

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Волков В.В.

Должность: Ректор

Дата подписания: 25.08.2025 12:16:20

Уникальный программный ключ:

ed68fd4b85b778e0f0b1bfea5dbc56cf148f1229117e799a70c91517ff6d91

Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования

«Европейский университет в Санкт-Петербурге»

Международная школа искусств и культурного наследия

УТВЕРЖДАЮ:

Ректор

/В.В. Волков

«28» февраля

2025 г.

Протокол УС № 2

от февраля 2025 г.



Рабочая программа дисциплины
Теории кино, ч.2

образовательная программа
направление подготовки

51.04.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия

направленность (профиль)
«Музейные исследования и кураторские стратегии»
программа подготовки – магистратура

язык обучения – русский
форма обучения – очная

квалификация выпускника
Магистр

Санкт-Петербург

Автор:

Блюмбаум А.Б., кандидат филологических наук, доцент факультета истории искусств АНООВО «ЕУСПб»

Рецензент

Гурьева М. М., кандидат философских наук, доцент факультета истории искусств АНООВО «ЕУСПб»

Рабочая программа дисциплины «**Теории кино, ч.2**», входящей в состав основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры «Музейные исследования и кураторские стратегии», утверждена на заседании Совета Международной школы искусств и культурного наследия.

Протокол заседания № 7 от 01.02.2024 года.

АННОТАЦИЯ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ **«Теории кино, ч.2»**

Дисциплина «**Теории кино, ч.2**» является факультативной дисциплиной образовательной программы «Музейные исследования и кураторские стратегии» по направлению подготовки 51.04.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия.

Дисциплина «**Теории кино, ч. 2**» охватывает круг вопросов, связанных с изучением исторически последовательной картины развития теорий кино от его зарождения как до сегодняшнего дня. Во второй части дисциплины особое внимание уделяется кинотеории Зигфрида Кракауэра, Сергея Эйзенштейна, Андре Базена, изучается структурно-семиотический подход к кино: киноязык, знаковая природа кино, психологические подходы к кино, психоанализ и кинотеория, медиальная теория и кино: Фридрих Китлер.

Программой дисциплины предусмотрены следующие виды контроля: текущий контроль успеваемости, промежуточный контроль в форме зачета (в конце 2 семестра).

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 2 зачетных единицы, 72 часа.

Содержание

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ	5
2. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ	5
3. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ	6
4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ	6
5. СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА ДИСЦИПЛИНЫ	6
5.1 Содержание дисциплины	7
5.2 Структура дисциплины	9
6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ	9
6.1 Общие положения	9
6.2 Рекомендации по распределению учебного времени по видам самостоятельной работы и разделам дисциплины	9
6.3 Перечень основных вопросов по изучаемым темам для самостоятельной работы обучающихся по дисциплине	9
6.4 Перечень литературы для самостоятельной работы	11
6.5 Перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы	12
7. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ТЕКУЩЕЙ И ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ	12
7.1 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе текущей аттестации	12
7.2. Контрольные задания для текущей аттестации	13
7.3 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе промежуточной аттестации	13
7.4 Типовые задания к промежуточной аттестации	15
7.5 Средства оценки индикаторов достижения компетенций	16
8. ОСНОВНАЯ И ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА	17
8.1 Основная литература	17
8.2 Дополнительная литература	17
9. ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА	17
9.1 Программное обеспечение	18
9.2 Перечень информационно-справочных систем и профессиональных баз данных информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины:	18
9.3 Лицензионные электронные ресурсы библиотеки Университета	19
9.4 Электронная информационно-образовательная среда Университета	19
10. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА, НЕОБХОДИМАЯ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА	20
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	21

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Целью освоения дисциплины «Теории кино, ч.2» является создание у магистранта исторически последовательной картины возникновения теорий кино, а также выработки проблематики, специфической для кинотеории от эпохи зарождения кинорефлексии до появления киноведения как академической дисциплины. Особое внимание во второй части дисциплины уделяется изучению различных подходов к кино. Материалами курса являются тексты кинотеоретиков, методика преподавания дисциплины предполагает лекционное изложение базового материала, чтение и обсуждение источников, анализ базовых для кинотеории конструктов на семинарских занятиях.

Задачи освоения дисциплины «Теории кино, ч.2» включают:

1. развитие у обучающихся навыков самостоятельного профессионального анализа теоретических текстов, посвященных кино, их методологических оснований, а также профессиональных дискуссий, фиксируемых историей кинотеории;
2. организация самостоятельных научных исследований в области изучения кинотеорий;
3. создание у обучающихся представления о кинотеории как специфическом проблемном поле, историческом развитии кинорефлексии, взаимодействии и полемике ведущих кинотеоретиков;
4. изучить психологические подходы к кино.

2. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

В результате изучения учебной дисциплины обучающийся должен овладеть следующими компетенциями: универсальными (УК). Планируемые результаты формирования компетенций и индикаторы их достижения в результате освоения дисциплины представлены в Таблице 1.

Таблица 1

Планируемые результаты освоения дисциплины, соотнесенные с индикаторами достижения компетенций обучающихся

Код и наименование компетенции	Индикаторы достижения компетенции	Результаты обучения (знать, уметь, владеть)
УК-5 Способен анализировать и учитывать разнообразие культур в процессе межкультурного взаимодействия	ИД.УК-5.1. Знать методологические подходы к изучению объектов культуры ИД.УК-5.2. Знать специфику мировоззренческих систем, определяющих межкультурного взаимодействия ИД.УК-5.3. Уметь определять характерные черты различных культурных традиций на конкретном эмпирическом материале ИД.УК-5.4. Владеть навыками анализа социально-культурных особенностей отдельных членов межкультурной группы с целью эффективного взаимодействия	Знать: особенности социальных, этнических, конфессиональных, культурных различий, встречающихся среди членов коллектива 3 (УК-5) Уметь: выстраивать взаимодействие с членами межкультурного профессионального сообщества, на основе анализа социально-культурных особенностей, этнических и конфессиональных различий отдельных членов межкультурной группы У (УК-5) Владеть: навыками анализа социально-культурных особенностей, этнических и конфессиональных различий отдельных членов

Код и наименование компетенции	Индикаторы достижения компетенции	Результаты обучения (знать, уметь, владеть)
		межкультурной группы с целью эффективного взаимодействия В (УК-5)

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

знать: проблематику кинотеории как особой области научных исследований, историю теоретических подходов к кино, особенности взаимодействия и полемики ведущих кинотеоретиков;

уметь: проводить самостоятельный профессиональный анализ теоретических текстов, посвященных кино, их методологических оснований, а также профессиональных дискуссий, фиксируемых историей кинотеории, проводить самостоятельные научные исследования в области изучения кинотеорий;

владеть: навыками проведения самостоятельных научных исследований в области изучения кинотеорий.

3. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

Дисциплина «Теории кино, ч.2» является факультативной дисциплиной учебного плана основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры «Музейные исследования и кураторские стратегии» по направлению подготовки 51.04.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия. Код дисциплины по учебному плану ФТД.02. Курс читается во втором семестре, форма промежуточной аттестации — зачет.

Для успешного освоения материала данной дисциплины требуются знания, умения и навыки, полученные в ходе изучения бакалавриата/специалитета.

Знания, умения и навыки, полученные при освоении данной дисциплины, применяются магистрантами в процессе выполнения научно-исследовательской работы и подготовки к защите и защиты выпускной квалификационной работы.

4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 2 зачетных единицы, 72 часа.

Таблица 2
Объем дисциплины

Типы учебных занятий и самостоятельная работа	форма	Объем дисциплины			
		Всего	1	2	3
Контактная работа обучающихся с преподавателем в соответствии с УП:		28	-	28	-
Лекции (Л)		14	-	14	-
Семинарские занятия (СЗ)		14	-	14	-
Самостоятельная работа (СР)		44	-	44	-
Промежуточная аттестация	Всего	72/2	-	72/2	-
	Час.	-	-	-	-

5. СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА ДИСЦИПЛИНЫ

Содержание дисциплины соотносится с планируемыми результатами обучения по дисциплине: через задачи, формируемые компетенции и их компоненты (знания, умения,

навыки – далее ЗУВ) по средствам индикаторов достижения компетенций в соответствии с Таблицей 3.

