих факторов, присущих всем видам искусства, имеются специфические для кинематографа, вытекающие из его двойственной природы. Кинематограф еще и средство массовой коммуникации, что создает принципиально новую ситуацию. Потребителями традиционных видов искусства (живописи, музыки, театра, литературы) выступали люди, так и иначе к этому подготовленные. Литературу, к примеру, изучают (другое дело - хорошо или плохо) в школе с первого класса по одиннадцатый. Все учебники по родному языку обращаются за примерами к литературе. С рождением кинематографа резко увеличился контингент публики. Кинематограф стал отраслью промышленности и торговли, для которых главный итог - прибыль. Для обслуживания миллионных масс зрителей потребовался большой отряд работников кинотеатров и кинопроката (равно как видео), которые автоматически приняли на себя роль посредников между фильмом и публикой. А данных для этой важной роли (специального кинематографического образования, высокого уровня эстетического развития, наконец, просто искренней любви к кино) у

большинства нет. В результате они руководствуются при выборе и рекомендации фильма лишь его кассовым успехом.

Молодой человек идет по улице и видит многочисленные рекламные щиты, нахваливающие плохой фильм. То же самое - в газете, то же самое - на экране ТУ. Этот фильм подолгу демонстрируется в кинотеатре, потом - по каналам ТУ, выпускается на видеокассетах. Все о нем говорят. Молодой человек беззащитен перед наступающей силой кино как масс-медиа, он идет и смотрит плохой фильм. И думает, будто приобщился к искусству. Своих сил разобраться у него не хватает, а те, кто по долгу службы призваны были ему помочь, - пусть невольно, но ему навредили.

3. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Когда в воронежских кинотеатрах шел американский фильм "Генералы песчаных карьеров", залы были переполнены подростками и юношами. На переменах школьные коридоры превращались в дискуссионные клубы. Областная газета "Молодой коммунар" откликнулась резко отрицательной рецензией. Ее автор инженер М. Гостев отметил, что картина посвящена теме острой, "острее не бывает: детская преступность, трагическая обреченность подростков, ютящихся на окраинах большого капиталистического города - воруй, мошенничай или умирай".

Анализируя содержание ленты, М. Гостев приходил к выводу, что с развитием сюжетной линии "фильм превращается в южно-американский вариант пасторали-модерн, а трагедия детей-преступников становится лишь экзотическим фоном для дешевой мелодрамы. Под напором приемов мюзикла, театральной и мелодраматической хоронится подлинно трагическая тема".⁴

Мнения читателей газеты разделились, многие были не согласны с отрицательной оценкой картины. Вот строки из писем старшеклассников:

"Тов. Гостев неправильно и, я не боюсь употребить это слово, жестоко охарактеризовал фильм! Ведь виновником трагической судьбы Булета является капиталистический строй. Это ли не раскрытие темы фильма... Тов. Гостев пишет, что авторы фильма, как бы исправляя забытую ошибку, т.е. тему фильма, после любовных сцен вводят "попытку восстания" генералов"... Все это тов. Гостев считает химерой. Ему, видимо, невдомек, что эти сцены введены для того, чтобы показать трагизм подростков. Ольга Л., десятиклассница".

"Отзыв М. Гостева - отзыв человека старшего поколения. Теперь послушайте отзыв от имени молодежи, в частности от нашего класса. Да, герои фильма воры. Но кто же виноват в этом? Виновато общество, среда, в которой они вращались. Этот парень по настоящему любил Дору. И неважно, кто

⁴ М. Гостев. Барышня и хулиганы. "Молодой коммунар", 18 декабря 1973 г.

он, важно - какой он. Его называют бандитом, но он человек. После смерти Доры в зале плакали, но не смеялись! Людмила Д." ⁵

Мнение зрителей о фильме подвержено колебаниям в зависимости от мнения окружающих. Конформная реакция на фильм - распространенное явление среди зрителей. У истоков столь легкой внушаемости - инертность и стереотипность мышления.

Рецензия, прочитанная до просмотра фильма, может превратиться вот в такую "психологическую призму", сквозь которую зрители должны смотреть потом на экран. Юные оппоненты М. Гостева интуитивно испугались, что на них оказывается сознательное давление.

Школьники, приславшие возмущенные письма, рискнули самостоятельно разобраться в своих впечатлениях. Сил же у них для этого не хватило; фильм яркой зрелищностью, красивой музыкой перевесил доводы разума. Отсюда и столь бурная их реакция на статью, в которой дана в основном правильная оценка фильма, но сделано это бездоказательно, без анализа авторского замысла, использованных выразительных средств. Ни словом не говорилось о режиссере, его творческом пути. И потом разве приемы мюзикла или мелодрамы плохи сами по себе? Разве не говорил Вольтер: "Все жанры хороши, кроме скучного?"

Цель подготовительного периода - не сознательное давление на юных зрителей и навязывание им априорных оценок, а совершенно иная - разрушение однобокого, стереотипного представления о кинематографе как средстве развлечения, информация о фильме и его создателях. Штампы зрительского восприятия (наподобие тех, которыми руководствовались поклонники "Генералов песчаных карьеров") возникают, когда человек не осознал еще значение искусства в своей жизни. Стереотип - не просто "недоразвитое понятие", он прямо противоположен сознательному анализу фильма, поскольку его функция - все упрощать, сводить неизвестное к известному, создавать иллюзию полного понимания.