5.1 Содержание дисциплины

Содержание дисциплины

Таблица 3

№ п/п	Наименование тем (разделов)	Содержание тем (разделов)	Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Коды ЗУВ (в соответствии с Таблицей 1)
1	Кинотеория Зигфрида Кракауэра: введение.	Отклики на появление книги Кракауэра 1960-го года – непонимание и недоумение перед новым изводом кинореализма. Кинематограф как конфликт «реалистических» и «формативных» тенденций. «Спасение» «физической реальности» – от концепции фотографии 1920-х гг. («Фотография») к поздней кинотеории («искупление физической реальности»). «Расколдованный мир» – от Макса Вебера до Георга Лукacha. Культурология Зигфрида Кракауэра – от социологии секулярного мира до культурных «поверхностей» «рационального мира» («Социология как наука», «Детективный роман. Философский трактат»). Против «расколдовывания» – левая теория и теология (Кракауэр, Беньямин и пр.) – целостность и ее распад, «бесконечная множественность» «расколдованной реальности». Секулярная реальность и ее искупление в кинотеории: новый кинореализм и его теоретические основания.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)
2	Сергей Эйзенштейн: введение в проблематику	Понятие аттракциона и театральная теория авангарда ее роль для первых попыток Эйзенштейна-теоретика. Монтажная теория. Построение киноязыка по модели естественного языка. Идея «интеллектуального кино». Сознательное и бессознательное в кинотексте. Обзор кинотеории Эйзенштейна. Форма как процесс, «пафос» и «экстаз». Концепт «конфликта». Органическая мимикия. Полифония. «Основная проблема» (Grundproblem).	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)

№ п/п	Наименование тем (разделов)	Содержание тем (разделов)	Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Коды ЗУВ (в соответствии с Таблицей 1)
		Контекстуализация построений Эйзенштейна: «интеллектуальное кино» и прологическое мышление в кино в контексте немецкой и советской кинотеорий.			
3	Андре Базен	Онтология фитографического образа согласно Андре Базену. Время в кино как базовая теоретическая обсессия Базена. Идея киноязыка и ее эволюция согласно Базену. Подход Базена к идеи монтажа. Отзвуки теорий Базена в кинопрактике: Росселини, советское кино. Теория неореализма и американский роман: влияние Сартра.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)
4	Структурно-семиотический подход к кино: киноязык, знаковая природа кино	Метафоры кино как нового языка и поиски семантической модели кинематографа: язык как базовая семантическая модель. История понятия «язык кино»: Появление киносемиотики. Понятие моделирующих систем. Моделирование языка кино по модели естественного языка. Проблема выделения единиц анализа при введении семиотически понимаемого языка кино. Лингвистический поворот 1960-х гг. в гуманитарных науках (Франция, СССР и пр.). Язык кино и лингвистическая теория. Проблема выделения единиц анализа в структурно-семиотической теории кино: можем ли мы использовать понятие «киноязыка» неметафорически. Проблема знака в семиотической кинотеории: иконические знаки. Проблематика киносемантики в структурализме: денотация/коннотация.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)
5	Психологические подходы к кино.	Предыстория: книга Гуго Мюнстерберга и раннее обращение психологии к кино. Французский экзистенциализм и кинематограф: человек в мире, подход Мориса Мерло-Понти. Послевоенная французская фильмология и Эдгар Морен: структуры проекции и иденцификации.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)

5.2 Структура дисциплины

Таблица 4

№ п/п	Наименование тем (разделов)	Объем дисциплины, час.				Форма текущего контроля успеваемости*, промежуточной аттестации	
		Всего	Контактная работа обучающихся с преподавателем по типам учебных занятий в соответствии с УП		СР		
			Л	СЗ			
Очная форма обучения							
1	Кинотеория Зигфрида Кракауэра: введение.	10	2	2	6	О	
2	Сергей Эйзенштейн: введение в проблематику	20	4	4	12	О	
3	Андре Базен	10	2	2	6	О	
4	Структурно-семиотический подход к кино: киноязык, знаковая природа кино	22	4	4	14	О	
5	Психологические подходы к кино.	10	2	2	6	О	
Промежуточная аттестация		-	-	-	-	Зачет	
Всего:		72/2	14	14	44	-	

*Примечание: формы текущего контроля успеваемости: опрос (О).

6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

6.1 Общие положения

Знания и навыки, полученные в результате лекций и семинарских занятий, закрепляются и развиваются в результате повторения материала, усвоенного в аудитории, путем чтения текстов и исследовательской литературы (из списков основной и дополнительной литературы) и их анализа.

Самостоятельная работа является важнейшей частью процесса высшего образования. Ее следует осознанно организовать, выделив для этого необходимое время и соответственным образом организовав рабочее пространство. Важнейшим элементом самостоятельной работы является проработка материалов прошедших занятий (анализ конспектов, чтение рекомендованной литературы) и подготовка к следующим лекциям/семинарам. Литературу, рекомендованную в программе курса, следует, по возможности, читать в течение всего семестра, концентрируясь на обусловленных программой курса темах.

Существенную часть самостоятельной работы магистранта представляет самостоятельное изучение учебно-методических изданий, лекционных конспектов, интернет-ресурсов и пр. Подготовка к семинарским занятиям, опросам также является важной формой работы магистранта. Самостоятельная работа может вестись как индивидуально, так и при содействии преподавателя.

6.2 Рекомендации по распределению учебного времени по видам самостоятельной работы и разделам дисциплины

Тема 1. Кинотеория Зигфрида Кракауэра: введение.

1.1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.

1.2. Подготовка к занятиям по предложенным для обсуждения вопросам, самостоятельный поиск литературных источников — 4 часа. Итого: 6 часов.

Тема 2. Сергей Эйзенштейн: введение в проблематику

2.1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 4 часа.

2.2. Подготовка к занятиям по предложенным для обсуждения вопросам, самостоятельный поиск литературных источников — 4 часа.

2.3. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 4 часа. Итого: 12 часов.

Тема 3. Андре Базен

3.1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.

3.2. Подготовка к занятиям по предложенным для обсуждения вопросам, самостоятельный поиск литературных источников — 2 часа.

3.3. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 6 часов

Тема 4. Структурно-семиотический подход к кино: киноязык, знаковая природа кино

4.1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 4 часа.

4.2. Подготовка к занятиям по предложенным для обсуждения вопросам, самостоятельный поиск литературных источников — 4 часа.

4.3. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 6 часов. Итого: 14 часов

Тема 5. Психологические подходы к кино.

5.1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.

5.2. Подготовка к занятиям по предложенным для обсуждения вопросам, самостоятельный поиск литературных источников — 2 часа.

5.3. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 6 часов.

6.3 Перечень основных вопросов по изучаемым темам для самостоятельной работы обучающихся по дисциплине

Тема 1. Кинотеория Зигфрида Кракауэра: введение.

1. Культурология Зигфрида Кракауэра – от социологии секулярного мира до культурных «поверхностей» «рационального мира» («Социология как наука», «Детективный роман. Философский трактат»).

2. Кинематограф как конфликт «реалистических» и «формативных» тенденций. «Спасение» «физической реальности» - от концепции фотографии 1920-х гг. («Фотография») к поздней кинотеории («искупление физической реальности»).

3. «Расколдованный мир» – от Макса Вебера до Георга Лукacha.

Тема 2. Сергей Эйзенштейн: введение в проблематику

1. Понятие аттракциона и театральная теория авангарда ее роль для первых попыток Эйзенштейна-теоретика.

2. Монтажная теория.

3. Сознательное и бессознательное в кинотексте.
4. Обзор кинотеории Эйзенштейна.

Тема 3. Андре Базен

1. Онтология филографического образа согласно Адре Базену: время, идея киноязыка и ее эволюция, идея монтажа по Базену.
2. Отзвуки теорий Базена в кинопрактике: Росселини, советское кино.
3. Теория неореализма и американский роман: влияние Сартра.

Тема 4. Структурно-семиотический подход к кино: киноязык, знаковая природа кино

1. Метафоры кино как нового языка и поиски семантической модели кинематографа: язык как базовая семантическая модель.
2. Лингвистический поворот 1960-х гг. в гуманитарных науках (Франция, СССР и пр.).
3. Проблема знака в семиотической кинотеории: иконические знаки.
4. Проблематика кино-семантики в структурализме: денотация/коннотация.

Тема 5. Психологические подходы к кино.

1. Предыстория: книга Гуго Мюнстерберга и раннее обращение психологии к кино.
2. Французский экзистенциализм и кинематограф: человек в мире, подход Мориса Мерло-Понти.
3. Послевоенная французская фильмология и Эдгар Морен: структуры проекции и иденификации.