Многие уверены, что фильм вообще не нуждается в подготовительном периоде, произведение искусства будто бы должно говорить само за себя. Так ли это?

Когда в Воронежском киноклубе был организован просмотр фильма Ф. Феллини "Восемь с половиной", все знали, что он отнесен сведущими людьми к числу выдающихся: удостоен главного приза III Московского международного кинофестиваля. Поэтому мы из всех сил старались найти объяснение непонятным кадрам. К примеру, в фильме такое начало: герой не может выбраться из черного автомобиля, с трудом вылезает в окно и... улетает в поднебесье. Люди, оставшиеся далеко внизу, набрасывают, как лассо, на его ногу веревку, и он камнем падает вниз...

Зрители старались как-то расшифровать подобные загадки: это – де гал-

⁵ Еще о Доре и воре. "Молодой коммунары", 5 января 1974 г.

люцинации героя, ему то ли чудится, то ли снится. Никто не покинул зал, но для многих лента осталась в памяти символом экранной путаницы.

Спустя много лет, когда было опубликовано несколько книг и статей о творчестве выдающегося итальянского режиссера, выяснилось: участники того просмотра ровно ничего не поняли. Насколько легче было бы воспринимать фильм, если бы перед началом сеанса кто-нибудь нас предупредил:

- Сейчас вы увидите сразу два фильма - один "внутри" другого. Первый рассказывает о событиях из жизни кинорежиссера Гуидо Ансельми, второй - воображаемые им эпизоды из картины, которую он собирается поставить. В силу конкретности аудиовизуальной природы кино вы увидите на экране и этот "воображаемый" фильм.

После подобного объяснения содержание "Восьми с половиной" становится понятнее. Эта лента о творчестве. Произведений о писателях, поэтах, художниках, композиторах после ленты Феллини появилось так много, что их выделили в особую жанровую рубрику.

Отличительной особенностью образного строя разных фильмов является различное соотношение означающего и означаемого. Удельный вес выражения (означаемого) в кинопроизведении может быть значительно меньше прямого изображения (означающего) и наоборот. В первом случае можно смело утверждать, что фильм тяготеет к прозе, в противоположном - к поэзии.

"Баланс" изобразительных и выразительных начал в поэтическом фильме отчетливо ощутим во французской короткометражке А. Ламориса "Красный шар". Когда-то А. Сент-Экзюпери написал сказку о "Маленьком принце": "Жил да был Маленький принц... и ему очень не хватало друга". Маленькому герою "Красного шара" было грустно, пока у него не появился воздушный шарик. Мальчик и шар подружились. Шар всюду сопровождал Мальчика, вился возле него, когда тот шагал в школу, мчался за трамваем, в котором он ехал. Окружающие отнеслись к необычной дружбе по-разному. Взрослые оставались равнодушными к Шару. Дети его возненавидели. На пустыре они окружили Мальчика и убили из рогаток Шар. Жалкий сморщенный лоскуток упал на землю. Мальчик одиноко сидел рядом. Тогда со всех сторон слетелись разноцветные шары. Ухватившись за них, Мальчик взлетел над городом.

Аллегорию Ламориса каждый поймет по-своему. Во вступительном слове, говоря об особенностях образного строя картины, важно подчеркнуть перекос выразительности, - она взвивается ввысь, словно гирлянда воздушных шаров. Мы не раз видели на экране детей с шарами; но то были эффектные игрушки, авторы не предлагали их изображение наполнять каким-либо смыслом.

Необходимо почувствовать, что поэзию и прозу отличает различная степень условности, величина удаления от внешнего сходства с реальным явлением. Современный кинематограф тяготеет к документальности изображения, авторы многих художественных фильмов стремятся к максимальной

достоверности происходящего на экране. Эта тенденция уравнивается противоположной - стремлением к обобщениям, тягой к образам, которые носят символический, метафорический характер. В поэтическом фильме юная аудитория на каждом шагу сталкивается с нарушением внешнего бытового правдоподобия, что может вызвать ее недоумение. Условность не маскируется, а выставляется напоказ.

Поскольку фильм относится и к искусству, и к масс-медиа, мы сталкиваемся с дополнительными трудностями, специфичными для средств массовой коммуникации. Наиболее существенные "помехи" в системе коммуникации создают не источники (т.е. авторы) и не канал, по которому передается информация, а сама аудитория. Она искажает замысел комментатора вследствие селективности (выборочности) внимания, восприятия, запоминания. Селективное внимание связано с тем, что зрители обращаются лишь к той информации, которая им нравится или их устраивает. Селективное восприятие мы наблюдаем, когда реципиент пропускает сообщение через призму собственных давно сложившихся взглядов. Наконец, даже поняв содержание коммуникации, аудитория запоминает лишь то, что ей хочется запомнить.

Следствием барьера селективности является тот факт, что молодежи часто нравятся фильмы, которые кинокритикой относятся к числу самых слабых. Одновременно она порой равнодушна к выдающимся произведениям.

Когда фильм становится любимым произведением молодежи, необходимость во вступительной беседе не отпадает. Успех лишь изменит задачи вступительного предисловия. В качестве примера обратимся к англо-итальянскому фильму "Ромео и Джульетта".

Нам знакомо немало зарубежных киноверсий пьес В. Шекспира. Фильм "Ромео и Джульетта" оставил далеко позади их всех по количеству зрителей. Залы во время его демонстрации представляли исключительную картину: почти сплошь юные лица, на любом сеансе, днем и вечером.