6.4 Перечень литературы для самостоятельной работы

1. Арсланов, В.Г. История западного искусствознания XX века. Учебное пособие для вузов. М., 2003.
2. Борев, Ю. Б. Художественная культура XX века : теоретическая история : учебник / Ю. Б. Борев. – Москва : Юнити-Дана, 2017. – 495 с. : ил. – (Cogito ergo sum). – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=615797>. – Библиогр. в кн. – ISBN 978-5-238-01214-8. – Текст : электронный
3. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства [Text] / Б. Р. Виппер ; ред.: Ю. Б. Виппер, М. Я. Либман, Т. Н. Ливанова ; авт. предисл. Т. Н. Ливанова ; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР. - М. : Изобразительное искусство, 1985. - 288 с.
4. Ильина, Т. В. Введение в искусствознание. М.: Издательство Юрайт, 2019
5. История искусств : учебное пособие : Рекомендовано методическим советом Уральского федерального университета для студентов вуза, обучающихся по направлению подготовки 54.03.01 — Дизайн / составитель Л. А. Кинёва ; научный редактор Л. Б. Вожева. — Министерство образования и науки Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2017. — 136 с. — ISBN 978-5-7996-2164-3.
6. Никитина, И. П. Философия искусства в 2 ч. М.: Издательство Юрайт, 2019
7. Усова, М.Т. История зарубежного искусства : учебное пособие / М.Т. Усова ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Новосибирский государственный технический университет. - Новосибирск : НГТУ, 2012. - 72 с. - ISBN 978-5-7782-1945-8 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=228859>

6.5 Перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы

Для обеспечения самостоятельной работы магистрантов по дисциплине «Теории кино, ч.2» разработано учебно-методическое обеспечение в составе:

1. Контрольные задания для подготовки к процедурам текущего контроля (п. 7.2 Рабочей программы).
2. Типовые задания для подготовки к промежуточной аттестации (п. 7.4 Рабочей программы).
3. Рекомендуемые основная, дополнительная литература, Интернет-ресурсы и справочные системы (п. 8, 9 Рабочей программы).
4. Рабочая программа дисциплины размещена в электронной информационно-образовательной среде Университета на электронном учебно-методическом ресурсе АНООВО «ЕУСПб» — образовательном портале LMS Sakai — Sakai@EU.

7. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ТЕКУЩЕЙ И ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

7.1 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе текущей аттестации

Информация о содержании и процедуре текущего контроля успеваемости, методике оценивания знаний, умений и навыков обучающегося в ходе текущего контроля доводятся научно-педагогическими работниками Университета до сведения обучающегося на первом занятии по данной дисциплине.

Текущий контроль предусматривает подготовку магистрантов к каждому занятию, участие в опросах, активное слушание на лекциях. Магистрант должен присутствовать на семинарских занятиях, отвечать на поставленные вопросы, показывая, что прочитал разбираемую литературу, представлять содержательные реплики по обсуждаемым вопросам.

Текущий контроль проводится в форме устных опросов, демонстрирующих степень знакомства с дополнительной литературой.

Таблица 5

Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе текущей аттестации

Наименование темы (раздела)	Код компетенции	Индикаторы компетенций	Коды ЗУВ (в соотв. с табл. 1)	Формы текущего контроля	Результаты текущего контроля
Кинотеория Зигфрида Кракауэра: введение.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 1	зачтено/ не зачтено
Сергей Эйзенштейн: введение в проблематику	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 2	зачтено/ не зачтено
Андре Базен	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 3	зачтено/ не зачтено
Структурно-семиотический подход к кино: киноязык, знаковая природа кино	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 4	зачтено/ не зачтено
Психологические подходы к кино.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2.	З (УК-5) У (УК-5)	Опрос 5	зачтено/ не зачтено

Наименование темы (раздела)	Код компетенции	Индикаторы компетенций	Коды ЗУВ (в соотв. с табл. 1)	Формы текущего контроля	Результаты текущего контроля
		ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	В (УК-5)		

Таблица 6
Критерии оценивания

Формы текущего контроля успеваемости	Критерии оценивания
Опрос	ответ отсутствует или является односложным, или содержит существенные ошибки – не зачтено магистрант в ответах демонстрирует знание всех теоретических положений, (развернуто) отвечает на все поставленные вопросы, предлагает обоснования при ответе на все или большинство поставленных вопросов; несущественные ошибки не снижают качество ответа — зачтено

7.2. Контрольные задания для текущей аттестации

Примерные темы опросов

Опрос 1. Что такое «расколдованный мир»? Каков контекст обращения Кракаура в 1920-х гг. к массовой культуре? В чем заключается концепция фотографии Зигфрида Кракауера? Каковы основания того кинореализма, который Кракауэр отстаивает в своей кинотеории американского периода? Как его концепция кинореализма соотнесена с его представлениями об истории?

Опрос 2. Каковы основные этапы теоретических поисков Сергея Эйзенштейна? Что такое «аттракцион» в трактовке режиссера? Каковы представления Эйзенштейна о технике актерской выразительности? Каковы основания идеи «интеллектуального кино»? Что такое «вертикальный монтаж»? В чем теоретический смысл обращения Эйзенштейна к психологическим теориям? Что такое «основная проблема»?

Опрос 3. Какова онтология фотографического образа согласно Андре Базену? Как Базен описывает эволюцию киноязыка? Какова позиция Базена, касающаяся киномонтажа? В чем специфика его трактовки итальянского неореализма? Каков генезис этой концепции? Каковы гипотезы о происхождении термина «неореализм»? Кто оказал основополагающее влияние на концепцию неореализма, предложенную Базеном? Сопоставьте тексты Базена о неореализме со статьями Жана-Поля Сартра об американских романистах и «Постороннем» Альбера Камю.

Опрос 4. Опишите историю понимания кино как языка (от 1910-х гг. до 1960-х). Каков теоретический смысл понимания кино как языка? В чем заключаются основные проблемы использования лингвистической модели в анализе кинофильмов? Что такое «двойное членение» Андре Мартина? В чем заключается различие между денотацией и коннотацией и роль этой дихотомии в теории фотографии и кино Ролана Барта? Каковы задачи поэтики кино, предложенной Дэвидом Бордуэллом?

Опрос 5. Охарактеризуйте основные этапы истории обращения психологии к кино? Как вы понимаете основные положения книги Гуго Мюнстерберга? Какова концепция Мориса Мерло-Понти? Каково место психологии во французской фильмологии 1940-х гг.? Как понимает проекцию и идентификацию Эдгар Морен?

7.3 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе промежуточной аттестации

Форма промежуточной аттестации — зачет, выставляемый на основании устного ответа на вопросы.

Перед зачетом проводится консультация, на которой преподаватель отвечает на вопросы магистрантов.

В результате промежуточного контроля знаний студенты получают оценку по дисциплине.

Таблица 7

Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе промежуточной аттестации

Форма промежуточной аттестации/вид промежуточной аттестации	Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Коды ЗУВ (в соответствии с Таблицей 1)	Критерии оценивания	Оценка
Зачет / Устный ответ на вопросы	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	<p>Магистрант верно отвечает на вопрос, указанный в билете, при условии, что ответ на вопрос характеризуется отсутствием серьезных, значимых неточностей, при следующих характеристиках ответа:</p> <ul style="list-style-type: none"> • твердое знание материала курса и исследовательской литературы в необходимом объеме, • четкое изложение анализируемой проблемы, правильная постановка задачи и последовательное, логичное ее решение, • знание теоретических положений без обоснованной их аргументации, • соблюдение норм устной и письменной литературной речи. <p>При ответе магистрант демонстрирует сформированность знаний, умений и навыков.</p>	Зачтено
				<p>Магистрант представляет ответ на вопрос, свидетельствующий о некомпетентности магистранта, при следующих параметрах ответа:</p> <ul style="list-style-type: none"> • незнание значительной части программного материала, • наличие существенных ошибок в определениях, формулировках, понимании теоретических положений; • бессистемность при ответе на поставленный вопрос, • отсутствие в ответе логически корректного анализа, аргументации, классификации, 	Не засчитано

Форма промежуточной аттестации/вид промежуточной аттестации	Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Коды ЗУВ (в соответствии с Таблицей 1)	Критерии оценивания	Оценка
				<ul style="list-style-type: none"> • наличие нарушений норм устной и письменной литературной речи. <p>При ответе магистрант демонстрирует недостаточную сформированность или отсутствие сформированности навыков работы с конкретными текстами.</p>	

Результаты сдачи промежуточной аттестации по направлениям подготовки уровня магистратуры оцениваются по стобалльной системе оценки в соответствии с Положением о формах, периодичности и порядке организации и проведения текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся в АНООВО «ЕУСПб» следующим образом согласно таблице 7а.

Таблица 7а

Система оценки знаний обучающихся

Пятибалльная (стандартная) система	Стобалльная система оценки	Бинарная система оценки
5 (отлично)	100-81	зачтено
4 (хорошо)	80-61	
3 (удовлетворительно)	60-41	
2 (неудовлетворительно)	40 и менее	не зачтено

Результаты промежуточного контроля по дисциплине, выраженные в бинарной системе «зачтено», показывают уровень сформированности у обучающегося компетенций по дисциплине в соответствии с картами компетенций основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры «Музейные исследования и кураторские стратегии» по направлению подготовки 51.04.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия.

Результаты промежуточного контроля по дисциплине, выраженные в бинарной системе «не зачтено», показывают несформированность у обучающегося компетенций по дисциплине в соответствии с картами компетенций основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры «Музейные исследования и кураторские стратегии» по направлению подготовки 51.04.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия.

7.4 Типовые задания к промежуточной аттестации

УК-5 Способен анализировать и учитывать разнообразие культур в процессе межкультурного взаимодействия

В ходе ответа на вопросы магистранту необходимо показать знание методологических подходов к изучению теории кино, определить мировоззренческие системы и культурные традиции, определяющие процессы развития кинематографа на разных этапах, проанализировать социально-культурные особенности киноаудитории на соответствующем этапе развития кинематографа.

Перечень вопросов для зачета с оценкой:

1. Что такое «деформация» в системе Юрия Тынянова?
2. Каковы возражения против неметафорического использования концепта «киноязык»?
3. Каково понимание «фотогении» Борисом Эйхенбаумом?

4. Какова краткая история концепта «киноязык»?
5. Как моделируется киносемиантика в структурно-семиотическом подходе к кино?
6. В чем теоретическая суть столкновения ЛЕФа и Дзиги Вертона?
7. В чем суть теоретических претензий Юрия Тынянова к концепции «видимого человека» Беллы Балаша?
8. В чем смысл концепта «аттракцион» в теоретических поисках Сергея Эйзенштейна?
9. В чем различие между позициями Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума относительно кино?
10. В чем заключается идея «интеллектуального кино» по Эйзенштейну?
11. Эйзенштейн и семиотика кино: монтаж и иероглифы.
12. Эйзенштейн и психология кино: Grundproblem.
13. Эйзенштейн и культурология: пафос.
14. Книга Кракауэра 1960-го года.
15. Кинематограф как конфликт «реалистических» и «формативных» тенденций.
16. Опишите переход от концепции фотографии 1920-х гг. к поздней кинотеории.
17. Культурология Зигфрида Кракауэра.
18. Секулярная реальность и ее искупление в кинотеории: новый кинореализм и его теоретические основания.
19. Понятие аттракциона и театральная теория авангарда.
20. Монтажная теория.
21. Анализ построения киноязыка по модели естественного языка.
22. Опишите основные принципы идеи «интеллектуального кино».
23. Сознательное и бессознательное в кинотексте.
24. Выполните краткий устный обзор кинотеории Эйзенштейна.
25. Контекстуализация построений Эйзенштейна: «интеллектуальное кино» и пралогическое мышление в кино в контексте немецкой и советской кинотеорий.

7.5 Средства оценки индикаторов достижения компетенций

Таблица 8

Средства оценки индикаторов достижения компетенций

Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)
УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	Опрос, устный ответ на вопросы

Таблица 9

Описание средств оценки индикаторов достижения компетенций

Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)	Рекомендованный план выполнения работы
Опрос	Магистрант в ходе подготовки и участия в опросе показывает наличие практической базы знаний в рамках дисциплины, необходимой для выполнения следующих действий в области профессиональной деятельности: — анализирует важнейшие идеологические и ценностные системы, сформировавшиеся в ходе исторического развития. Выстраивает социальное и профессиональное взаимодействие с учётом особенностей деловой и общей культуры представителей других этносов и конфессий, различных социальных групп на основе идеологических и ценностных систем, обеспечивает создание недискриминационной среды для участников межкультурного взаимодействия.

Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)	Рекомендованный план выполнения работы
Устный ответ на вопросы	<p>Магистрант в ходе подготовки и устного ответа на вопросы показывает наличие практической базы знаний в рамках дисциплины, необходимой для выполнения следующих действий в области профессиональной деятельности:</p> <p>— анализирует важнейшие идеологические и ценностные системы, сформировавшиеся в ходе исторического развития. Выстраивает социальное и профессиональное взаимодействие с учётом особенностей деловой и общей культуры представителей других этносов и конфессий, различных социальных групп на основе идеологических и ценностных систем, обеспечивает создание недискриминационной среды для участников межкультурного взаимодействия.</p>

8. ОСНОВНАЯ И ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

8.1 Основная литература

1. Борзова, Е.П. Сравнительная культурология : учебное пособие / Е.П. Борзова. – Санкт-Петербург : Издательство «СПбКО», 2013. – Т. 1. – 239 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=209991> . – ISBN 978-5-903983-30-8. – Текст : электронный.

2. Борзова, Е.П. Сравнительная культурология: учебное пособие для высших учебных заведений / Е.П. Борзова. – Санкт-Петербург : Издательство «СПбКО», 2013. – Т. 2. – 344 с. : ил. – Режим доступа: по подписке. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=256084> . – ISBN 978-5-903983-32-2. – Текст : электронный.=1

3. Культурология: пособие для студентов высших учебных заведений : [16+] / С.В. Лапина, Е.М. Бабосов, А.А. Жарикова и др. ; под ред. С.В. Лапиной. – 4-е изд. – Минск : ТетраСистемс, 2007. – 496 с. : ил. – Режим доступа: по подписке. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=572374> . – ISBN 978-985-470-592-7. – Текст : электронный.

8.2 Дополнительная литература

1 Брейтман А.С. Киноискусство России: опыт позитивной антропологии : монография / А.С. Брейтман. — М. : ИНФРА-М, 2018. — 185 с. — (Научная мысль). — <http://znanium.com/catalog/product/883004>

2 Брейтман А.С. Российское киноискусство: проблема сохранения ценностей русской культуры: Диссертация / Брейтман А.С. - М.:НИЦ ИНФРА-М, 2017. - 361 с.: 60x90 1/16 ISBN 978-5-16-105853-4 (online) <http://znanium.com/catalog/product/910749>

3 Сегер, Л. Скрытый смысл: Создание подтекста в кино: Научно-популярное / Сегер Л. - М.:АЛЬПИНА, 2018. - 204 с. ISBN 978-5-91671-840-9. - Текст : электронный. - URL: <https://znanium.com/catalog/product/1003015> . – Режим доступа: по подписке.

4 Талал А. Миф и жизнь в кино: Смыслы и инструменты драматургического языка: Справочное пособие / Талал А. - М.:Альпина нон-фикшн, 2018. - 394 с.: 60x90 1/16 (Переплёт) ISBN 978-5-91671-777-8 <http://znanium.com/catalog/product/1002629>

5 Федоров, А.В. Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере ежегодных тематических сборников «Экран»: 1964–1990) : монография / А.В. Федоров. - Изд. 2-е, стер. - Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. - 181 с. : табл. - Библиогр.: с. 149-170. - ISBN 978-5-4475-9429-9 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=480144> .

6 Федоров, А.В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей : монография / А.В. Федоров. - Изд. 2-е, стер. - Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. - 584 с. : табл., ил. - Библиогр.: с. 557-573. - ISBN 978-5-4475-9366-7 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=480148> .

7 Федоров, А.В. Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода / А.В. Федоров. - Изд. 2-е, стер. - Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. - 175 с. - Библиогр.: с. 158-164. - ISBN 978-5-4475-9425-1 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=480147> .

8 Эйзенштейн, С.М. Вертикальный монтаж / С.М. Эйзенштейн. - Москва : Директ-Медиа, 2016. - 99 с. - ISBN 978-5-4475-7650-9 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=437095> .

9 Эйзенштейн, С. М. Монтаж (1938) : [16+] / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Директ-Медиа, 2024. – 48 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=710063> . – ISBN 978-5-4499-4131-2. – Текст : электронный. .