"В моем понимании трагедии молодой любви, действенность чувства делает проблему живой для молодых людей, - заявлял режиссер фильма Ф. Дзеффирелли. - О них много говорят сегодня, однако никто не помогает им по-настоящему обрести веру в себя. Шекспир - это самый большой друг юности. Никто, по моему мнению, не создал столь свежего произведения, как "Ромео и Джульетта", написанного четыре века тому назад".

Режиссер сознательно акцентирует внимание на моментах, привлекающих для подростков. Это и тоскующий в одиночестве юноша, и его необыкновенная встреча с прекрасной незнакомкой, любовь, разлука, бегство в изгнание. Сверх того преданные ироничные друзья и враждующая компания, гибель товарища и месть за его смерть, покровительственная помощь одиноким взрослым и отсутствие взаимопонимания с родителями... Условий для отождествления себя с экранными сверстниками более чем достаточно.

Обличье героев, неповторимое сочетание современных причесок, манер

со строгой пышностью костюмов давно минувшей эпохи и, наконец, прекрасная музыка Нино Роты делают зрелище еще привлекательнее. Стоит ли удивляться, что фильм берет молодежь в плен?

Вклиниваться комментатору между фильмом и его восторженными поклонниками трудно, даже рискованно. И тем не менее необходимо. Собеседование после просмотра показало, что юные зрители захвачены рассказанной с экрана историей, полностью находятся под ее впечатлением. Когда этим ограничивается встреча с произведением искусства, педагог должен прийти на помощь воспитанникам.

У молодежной аудитории преобладает наивно-реалистический подход к анализу фильма. Последний рассматривается как зеркальное отражение действительности. Выносится оценка тому, что изображено на экране, смысл показанного часто ускользает.

Юноши и девушки, даже восхищаясь фильмом "Ромео и Джульетта", способны взять от него только часть его эстетического богатства. Они заметили лишь романтическую историю. Задача педагога - научить их к тому же восхищаться мощью гения Шекспира и одновременно оценить мастерство и новаторство кинематографистов. Короче - дать почувствовать аудитории, что ее ждет встреча с произведением искусства.

Еще большим успехом у молодежи пользовалась смелая экранизация шекспировской трагедии Б. Лурманом. Осенью 1997 года, когда его фильм "Ромео + Джульетта" вышел на наши экраны, начал издаваться популярный журнал "Премьер". Члены киноклуба ВГУ воспользовались журнальными материалами для представления фильма:

- Новый фильм реабилитирует текст великого поэта после многих пресных и бездарных экранизаций. В "Ромео+Джульетта" полно отсылок и цитат, которые необходимо расшифровать. Например, фильм снимался в Мексике, в месте под названием Верона-Бич. Совмещение ультрасовременной "картинки" с "несовременным" текстом давно уже не является чем-то новым, - стоит вспомнить хотя бы знаменитый мюзикл по шекспировской трагедии "Вестсайдская история". Лурман идет еще дальше, сопровождая яркое зрелище классическим текстом, который иначе отдавал бы пылью из давно забытого учебника.

Обратите внимание, с какой легкостью в фильме происходит переход от очень красиво снятых разборок между Монтеки и Капулетти на бензоколонке к лирическим сценам под замечательную музыку. Один из враждующих кланов выглядит, как и положено в 90-е годы, подобно скинхедам, а другой - как итальянская мафия. Они больше стреляют, чем дерутся на шпагах. Вся интонация фильма очень искренняя и человечная, "осовременивание" пошло Шекспиру на пользу.

Затем были показаны на видео фрагменты ТУ-интервью с автором новой киноверсии "Ромео + Джульетта" Б. Лурманом. О главном герое в исполне-

нии Л. Ди Каприо режиссер сказал: "Ромео - это наш первый "бунтовщик без причины", первый байроновский герой. Он влюблен в саму идею "быть влюбленным", он бунтует, но толком не знает, почему. В клане Монтекки все мужчины носят гавайские рубашки... Внешне и Джульетта, и Ромео напоминают героев фильма Дзефирелли 1968 года. Именно такими их и представляют сегодня большинство зрителей - романтической парочкой из 60-х годов. Учитывая, что весь мир вокруг них безумен, агрессивен и неуправляем, мы хотели, чтобы два главных персонажа были узнаваемыми и вселяли в зрителей чувство душевного комфорта. Вы не пытаетесь отторгнуть их, как все остальное".

4. ВСТРЕЧА С ФИЛЬМОМ.

Следующий (после вступительного слова) этап восприятия фильма - его просмотр. Во время просмотра начинается наш личный анализ увиденного. Чтобы убедиться в этом, остановимся на первом отечественном звуковом фильме "Путевка в жизнь" Н. Экка. Вышедший на экраны в 1931 году первенец звукового кино оказался одним из лучших. Теперь невольно пересматривается отношение ко многим лентам, объявленным в свое время чуть ли не шедеврами. Сегодня они воспринимаются как музейные экспонаты, как исторические первоисточники, сохранившие облик людей, городов, улиц того времени. Что касается содержания, то оно в картинах 20-30 годов безнадежно устарело; рассказанные в них истории представляются наивными, искусственными, конфликты - иллюстрациями идеологических доктрин.

К "Путевке в жизнь" это не относится, она и сегодня смотрится с интересом и волнением. Естественность происходящего объясняется в первую очередь правдивостью фильма: впервые на экране показана беда общегосударственного масштаба - страдающее детство. Из осторожности время действия смещено назад, в двадцатые годы. Титры извещают, что "в ночь на 20 декабря 1923 года произведено изъятие беспризорников силами комсомольских дружинников под управлением специальных детских инспекторов". Авторы не побоялись показать, что детям жилось несладко в первом в мире "государстве рабочих и крестьян". Невиданный напор искренности выделяет "Путевку в жизнь" на фоне остальной откровенно лживой кинопродукции тридцатых годов. Сегодня фильм подкупает проблемой, которая актуальна и в 2005 году. Причем предложено смелое ее решение: не наказание провинившихся детей, а их перевоспитание. Им предоставлена привилегия, которой в то время напроць были лишены взрослые: свобода выбора.

Нестандартность фильма связана с этой центральной идеей: человека, даже совсем юного, надо не принуждать (на чем зиждется тоталитарный режим), а убеждать. Подобное неслыханное педагогическое новаторство явилось прямым вызовом государственной доктрине, требовавшей всеобщую по-

корность, бдительность и недоверие друг к другу, ибо кругом "враги и вредители". Сергеев буквально ошарашивает беспризорников, когда вместо маузера вынимает коробку с папиросами и угощает ребят или когда заявляет, что конвоя по пути на вокзал не будет. В фабуле это эффективно обыгрывается через волнение Сергеева, идущего впереди колонны: убегут или не убегут? Когда ватагу беспризорников отделяют от Сергеева два едущих навстречу друг другу трамвая, мы волнуемся вместе с ним: ушли или нет? И облегченно успокаиваемся: никто не убежал. На вокзале Сергеев продолжает экспериментировать, доверяет воришке Мустафе деньги на покупку продуктов. И вновь волнение: поезд уже тронулся, а Мустафы нет. Сергеев решает, что потерпел фиаско, но тут в вагоне появляется сияющий Мустафа со снедью.

"Путевка в жизнь" имела грандиозный успех не только у нас в стране, но и за рубежом. Во Франции и Великобритании согласились издать "Педагогическую поэму" А. Макаренко только под названием "Путевка в жизнь". В 1932 году картина была удостоена приза 1-го Международного кинофестиваля в Венеции. Дирекция фестиваля распространила анкету с вопросом: "Какой режиссер самый талантливый?" Большинство ответило: "Николай Экк". А ведь среди претендентов были А. Довженко, Й. Ивенс, М. Солдати, А. Блазетти, Ф. Капра, Р. Мамулян, К. Видор, Э. Любич, Ж. Дювивье, Р. Клер - сплошь классики. Н. Экк в классиках не числится, хотя был новатором в полном смысле слова. Он постановщик первой отечественной звуковой картины "Путевка в жизнь", первой цветной - "Груня Корнакова" ("Соловей-соловушка") и первого безочкового стереоскопического фильма "Человек в зеленой перчатке". В 1952 году Н. Экк приезжал в Воронеж, я сопровождал его во время выступлений с лекциями о кино в клубах и Дворцах культуры. Николай Владимирович намекнул, что отказался от предложенного ему грандиозного проекта, за что был изгнан из игрового кино, вынужден снимать научно-популярные ленты.

О "Путевке в жизнь" написано много, в любом многотомнике по истории отечественного кино ей отведено почетное место. Этого достаточно, и личный анализ фильма не нужен, можно довериться мнению критики? В том-то и дело, что нет, нельзя; всегда требуется собственное отношение к увиденному, своя оценка. Притом, что наше индивидуальное мнение будет испытывать влияние общественного резонанса, произведенного кинопроизведением.

В большинстве статей, к примеру, авторов упрекают за "романтизирование уголовного мира, смакование блатной жизни". М. Жаров-де сделал бандита (гангстера на современном языке) излишне обаятельным. Лишь С. Фрейлих в воспоминаниях (М. Фрейлих. "Большевские рассказы", М., 1990, с. 79) и И. Дыховичный во вступительном слове к демонстрации фильма по ТУ (канал "Культура", 2004) оставляют за авторами право показывать противника борьбы с беспризорностью так, как считали необходимым. Мы понимаем, что обвинения совершенно беспочвенны. В современном кинематографе немало

произведений ("Бонни и Клайд" А. Пенна, "Крестный отец" Ф. Копполы и др.), показывающих гангстеров "изнутри", т.е. в своей семье, в своем клане, нормальными людьми, заботливыми по отношению к "своим". Возможно, авторы опасались, что изображение трудовых будней коммуны для малолетних преступников будет не очень интересно тогдашней публике. Поэтому и ввели картинку блатной жизни, которые, по словам И. Дыховичного, сделаны элегантно и не вульгарно, тем не менее сегодня смотрятся своеобразными дивертисментами, т.е. вставными развлекательными номерами. Но надо отдать должное авторам: поставлены те сцены очень талантливо. Чего стоят эпизоды кражи чемодана ("Гражданка, вы уронили рубль!") и вырезания "спинки" в каракулевым манто у дамы, которая с ужасом обнаруживает, что оказалась на улице в нижнем белье.

Все из тех же опасений, что сам по себе процесс перевоспитания беспризорников неинтересен, авторы "взбадривают" искусственно фабулу и вторую часть фильма сводят к противостоянию "коммуна" - банда Жигана. Эта колея оказалась довольно накатанной. К примеру, точно так же скроен и современный фильм о беспризорнике "Спартак и Калашников": все наше внимание сосредотачивается на разборках внутри банды малолетних воришек и попрошайек.