10 Юсев, А. Киноидеологос: опыт социополитической интерпретации кино / А. Юсев ; гл. ред. И.А. Савкин. - Санкт-Петербург : Алетейя, 2016. - 272 с. : ил. - ISBN 978-5-906823-12-0 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=428378>

9. ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

9.1 Программное обеспечение

При осуществлении образовательного процесса магистрантами и профессорско-преподавательским составом используется следующее лицензионное программное обеспечение:

1. OS Microsoft Windows (OVS OS Platform)
2. MS Office (OVS Office Platform)
3. Adobe Acrobat Professional 11.0 MLP AOO License RU
4. Adobe CS5.5 Design Standart Win IE EDU CLP
5. ABBYY FineReader 11 Corporate Edition
6. ABBYY Lingvo x5
7. Adobe Photoshop Extended CS6 13.0 MLP AOO License RU
8. Adobe Acrobat Reader DC /Pro – бесплатно
9. Google Chrome – бесплатно
10. Opera – бесплатно
11. Mozilla – бесплатно
12. VLC – бесплатно
13. Яндекс Браузер

9.2 Перечень информационно-справочных систем и профессиональных баз данных информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины:

Информационно-справочные системы

1. Гарант.Ру. Информационно-правовой портал: <http://www.garant.ru>
2. Информационная система «Единое окно доступа к образовательным ресурсам»: <http://window.edu.ru/>
3. Открытое образование. Ассоциация «Национальная платформа открытого образования»: <http://npoed.ru>
4. Официальная Россия. Сервер органов государственной власти Российской Федерации: <http://www.gov.ru>
5. Официальный интернет-портал правовой информации. Государственная система правовой информации: <http://pravo.gov.ru>

6. Правовой сайт КонсультантПлюс: <http://www.consultant.ru/sys>
7. Российское образование. Федеральный портал: <http://www.edu.ru>

Профессиональные базы данных информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»:

1. Национальная электронная библиотека НЭБ: <http://www.rusneb.ru>
2. Неприкосновенный запас: <http://magazines.russ.ru/nz/>
3. Президентская библиотека: <http://www.prlib.ru>
4. Российская государственная библиотека: <http://www.rsl.ru/>
5. Российская национальная библиотека: <http://www.nlr.ru/poisk/>

9.3 Лицензионные электронные ресурсы библиотеки Университета

Профессиональные базы данных:

Полный перечень доступных обучающимся профессиональных баз данных представлен на официальном сайте Университета <https://eusp.org/library/electronic-resources>, включая следующие базы данных:

1. **eLIBRARY.RU** — Российский информационно-аналитический портал в области науки, технологии, медицины и образования, содержащий рефераты и полные тексты научных статей и публикаций, научометрическая база данных: <http://elibrary.ru>;
2. **Университетская информационная система РОССИЯ** — база электронных ресурсов для учебных программ и исследовательских проектов в области социально-гуманитарных наук: <http://www.uisrussia.msu.ru/>;
3. Электронные журналы по подписке (текущие номера научных зарубежных журналов).

Электронные библиотечные системы:

1. **Znanium.com** – Электронная библиотечная система (ЭБС) – <http://znanium.com/>;
2. Университетская библиотека онлайн – Электронная библиотечная система (ЭБС) – <http://biblioclub.ru/>

9.4 Электронная информационно-образовательная среда Университета

Образовательный процесс по дисциплине поддерживается средствами электронной информационно-образовательной среды Университета, которая включает в себя электронный учебно-методический ресурс АНООВО «ЕУСПб» — образовательный портал LMS Sakai — Sakai@EU, лицензионные электронные ресурсы библиотеки Университета, официальный сайт Университета (Европейский университет в Санкт-Петербурге [<https://eusp.org/>]), локальную сеть Университета и корпоративную электронную почту и обеспечивает:

- доступ к учебным планам, рабочим программам дисциплин (модулей), практик и к изданиям электронных библиотечных систем и электронным образовательным ресурсам, указанным в рабочих программах;
- фиксацию хода образовательного процесса, результатов промежуточной аттестации и результатов освоения основной образовательной программы;
- формирование электронного портфолио обучающегося, в том числе сохранение работ обучающегося, рецензий и оценок за эти работы со стороны любых участников образовательного процесса;
- взаимодействие между участниками образовательного процесса, в том числе синхронное и (или) асинхронное взаимодействие посредством сети «Интернет» (электронной почты и т.д.).

Каждый обучающийся в течение всего периода обучения обеспечен индивидуальным неограниченным доступом к электронным ресурсам библиотеки Университета, содержащей издания учебной, учебно-методической и иной литературы по изучаемой дисциплине.

10. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА, НЕОБХОДИМАЯ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

В ходе реализации образовательного процесса используются специализированные многофункциональные аудитории для проведения занятий лекционного типа, занятий семинарского типа, групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации, укомплектованные специализированной мебелью и техническими средствами обучения, служащими для представления учебной информации большой аудитории.

Проведение занятий лекционного типа обеспечивается демонстрационным оборудованием.

Помещения для самостоятельной работы оснащены компьютерной техникой с возможностью подключения к сети «Интернет» и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду организации.

Для лиц с ограниченными возможностями здоровья и инвалидов предоставляется возможность присутствия в аудитории вместе с ними ассистента (помощника). Для слабовидящих предоставляется возможность увеличения текста на экране (ПК). Для самостоятельной работы лиц с ограниченными возможностями здоровья в помещении для самостоятельной работы организовано одно место (ПК) с возможностями бесконтактного ввода информации и управления компьютером (специализированное лицензионное программное обеспечение – Camera Mouse, веб камера). Библиотека университета предоставляет удаленный доступ к ЭБ с возможностями для слабовидящих увеличения текста на экране ПК. Лица с ограниченными возможностями здоровья могут при необходимости воспользоваться имеющимся в университете креслом-коляской. В учебном корпусе имеется адаптированный лифт. На первом этаже оборудован специализированный туалет. У входа в здание университета для инвалидов оборудована специальная кнопка, входная среда обеспечена информационной доской о режиме работы университета, выполненной рельефно-точечным тактильным шрифтом (азбука Брайля).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«Теории кино, ч.2»**

ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ТЕКУЩЕЙ И ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

1 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе текущей аттестации

Информация о содержании и процедуре текущего контроля успеваемости, методике оценивания знаний, умений и навыков обучающегося в ходе текущего контроля доводятся научно-педагогическими работниками Университета до сведения обучающегося на первом занятии по данной дисциплине.

Текущий контроль предусматривает подготовку магистрантов к каждому занятию, участие в опросах, активное слушание на лекциях. Магистрант должен присутствовать на семинарских занятиях, отвечать на поставленные вопросы, показывая, что прочитал разбираемую литературу, представлять содержательные реплики по обсуждаемым вопросам.

Текущий контроль проводится в форме устных опросов, демонстрирующих степень знакомства с дополнительной литературой.

Таблица 1

Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе текущей аттестации

Наименование темы (раздела)	Код компетенции	Индикаторы компетенций	Коды ЗУВ (в соотв. с табл. 1)	Формы текущего контроля	Результаты текущего контроля
Кинотеория Зигфрида Кракауэра: введение.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 1	зачтено/ не зачтено
Сергей Эйзенштейн: введение в проблематику	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 2	зачтено/ не зачтено
Андре Базен	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 3	зачтено/ не зачтено
Структурно-семиотический подход к кино: киноязык, знаковая природа кино	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 4	зачтено/ не зачтено
Психологические подходы к кино.	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Опрос 5	зачтено/ не зачтено

Таблица 2

Критерии оценивания

Формы текущего контроля успеваемости	Критерии оценивания
Опрос	ответ отсутствует или является односложным, или содержит существенные ошибки – не зачтено магистрант в ответах демонстрирует знание всех теоретических положений, (развернуто) отвечает на все поставленные вопросы, предлагает обоснования

Формы текущего контроля успеваемости	Критерии оценивания
	при ответе на все или большинство поставленных вопросов; несущественные ошибки не снижают качество ответа — зачтено

2. Контрольные задания для текущей аттестации

Перечень тем опросов

Опрос 1. Что такое «расколдованный мир»? Каков контекст обращения Кракаура в 1920-х гг. к массовой культуре? В чем заключается концепция фотографии Зигфрида Кракауера? Каковы основания того кинореализма, который Кракауэр отстаивает в своей кинотеории американского периода? Как его концепция кинореализма соотнесена с его представлениями об истории?

Опрос 2. Каковы основные этапы теоретических поисков Сергея Эйзенштейна? Что такое «аттракцион» в трактовке режиссера? Каковы представления Эйзенштейна о технике актерской выразительности? Каковы основания идеи «интеллектуального кино»? Что такое «вертикальный монтаж»? В чем теоретический смысл обращения Эйзенштейна к психологическим теориям? Что такое «основная проблема»?