Мастерство режиссера в первую очередь проявляется в подборе исполнителей ролей. Ахиллесова пята многих картин о воспитании - взрослые персонажи, которые часто проигрывают от сравнения с детьми. (Бывает и наоборот.) В фильме Н. Экка о борьбе с беспризорностью старшие показаны точно и ярко: это руководитель детской коммуны Сергеев и его антипод - главарь воровской шайки Жиган в блистательном исполнении Баталова и Жарова. Сергеев по отношению к обездоленным, одичавшим подросткам выступает как миссионер, отдавая им себя всего без остатка. В идеале только так педагог может проложить дорогу к сердцам воспитанников. В этом убеждает "Путевка в жизнь" и другие лучшие фильмы о воспитании - "Корчак" А. Вайды, "Пацаны" Д. Асановой.

Среди исполнителей ролей беспризорников лидирует, конечно, марийский поэт И. Кырля, сыгравший Мустафу. Если внимательно присмотреться, то легко заметить, что беспризорники в фильме не самостоятельны, они действуют по указке взрослых. Дурно, когда находятся под влиянием Жигана. Хорошо, когда ими руководит начальник детской коммуны Сергеев, другие мастера и воспитатели. Их образы бинарны, составлены как бы из двух противоположных половинок - до исправления и после. Промежуточного этапа нет. Нам не показали, что происходило в душе подростка в момент перековки его личности (а точнее - во время становления личности, ибо до коммуны беспризорники, подобно Маугли, вели скорее звериный образ существования). Кинематографу предстояло еще пройти долгий-долгий путь, чтобы он осмелился, подобно книге, заглянуть в душу ребенка. Оставить его наедине с

камерой и следить за пробуждением души, подобно тому, как в кадрах с замедленной съемкой распускается цветок. Наиболее яркие примеры в современном кино - фильм "Сын" Дарденнов и "Коктебель" А. Попогребского, Б.Хлебникова, в которых юные герои предоставлены самим себе и могут оставаться в кадре наедине с собой. В "Путевке в жизнь" этого нет и быть не могло; Мустафа постоянно среди сверстников или взрослых. Лишь в преддверии финала мы видим его одного едущего в предрассветный час на железнодорожной дрезине. Но это уже исправившийся, "другой", новый Мустафа, и едет он, согласно требованию сюжета, навстречу собственной гибели.

Сложность анализа фильма, снятого почти три четверти века назад, связана с тем, что нам приходится судить о нем с точки зрения и сегодняшних зрителей, и публики того времени, а впечатления эти могут быть диаметрально противоположными. На мой взгляд, то, что в картине подробно раскрыт механизм организации воровской шайки Жигана, хорошо спланированной подготовки к диверсионной деятельности, направленной против коммуны беспризорников, против стройки железной дороги, является для нас, сегодняшних зрителей, ценным материалом. Причина простая: то же самое мы наблюдаем в нашем обществе: рост организованной преступности.

В фильме показано, что члены шайки наблюдают и приходят к заключению: "Уходят лучшие помощники; Мустафа ушел, Колька-свист ушел". Затем титр: "Задумал воровской мир большое дело". На экране - подготовка к застолю, плакат: "Здесь полагайца (так на экране) пить, курить, танцевать и девочек целовать". Затем мы видим, что "гости пришли" - в лесной сторожке появляются члены коммуны. "Так началось в заброшенной лесной сторожке большое дело. Все чаще стали пропадать ребята. Гнилой ветер разложения разбудил старые привычки. Жиган торжествовал". Ну а актив коммуны решил разгромить воровскую шайку. Мустафа, Колька-свист и другие коммуновцы приходят в сторожку, притворившись, будто собираются перекинуться к Жигану. А затем устраивают побоище. Сбежавший Жиган мстит коммуне, убивает Мустафу.

Весь этот эпизод современниками "Путевки в жизнь" воспринимался не так, как нами; для них он был воплощенной на экране иллюстрацией знаменитых слов Сталина о том, что по мере продвижения к победе социализма классовая борьба будет обостряться. Каждое положительное действие порождает противодействие, что мы и видим в "Путевке в жизнь". Фильм (скорее всего невольно, неосознанно) служил оправданием роста репрессий государства. Недаром фильм завершается славословием Дзержинскому: "Вам, энтузиасту фронта ликвидации беспризорности, лучшему другу детей..."

Когда смотришь "Путевку в жизнь" сегодня, то в трагическом конфликте коммуны с воровским притоном можно увидеть и иной смысл. Руководитель коммуны Сергеев прикидывается перед беспризорниками эдаким сельчаком, "своим" в доску демобилизованным красноармейцем. На самом

деле он воплотил в нашем кино новый тип – новатора, ведущего поиск нестандартного решения проблемы, признающего необходимость личного выбора. В начале XX века, когда Россия, как и весь остальной мир, стояла на пороге перемен, требовались именно такие нетрадиционно мыслящие люди. С другой стороны, уже тогда все больше заявляла о себе идеология воровского мира, очаровавшая, как ни странно, даже литературу (от пушкинского Дубровского до "Двенадцати" Блока). Именно со взглядами Дубровского смыкались большевики, декларировавшие возможность устройства всеобщего благополучия и процветания с помощью диктатуры и насильственного уничтожения противников. ГУЛАГ как основной инструмент диктатуры расправлялся с критически мыслящими новаторами наподобие Сергеева, объявлял их "врагами народа". Напротив, Жиганов и других носителей блатной идеологии приближал и называл "друзьями народа", социально близкими новому режиму.

Подобные рассуждения о фильме "Путевка в жизнь" возможны потому, что мы знаем дальнейший ход событий. После убийства Кирова Сергеев наверняка был бы репрессирован (как на самом деле был расстрелян в 1937 году Иван Кырля, сыгравший Мустафу, любимого воспитанника Сергеева). А Жиган как минимум мог стать лагерным охранником. Символично, что именно М. Жарова, исполнителя роли главы предводителя воровской банды, С. Эйзенштейн пригласил на роль Малюты Скуратова в "Иване Грозном". Уголовный мир в 20-40-е годы распространил свои понятия и свой язык фактически на всю государственную машину. Это вполне объяснимо, ибо блатная идеология (строгая иерархия соучастников, культ силы и воли, запрет на критику и т.д.) смыкается с основными принципами тоталитарного государства.

Таким образом, наш первый звуковой фильм – сложное, многозначное произведение, которое каждый зритель может трактовать по-своему.

5. РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ФИЛЬМА

В заключение посмотрим, какие размышления способен вызвать современный фильм. В качестве примера обратимся к военной психодраме Д. Месхиева "Свои", возглавившей сводные таблицы рейтинга и собравшей рекордное количество наград за 2004 год. Она стала триумфатором XXVI Московского международного кинофестиваля ("Золотой Георгий" за лучший фильм, серебряные "Георгии" – за режиссуру и лучшую мужскую роль), завоевала призы самых престижных отечественных конкурсов: "Золотой овен" (за лучший фильм, сценарий, гл. мужскую и женскую роль второго плана), "Сталкер" (за драматургию), "Золотой орел" (за гл. мужскую роль), номинировалась на "Ника" (за лучший фильм, сценарий, работу оператора и звукорежиссера, гл. мужскую роль).

Нам хочется знать о Великой Отечественной как можно больше правды. Фильм "Свои" уже жесточайшей увертюрой заявляет: мы все еще в плену мифов и иллюзий. А было в августе первого года войны вот как: на экране полный разгром штаба одной из частей Красной Армии. Наши командиры поспешно срывают с себя гимнастерки со знаками отличия, гусеницы немецкого танка давят раненых, никто не бросается на врага с гранатой и криком "ура", - все спасаются, кто как может. Из фашистского плена бегут снайпер Митька, политрук Лившиц и чекист. Вместе с тремя воинами нам, зрителям, предстоит прожить 100 минут в страхе и трепете. Первые мысли после просмотра связаны с трагедией вражеской оккупации, которая затронула миллионы соотечественников. "Свои" – отважное напоминание, что война – не только победные приказы Верховного главнокомандующего, это была еще и жизнь в неволе.

Одна из причин успеха фильма связана с тем, что он развенчивает попытки оправдания тогдашнего тоталитарного режима. Имею в виду растущее количество слотов (фиксированного времени телевизионных каналов) с документальными сериалами о "вождях" того времени. Последние не то что реабилитируются, а как бы очеловечиваются. "Свои" – противовес подобному ТВ – программированию массового сознания. Никакое верховное начальство в фильме не показано, но нам-то, зрителям, известна подоплека трагедии начала войны. Как надо было бездарно, во вред народу править богатейшей страной, чтобы громадный ее кусок был столь легко и молниеносно захвачен врагом! К той эпохе можно относиться по-разному: для одних она знамя, для других – мишень. Но август сорок первого, которому посвящены "Свои", бесспорно символизирует позор и поражение сталинского руководства.

Дмитрий Месхиев – один из тех режиссеров, с чьими именами связаны надежды на возрождение отечественного кино. Из его предыдущих работ "Над темной водой", "Женская собственность", "Механическая сюита" особой популярностью пользовался фильм о подростках "Американка". В новой картине он остался верен своему стилю – сочетанию жесткого натурализма (но без вульгарности) с романтической восторженностью. У режиссера поразительная способность к созданию атмосферы действия, каллиграфически прописана звуковая партитура: тревожная тишина леса, настораживающие беглецов звуки просыпающейся деревни, печальные мелодии за кадром. Главное достижение – слаженный актерский ансамбль. Многие исполнители ролей номинировались на премии. Б. Ступка (старик), С. Гармаш (чекист), Н. Суркова (Анна) их получили. Но и остальные – К. Хабенский (политрук), М. Евланов (снайпер), Ф. Бондарчук (полицмейстер), А. Михалкова (Катерина) безупречны, выделять кого-либо не имеет смысла.

"С драматургией в кино беда, - жаловался Д. Месхиев, - настоящий сценарный голод. И это очень сильно влияет на то, что происходит в кино. Хороших режиссеров много, мало приличных сценаристов. Свою роль играет и

ориентированность некоторых кинематографистов на Запад". У нового фильма качественный сценарный фундамент. Достоинства драматургии В. Черныха ("Москва слезам не верит", "Вкус хлеба") задают планку всей картине. Особой глубины в психологии персонажей нет, Черных силен в другом – в умении занимательно конструировать действие, делать его захватывающе интересным и напряженным. Функциональность действующих лиц не скрывается, у многих мужчин даже нет имен. Для нас они просто "снайпер", "старик", друг для друга – "сынок", "батя" и т.п.