Опрос 3. Какова онтология фотографического образа согласно Андре Базену? Как Базен описывает эволюцию киноязыка? Какова позиция Базена, касающаяся киномонтажа? В чем специфика его трактовки итальянского неореализма? Каков генезис этой концепции? Каковы гипотезы о происхождении термина «неореализм»? Кто оказал основополагающее влияние на концепцию неореализма, предложенную Базеном? Сопоставьте тексты Базена о неореализме со статьями Жана-Поля Сартра об американских романистах и «Постороннем» Альбера Камю.

Опрос 4. Опишите историю понимания кино как языка (от 1910-х гг. до 1960-х). Каков теоретический смысл понимания кино как языка? В чем заключаются основные проблемы использования лингвистической модели в анализе кинофильмов? Что такое «двойное членение» Андре Мартина? В чем заключается различие между денотацией и коннотацией и роль этой дихотомии в теории фотографии и кино Ролана Барта? Каковы задачи поэтики кино, предложенной Дэвидом Бордуэллом?

Опрос 5. Охарактеризуйте основные этапы истории обращения психологии к кино? Как вы понимаете основные положения книги Гуго Мюнстерберга? Какова концепция Мориса Мерло-Понти? Каково место психологии во французской фильмологии 1940-х гг.? Как понимает проекцию и идентификацию Эдгар Морен?

3 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе промежуточной аттестации

Форма промежуточной аттестации — зачет, выставляемый на основании устного ответа на вопросы.

Перед зачетом проводится консультация, на которой преподаватель отвечает на вопросы магистрантов.

В результате промежуточного контроля знаний студенты получают оценку по дисциплине.

Таблица 7

Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе промежуточной аттестации

Форма промежуточной аттестации/вид промежуточной аттестации	Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Коды ЗУВ (в соответствии с Таблицей 1)	Критерии оценивания	Оценка
Зачет /	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2.	3 (УК-5) У (УК-5)	Магистрант верно отвечает на вопрос, указанный в	Зачтено

Форма промежуточной аттестации/вид промежуточной аттестации	Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Коды ЗУВ (в соответствии с Таблицей 1)	Критерии оценивания	Оценка
Устный ответ на вопросы		ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	В (УК-5)	<p>билете, при условии, что ответ на вопрос характеризуется отсутствием серьезных, значимых неточностей, при следующих характеристиках ответа:</p> <ul style="list-style-type: none"> • твердое знание материала курса и исследовательской литературы в необходимом объеме, • четкое изложение анализируемой проблемы, правильная постановка задачи и последовательное, логичное ее решение, • знание теоретических положений без обоснованной их аргументации, • соблюдение норм устной и письменной литературной речи. <p>При ответе магистрант демонстрирует сформированность знаний, умений и навыков.</p>	

Результаты сдачи промежуточной аттестации по направлениям подготовки уровня магистратуры оцениваются по стобалльной системе оценки в соответствии с Положением о формах, периодичности и порядке организации и проведения текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся в АНООВО «ЕУСПб» следующим образом согласно таблице 7а.

Таблица 7а

Система оценки знаний обучающихся

Пятибалльная (стандартная) система	Стобалльная система оценки	Бинарная система оценки
5 (отлично)	100-81	зачтено
4 (хорошо)	80-61	
3 (удовлетворительно)	60-41	
2 (неудовлетворительно)	40 и менее	не зачтено

Результаты промежуточного контроля по дисциплине, выраженные в бинарной системе «зачтено», показывают уровень сформированности у обучающегося компетенций по дисциплине в соответствии с картами компетенций основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры «Музейные исследования и кураторские стратегии» по направлению подготовки 51.04.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия.

Результаты промежуточного контроля по дисциплине, выраженные в бинарной системе «не зачтено», показывают несформированность у обучающегося компетенций по дисциплине в соответствии с картами компетенций основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры «Музейные исследования и кураторские стратегии» по направлению подготовки 51.04.04 Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия.

4 Задания к промежуточной аттестации

УК-5 Способен анализировать и учитывать разнообразие культур в процессе межкультурного взаимодействия

В ходе ответа на вопросы магистранту необходимо показать знание методологических подходов к изучению теории кино, определить мировоззренческие системы и культурные традиции, определяющие процессы развития кинематографа на разных этапах, проанализировать социально-культурные особенности киноаудитории на соответствующем этапе развития кинематографа.

Перечень вопросов для зачета с оценкой:

1. Что такое «деформация» в системе Юрия Тынянова?

Эталонный ответ:

Юрий Тынянов — русский писатель, литературовед и критик, один из создателей ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка). В своих работах он анализировал литературные произведения с точки зрения их формы и содержания.

Тынянов ввёл понятие «деформация» для описания изменений, которые происходят в литературных произведениях под влиянием исторических, культурных и социальных факторов. Эти изменения могут касаться как формы, так и содержания произведения.

В контексте теории кино деформация может означать изменение формы или содержания фильма под воздействием различных факторов, таких как:

- * технические возможности кинематографа;
- * творческие решения режиссёра;
- * культурные и социальные контексты, в которых создаётся фильм.

Деформация может проявляться в изменении структуры фильма, его сюжета, персонажей, стиля съёмки и монтажа. Она может быть как сознательным выбором режиссёра, так и результатом внешних обстоятельств.

Например, деформация может происходить при адаптации литературного произведения для экranизации. Режиссёр может изменить сюжет, добавить новых персонажей или изменить концовку, чтобы сделать фильм более интересным для зрителей.

Также деформация может быть связана с изменением технических возможностей кинематографа. С появлением новых технологий режиссёры могут использовать новые приёмы съёмки и монтажа, что приводит к деформации традиционных форм кино.

Таким образом, деформация в системе Юрия Тынянова — это процесс изменения формы и содержания произведений искусства под воздействием внешних факторов. В контексте теории кино это может означать изменения в структуре, сюжете, персонажах, стиле съёмки и монтаже фильмов.

2. Каковы возражения против неметафорического использования концепта «киноязык»?

Эталонный ответ:

Концепт «киноязык» подразумевает использование в кино определённых приёмов, которые позволяют режиссёру передать зрителю свою идею. Эти приёмы могут быть как метафорическими, так и неметафорическими.

Возражения против неметафорического использования концепта «киноязык»:

1. Отсутствие глубины. Некоторые критики считают, что неметафорическое использование киноязыка может привести к поверхностному восприятию фильма зрителем. В таком случае фильм становится просто набором кадров, а не произведением искусства, которое вызывает у зрителя глубокие эмоции и размышления.

2. Ограничность выразительных средств. Критики также утверждают, что неметафорический подход ограничивает возможности режиссёра в выражении своих идей. Режиссёр вынужден использовать только те средства, которые доступны в рамках неметафорической интерпретации киноязыка. Это может привести к однообразию и предсказуемости фильмов.

3. Потеря индивидуальности. Критики полагают, что при неметафорическом использовании киноязыка фильмы становятся похожими друг на друга. Зритель может потерять интерес к просмотру фильмов, если они будут слишком похожи по стилю и содержанию.

4. Упрощение смысла. Критики считают, что использование неметафорических приёмов может упростить смысл фильма и сделать его менее глубоким. В результате зритель может не понять или неправильно интерпретировать идею фильма.

5. Снижение художественной ценности. Критики утверждают, что фильмы, созданные с использованием неметафорического подхода, могут потерять свою художественную ценность. Они становятся более коммерческими и ориентированными на массового зрителя, что может снизить их качество.

Однако стоит отметить, что эти возражения не являются универсальными и могут не относиться ко всем фильмам, созданным с использованием неметафорического киноязыка. Важно помнить, что каждый режиссёр имеет право на свой собственный стиль и подход к созданию фильмов.

3. Каково понимание «фотогении» Борисом Эйхенбаумом?

Эталонный ответ:

Борис Эйхенбаум, один из представителей формальной школы в литературоведении, применял понятие «фотогения» к кинематографу. Он считал, что фотогения — это совокупность качеств, которые делают объект визуально привлекательным для камеры.

Эйхенбаум выделял два вида фотогении:

* внутреннюю — она связана с характером и психологией персонажа;

* внешнюю — её определяют мимика, жесты, движения актёра.

По мнению Эйхенбаума, именно внешняя фотогения имеет решающее значение для киноискусства. Она позволяет создать на экране образ живого человека, а не просто запечатлеть его внешность.

Внутренняя фотогения проявляется через мимику и жестикуляцию персонажа, его манеру двигаться и говорить. Внешняя фотогения связана с тем, как актёр выглядит в кадре: насколько выразительны его лицо и тело, насколько гармонично он вписывается в пространство сцены.

Для Эйхенбаума фотогеничность — это не только врождённое качество, но и результат работы режиссёра и оператора. Они должны уметь раскрыть потенциал актёра и подчеркнуть его лучшие стороны.