Скажем, персонаж Хабенского – политрук, еврей. Характеристика по пятой графе, казалось бы, чисто внешняя, но для фабулы важна: один из пленных угрожает, что выдаст его немцам, если тот не отдаст свою похлебку. Чекист, спасая политрука, перерезает шантажисту глотку. Даже болезнь политрука – добавочный импульс для сюжета. Анна, сожительница Старика, отправляет больного в баню, а тот не в состоянии воспользоваться ситуацией. "Зато я могу", - заявляет чекист, в итоге возникает жестокий любовный треугольник.

Авторы нащупали пограничье временных (1941 год) и вечных российских проблем. В этом смысле идея "Своих" – калька с "Андрея Рублева". В свое время шедевр Тарковского вызвал злобу тогдашней власти тем, что в картине не столько татары, сколько свои, русские, глумятся и уничтожают соотечественников. Точно так же и в "Своих". Трое, что сбежали из колонны пленных, понимают, что им некуда податься, кругом враги. Лес полон страхов, в болотах можно утонуть. Остается один выход – искать спасение в Митькиной деревне, в доме его отца. Батя служит у оккупантов старостой, на пришельцев смотрит косо. Беглецы вынуждены прятаться и выяснять, на кого из деревенских можно положиться, а на кого – нет. Приютивший их хозяин дома, пострадавший от советской власти, особого доверия не вызывает, равно как и его сын. Беглецы вынуждены и друг друга бояться, а особист в открытую обвиняет всех присутствующих в измене родине. Гитлеровцы, за исключением первых кадров и финальных, в действии не показаны. Враг вторгся в абсолютно чуждую ему жизнь, отменил все выработанные цивилизацией законы, сдерживающие человеческую агрессию и насилие. Но воплощают тотальное зло, творят его свои.

Фильм повествует о тяжести существования под игмом чужеземных захватчиков. Но интересен он нам, зрителям, не только с исторической точки зрения; как и "Андрей Рублев", он актуален. Главное в настроении троицы, бежавшей из плена, - тотальный страх перед ближайшим будущим. Пока они в безопасности. Пока. Но все может измениться в любую минуту, что и происходит в финале. Во время размышлений о фильме у нас невольно возникают ассоциации с сегодняшним днем. Ведь точно так же у большинства современников (за исключением одной десятой населения нашей страны) на вопрос, "что день грядущий нам готовит", нет уверенного ответа. Многие до-

гадываются, что ничего радостного их не ждет. Набирающее силу криминальное безумие становится прямо-таки мировоззрением, обладающим для какой-то части сограждан притягательной силой. Мы, подобно героям фильма "Свои", отравлены взаимным недоверием. Перечислять потенциальные угрозы можно до бесконечности.

Фильм вызывает множество раздумий. К примеру, весь мир обеспокоен сейчас устрашающей проблемой терроризма. Откуда берутся террористы-смертники? Почему молодые люди приносят себя в жертву, дабы погубить других (большой частью – абсолютно ни в чем неповинных людей)? Фильм подсказывает: потому, что человека нельзя ставить в экстремальные условия. В противном случае достижения цивилизации рушатся, начинается "эволюция назад", возврат в дикость. И они, спасая жизнь, отвечают на насилие насилием, готовы с любым, кто им угрожает, расправиться так же, как с тем озверевшим псом, вцепившимся в политрука. Из фильма можно извлечь важный воспитательный урок: когда обстоятельства вынуждают, человек может и пожертвовать собой ради товарищей, как это делает герой Хабенского.

Представим ситуацию фильма (т.е. отмену всех сдерживающих персональную агрессию законов) применительно к сегодняшнему дню. Что бы мы имели? Страшно подумать; печальных примеров "гражданских" битв внутри отдельных стран в XX – начале XXI веков предостаточно. Ибо на индивидуальные моральные запреты, убеждает фильм, надежда слабая: в пограничной ситуации они рушатся и у хороших "своих", и у плохих. Фильм побуждает к размышлению над тем, что следует предпринять, чтобы соотечественники перестали враждовать, желать гибели друг другу? Требуется справедливость. Исчезнут обездоленные - свои перестанут быть чужими.

Шестьдесят лет – слишком малая временная дистанция для объективного суждения обо всех событиях войны, для показа ее без гнева и пристрастия. Авторы фильма это отлично понимают, у них доминирует то, что называется "частным взглядом на историю". Получая один из призов, Месхиев заявил, что снял патриотический фильм. Размышляя об увиденном, мы с этим должны согласиться, если не отождествлять любовь к Родине с любовью к тогдашней власти. Последние слова, которые слышим в "Своих", произносит Старик: "А ты чего стоишь, сынок? Иди, сынок, Родину защищать". И под грустно-щемящую мелодию на экране "картинка в твоём букваре": луг с одинокой лошадей, пригорки, перелески, скрытая купами деревьев речка, бескрайнее небо...

Выдающийся режиссер США А. Паркер, возглавлявший жюри XXVI Московского международного кинофестиваля, вручая Месхиеву приз, сказал, что "Свои" – один из лучших фильмов, которые он когда-либо видел. И добавил, что видел он много. Ему можно верить. Внимательно проанализировав фильм, мы приходим к выводу, что это не просто еще одна лента к 60-летию Победы. Размышления над фильмом подсказывают, что ему уготовано место

в обойме лучших произведений о Великой Отечественной, которую открывают картины "Летят журавли", "Баллада о солдате", "Судьба человека", "Иваново детство", "Проверка на дорогах", "Восхождение", "Иди и смотри", "Я родом из детства" и другие кинопроизведения, показывающие трагедию войны, как никто до них.

Контрольные вопросы при изучении темы "Анализ фильма"

1. Что такое современный фильм?
2. Чем объясняется двойственная природа кино?
3. Какие плюсы и минусы от принадлежности кино к масс-медиа?
4. Как и когда кино стало искусством?
5. В чем преимущества фильма как произведения искусства?
6. Чем интровертивный фильм отличается от экстравертивного?
7. Что такое авторское кино?
8. Отличие художественного познания от научного.
9. Специфика эстетического восприятия фильма.
10. Перечислите законы теории эстетического восприятия.
11. Как преодолевать селективность восприятия?
12. По каким признакам различают группы зрителей?
13. Согласны ли вы с классификацией публики, предложенной Г. Гессе?
14. Основные этапы анализа фильма.
15. Зачем нужна установка на восприятие?
16. Все ли фильмы перед просмотром требуют подготовительного периода?
17. Что вызывает конформную реакцию на фильм?
18. Как развивать у себя способность к образному мышлению?
19. Какие вам запомнились фильмы о детстве и отрочестве?
20. В чем различия анализа современных фильмов и тех, что стали киноклассикой?
21. Какие новые фильмы вам запомнились? Какие они вызвали размышления?
22. Когда предпочитаете читать рецензию на новый фильм: до просмотра или после? Чем вы это объясняете?
23. Какие знаете национальные и международные киноконкурсы (кинофестивали)? Оказывают ли их награды влияние на ваши оценки фильмов-лауреатов?
24. Почему В.Г. Белинский сказал, что есть люди, "которые воспринимают искусство головой, а это все равно, что воспринимать его ногами"?

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов О.А., Пензин С.Н. Фильм в воспитательной работе с учащейся молодежью: учеб. пособие/О.Баранов, С.Пензин. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – 160 с.
2. Бондаренко Е.А. Путешествие в мир кино/Е.Бондаренко. – М.: «ОЛМА-ПРЕСС ГРАНД», 2003. – 256 с.
3. Пензин С. Кино в Воронеже/С.Пензин. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2004. – 107 с.
4. Режиссерская энциклопедия/сост. М.Черненко; отв. ред. Г.Компанченко. – М.: Материк, – Кино Европы – 2002. – 202 с.; Кино США. – 2000. – 276 с.
5. Российский иллюзион/отв. ред. Л.Будяк. – М.: Материк, 2003. – 732 с.
6. Федоров А. Медиаобразование и медиаграмотность/ А.Федоров. – Таганрог: Изд-во Кучма Ю.Д., 2004. – 340 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов О.А. Медиаобразование в школе и вузе: учеб. пособие/О.Баранов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 87 с.
2. 4. Кинематограф оттепели/отв.ред.В.Трояновский. – М.: Материк, 2002. – Кн.2. – 450 с.
3. Кино и современность: метод. указ. для студентов отделения культурологии/сост. Пензин С.Н. – Воронеж, 2004. – 15 с.
4. Кино в мире и мир кино/отв. ред. Л.Будяк. – М.: Материк, 2003. – 212 с.
5. Кокарев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим/И.Кокарев. – М.: Рус. Панорама, 2001. – 486 с.
6. Монастырский В.А. Киноискусство в социокультурной работе/ В.Монастырский. – Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. ун-та, 1999. – 147 с.
7. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. – СПб, 2001. – Ч.1: Кинословарь: в 3 т.; Ч.2: Кино и контекст: в 4 т.
8. Основы киноискусства: метод. указ. для студ. естеств. и гуманитар. фак./сост. Пензин С.Н. – Воронеж, 2001. – 45 с.
9. Пензин С. Американское кинопутешествие/С.Н.Пензин. – Воронеж, 2001. – 83 с.
10. Федоров А. Медиаобразование: история, теория и методика/ А.Федоров. –Ростов-на-Дону: Изд-во ЦВВР, 2001. – 706 с.
11. Федоров А. Медиаобразование будущих педагогов/ А.Федоров. – Таганрог: Изд-во Кучма Ю.Д., 2005. – 314 с.

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА
«Кино и современность»**

Название тем курса	Аудиторная работа		Всего ауд.	Самост. работа
	Лекции	Сем. прак.		
1. Специфика киноискусства	2		2	-
2. Классификация кинематографа	2		2	-
3. Анализ фильма		4	4	2
4. Основные этапы развития кино	6		6	6
5. Советское кино второй половины XX века	4		4	6
6. Кино Европы	6		6	10
7. Многоликий экран Америки	4		4	6
8. Киноавангард	2		2	2
9. Новое кино России	4		4	2
10. Кино в Воронеже	2		2	2
11. Современный кинопроцесс	2		2	2
Итого:	34	4	38	38

СОДЕРЖАНИЕ

1. Структура фильма	4
2. Специфика эстетического восприятия	8
3. Подготовительный период	16
4. Встреча с фильмом	21
5. Размышления после фильма	25
6. Контрольные вопросы при изучении темы «Анализ фильма»	29
7. Основная литература	30
8. Приложение. Тематический план курса «Кино и современность»	31

Составитель Пензин Сталь Никанорович

Редактор Бунина Т.Д.