Таким образом, понимание фотогении Борисом Эйхенбаумом связано с созданием визуально привлекательных образов на экране. Это достигается за счёт сочетания внутренней и внешней фотогений, которая позволяет сделать персонажей живыми и убедительными.

4. Какова краткая история концепта «киноязык»?

Эталонный ответ:

Концепт «киноязыка» возник в начале XX века, когда кино стало самостоятельным искусством. В это время кинорежиссёры и теоретики начали исследовать выразительные средства кинематографа и его способность передавать идеи и эмоции.

Первые исследования киноязыка были связаны с поисками новых способов передачи реальности на экране. Режиссёры экспериментировали с монтажом, ракурсами съёмки и другими техническими приёмами, чтобы создать более выразительное и эмоциональное кино.

В 1920-е годы французский киновед Луи Деллюк ввёл понятие фотогении — способности кинокамеры запечатлевать красоту и выразительность окружающего мира. Он считал, что кино обладает собственным языком, который позволяет ему создавать уникальные образы и ощущения.

С развитием звукового кино в 1930-х годах киноязык стал ещё более сложным и разнообразным. Режиссёры начали использовать звук для создания атмосферы, передачи эмоций и усиления визуального воздействия.

Во второй половине XX века киноязык продолжал развиваться и усложняться. Появились новые жанры и стили кино, которые использовали различные приёмы и техники для передачи своих идей и эмоций.

Сегодня киноязык продолжает развиваться и изменяться. Современные режиссёры используют новые технологии и методы съёмки, а также экспериментируют с различными формами и стилями кино. Это позволяет им создавать более сложные и многогранные произведения, которые вызывают у зрителей разнообразные эмоции и впечатления.

Таким образом, концепт «киноязыка» прошёл долгий путь развития от первых экспериментов с выразительными средствами до современных сложных и разнообразных форм киноискусства.

5. Как моделируется киносемантика в структурно-семиотическом подходе к кино?

Эталонный ответ:

Структурно-семиотический подход к кино предполагает, что кинофильм можно рассматривать как знаковую систему, в которой каждый элемент (кадр, звук, монтаж и т. д.) имеет своё значение. В рамках этого подхода киносемантика моделируется через анализ структуры фильма и его элементов.

Киносемантика — это система значений, которые передаются через кинопроизведение. Она включает в себя различные уровни: сюжетный, визуальный, звуковой и другие. Структурно-семиотический анализ позволяет выявить эти значения и понять, как они взаимодействуют друг с другом.

В структурно-семиотическом подходе к анализу кино используются следующие понятия:

- * Знак — элементарная единица киноязыка, которая несёт определённое значение. Знаки могут быть визуальными (кадры, образы), звуковыми (музыка, речь) или комбинированными (например, сочетание изображения и звука).
- * Код — набор правил, по которым знаки сочетаются друг с другом и образуют более сложные структуры. Коды могут быть жанровыми, стилистическими, культурными и другими.
- * Структура — организация элементов фильма в единое целое. Структура может быть линейной (последовательное развитие событий), нелинейной (параллельное развитие нескольких линий) или комбинированной.

Анализ киносемантики в структурно-семиотическом подходе включает в себя следующие этапы:

1. Выделение основных элементов фильма: кадров, сцен, образов, звуков и других.
2. Определение их значений: например, кадр с изображением огня может означать опасность, а кадр с изображением солнца — надежду.
3. Анализ взаимодействия этих элементов: как они сочетаются друг с другом, какие смыслы при этом возникают.
4. Интерпретация полученных результатов: выявление общего смысла фильма, его темы, идеи и других аспектов киносемантики.

Структурно-семиотический подход позволяет глубже понять кино как искусство и средство коммуникации. Он помогает анализировать фильмы разных жанров и стилей, выявлять их особенности и закономерности.

Однако этот подход не лишён недостатков. Некоторые критики считают, что он слишком формален и не учитывает субъективный опыт зрителя. Кроме того, структурно-семиотический анализ может привести к упрощению сложных фильмов, сведению их к набору кодов и знаков. Поэтому важно сочетать этот подход с другими методами анализа кино, такими как психоанализ, феминистская критика и др.

6. В чём теоретическая суть столкновения ЛЕФа и Дзиги Вертона?

Эталонный ответ:

ЛЕФ (Левый фронт искусств) и Дзига Вертов представляли собой два разных подхода к кинопроизводству и его целям.

ЛЕФ представлял собой творческое объединение, которое выступало за создание агитационного искусства, направленного на воспитание нового советского человека. Они считали, что кино должно быть инструментом пропаганды и агитации, способным влиять на сознание зрителей. Для этого они предлагали использовать в фильмах различные приёмы, такие как монтаж, метафоры, аллегории и другие средства выразительности.

В свою очередь, Дзига Вертов, известный своими экспериментами в области документального кино, выступал за создание «чистого кино», свободного от театральных и литературных влияний. Он считал, что кино — это самостоятельный вид искусства, который должен отражать реальность такой, какая она есть, без прикрас и искажений. Вертов использовал в своих работах различные технические приёмы, такие как съёмка с движения, ракурсная съёмка, замедленная съёмка и другие, чтобы создать эффект присутствия и передать атмосферу происходящего на экране.

Таким образом, столкновение между ЛЕФом и Дзигой Вертовым было вызвано различием их взглядов на цели и задачи киноискусства. ЛЕФ стремился к созданию пропагандистских фильмов, направленных на формирование определённого мировоззрения у зрителей, в то время как Вертов хотел создать «чистое кино», свободное от любых внешних влияний и отражающее реальность такой, какой её видят режиссёры. Это столкновение двух подходов к кинопроизводству стало важным этапом в развитии советского кинематографа и оказало влияние на последующие поколения режиссёров.

7. В чем суть теоретических претензий Юрия Тынянова к концепции «видимого человека» Беллы Балаша?

Эталонный ответ:

Юрий Тынянов — русский писатель и литературовед, один из создателей ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка). В своей статье «Об основах кино» он критикует концепцию «видимого человека», предложенную венгерским теоретиком кино Белой Балашем.

Суть теоретических претензий Юрия Тынянова к концепции «видимого человека» Белы Балаша заключается в следующем:

1. Критика понятия «видимый человек». Тынянов считает, что концепция «видимого человека» не учитывает специфику кинематографа как искусства. Он утверждает, что кино — это не просто способ показать человека на экране, но и возможность передать его внутренний мир через мимику, жесты и другие выразительные средства.

2. Анализ роли монтажа. Тынянов подчёркивает важность монтажа в создании кинообраза. Он считает, что монтаж позволяет режиссёру выразить свои идеи и чувства, а также создать определённое настроение у зрителя.

3. Роль звука в кино. Тынянов также обращает внимание на роль звука в кинематографе. Он отмечает, что звук может быть использован для создания атмосферы, передачи эмоций и даже для изменения смысла изображения.

4. Кино как искусство. В целом, Тынянов рассматривает кино как самостоятельное искусство, которое имеет свои собственные законы и принципы. Он критикует тех, кто пытается свести кино к простому копированию реальности или к иллюстрации литературных произведений.

Таким образом, Юрий Тынянов предлагает более глубокий и комплексный подход к анализу кинематографа, который учитывает его специфические особенности и возможности. Это делает его одним из первых теоретиков кино, которые попытались осмыслить этот новый вид искусства с точки зрения его собственных законов и принципов.

Концепция «видимого человека» была предложена Белой Балашом в его книге «Видимый человек». Эта концепция предполагает, что кино является искусством показа человека на экране. Балаш считал, что именно изображение человека является главной целью и задачей кинематографа. Однако Юрий Тынянов не согласен с этой точкой зрения и считает, что кино имеет гораздо больше возможностей для выражения идей и чувств, чем просто показ человека.

Важно отметить, что статья Юрия Тынянова «Об основах кино» была написана в 1927 году, когда кино только начинало развиваться как самостоятельный вид искусства. Поэтому многие из его идей были новаторскими и опережали своё время. Сегодня они продолжают оставаться актуальными и важными для понимания сущности кинематографа.

8. В чем смысл концепта «аттракцион» в теоретических поисках Сергея Эйзенштейна?

Эталонный ответ:

Концепт «аттракцион» в теоретических поисках Сергея Эйзенштейна связан с его стремлением к созданию кинематографа, который бы воздействовал на зрителя эмоционально и вызывал у него сильные переживания.

Эйзенштейн считал, что кино — это не просто средство передачи информации или развлечение, а мощный инструмент воздействия на аудиторию. Он стремился создать фильмы, которые были бы не только визуально привлекательными, но и вызывали бы у зрителей глубокие эмоции и мысли.

Аттракцион в понимании Эйзенштейна — это элемент фильма, который вызывает у зрителя сильные эмоции, такие как удивление, восхищение, страх или радость. Это может быть неожиданный поворот сюжета, яркий визуальный образ или динамичная сцена.

Концепт аттракциона в теории кино Эйзенштейна имеет несколько аспектов:

1. Эмоциональное воздействие: Аттракционы в фильмах Эйзенштейна призваны вызывать у зрителей сильные эмоции. Они могут быть как положительными (радость, восхищение), так и отрицательными (страх, гнев).
2. Визуальная привлекательность: Эйзенштейн придавал большое значение визуальному аспекту кино. Он считал, что фильмы должны быть красивыми и эстетически привлекательными.
3. Динамичность: Фильмы Эйзенштейна часто содержат динамичные сцены, которые вызывают у зрителей чувство движения и энергии.
4. Неожиданность: Аттракционы могут быть неожиданными для зрителей. Они нарушают привычные ожидания и вызывают удивление.
5. Символизм: Некоторые аттракционы в фильмах Эйзенштейна имеют символическое значение. Они могут передавать идеи или концепции, которые автор хочет донести до зрителей.
6. Монтаж: Монтаж является одним из основных инструментов создания аттракционов в фильмах Эйзенштейна. Он позволяет создавать динамичные и эмоциональные сцены.
7. Использование звука: Эйзенштейн также использовал звук для создания аттракционов. Например, он мог использовать музыку или звуковые эффекты для усиления эмоционального воздействия сцен.
8. Связь с реальностью: Несмотря на то что аттракционы в фильмах Эйзенштейна могут быть фантастическими или вымышленными, они всегда связаны с реальностью. Они отражают реальные эмоции и переживания людей.
В целом, концепт аттракциона в теоретических поисках Эйзенштейна можно рассматривать как стремление к созданию фильмов, которые будут вызывать у зрителей глубокие переживания и размышления.

9. В чем различие между позициями Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума относительно кино?

Эталонный ответ:

Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум были выдающимися литературоведами, критиками и теоретиками искусства начала XX века. Они оба внесли значительный вклад в развитие теории кино, но их позиции относительно этого вида искусства различались.

Юрий Тынянов рассматривал кино как новый вид искусства, который обладает своими специфическими особенностями и возможностями. Он считал, что кино — это не просто механическое воспроизведение реальности, а способ создания новой художественной реальности. Тынянов подчёркивал роль монтажа, ритма и других кинематографических приёмов в создании смысла фильма.

В своей статье «Об основах кино» (1927) Тынянов писал: «Кино — это искусство, которое строится на движении, на смене планов, на монтаже. Оно требует от зрителя активного восприятия, участия в процессе создания смысла».

Тынянов также отмечал, что кино способно создавать новые формы и жанры, которые не могут быть полностью перенесены из литературы или театра. Он видел в кино потенциал для развития новых художественных направлений.

Борис Эйхенбаум, в свою очередь, был более осторожен в своих оценках кино. В своей работе «Проблемы киностилистики» (1926) он писал, что кино находится в стадии становления и ещё не выработало своего собственного языка и стиля. Эйхенбаум считал, что кино заимствует приёмы из других искусств, таких как литература, театр и живопись, и пока не может создать свои собственные.

Эйхенбаум также подчёркивал важность звука в кино и его влияние на восприятие фильма зрителем. Он писал, что звук может усилить эмоциональное воздействие фильма и сделать его более выразительным.

Таким образом, различия между позициями Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума относительно кино заключаются в том, что Тынянов видел в кино новое и самостоятельное

искусство, способное создавать свои собственные формы и жанры. Эйхенбаум же считал, что кино ещё не сформировало свой собственный язык и стиль и заимствует приёмы у других искусств.

Оба теоретика внесли важный вклад в понимание природы кино и его места в системе искусств. Их работы до сих пор актуальны и представляют интерес для исследователей кино.

10. В чём заключается идея «интеллектуального кино» по Эйзенштейну?

Эталонный ответ:

Сергей Эйзенштейн — советский режиссёр театра и кино, теоретик искусства, педагог. Он является одним из основоположников теории интеллектуального кино.

Интеллектуальное кино по Эйзенштейну — это кино, которое воздействует на зрителя интеллектуально, а не эмоционально. Оно заставляет думать, анализировать, искать скрытые смыслы. Интеллектуальное кино обращается к разуму зрителя, а не к его чувствам. Эйзенштейн считал, что кино должно быть искусством, а не развлечением. Оно должно поднимать важные вопросы, заставлять зрителей задуматься о жизни, обществе, культуре. В своих работах Эйзенштейн использовал различные приёмы, чтобы создать интеллектуальное кино: монтаж, метафору, символ. Он стремился сделать свои фильмы сложными, многогранными, глубокими.

Идеи Эйзенштейна оказали большое влияние на развитие кинематографа. Они актуальны и в наше время. Многие современные режиссёры стремятся создать интеллектуальное кино, которое будет вызывать у зрителей глубокие размышления.

Вот некоторые примеры приёмов, которые использовал Эйзенштейн для создания интеллектуального кино:

* Монтаж. Эйзенштейн был одним из первых, кто начал использовать монтаж как средство выразительности. Он считал, что монтаж может создавать новые смыслы, которых нет в отдельных кадрах.

* Метафора. Эйзенштейн часто использовал метафоры в своих фильмах. Метафора — это скрытое сравнение, когда одно явление или предмет уподобляется другому на основе общих признаков. Например, в фильме «Октябрь» Эйзенштейн использует метафору «штурм Зимнего дворца» для изображения революции.

* Символ. Эйзенштейн также часто использовал символы в своих фильмах. Символ — это знак, который имеет определённое значение. В фильме «Броненосец Потёмкин» Эйзенштейн использует символ красного флага для обозначения революции.

Эти приёмы позволяют создавать сложные и многогранные образы, которые вызывают у зрителей глубокие мысли и эмоции.

Таким образом, идея «интеллектуального кино» по Эйзенштейну заключается в том, что кино должно воздействовать на разум зрителя, а не на его чувства. Оно должно заставлять думать, анализировать, искать скрытые смыслы.

11. Эйзенштейн и семиотика кино: монтаж и иероглифы.

Эталонный ответ:

Сергей Эйзенштейн — один из самых известных советских кинорежиссёров и теоретиков кино. Его работы оказали значительное влияние на развитие кинематографа и кинотеории. В своих работах Эйзенштейн уделял большое внимание семиотике кино, то есть изучению знаков и символов в фильмах. Он считал, что кино — это язык, который может передавать сложные идеи и эмоции с помощью визуальных образов.

Одним из основных инструментов создания смысла в кино Эйзенштейн считал монтаж. Монтаж — это процесс соединения отдельных кадров в единое целое. С помощью монтажа режиссёр может создавать различные эффекты, такие как ритм, темп, настроение и т. д.

Эйзенштейн выделял два основных типа монтажа: метрический и ритмический. Метрический монтаж основан на количестве кадров и их длительности, а ритмический — на их содержании и эмоциональной нагрузке.

Также Эйзенштейн использовал понятие «иероглиф» для описания значения кадра в фильме. Иероглифы — это символы, которые могут иметь несколько значений в зависимости от контекста. В кино иероглифами могут быть различные элементы кадра, такие как свет, цвет, движение и т. п.

Например, в фильме «Броненосец „Потёмкин“» кадр с лестницей, по которой поднимается коляска с младенцем, является иероглифом, символизирующим надежду и прогресс. Этот кадр имеет несколько значений: он может означать восхождение к лучшей жизни, революцию или просто движение вперёд.

Таким образом, Эйзенштейн рассматривал кино как систему знаков и символов, которые можно интерпретировать по-разному в зависимости от контекста. Это позволяет режиссёру создавать сложные и многогранные произведения, которые вызывают у зрителей различные эмоции и ассоциации.

Идеи Эйзенштейна о семиотике кино оказали большое влияние на дальнейшее развитие кинотеории и практики. Они продолжают оставаться актуальными и сегодня, когда кино становится всё более сложным и разнообразным искусством.

12. Эйзенштейн и психология кино: Grundproblem.

Эталонный ответ:

Сергей Эйзенштейн — один из самых известных теоретиков кино. Его работы оказали огромное влияние на развитие кинематографа и понимание его как искусства.

В своих работах Эйзенштейн исследовал различные аспекты кино, в том числе его воздействие на зрителя. Он считал, что кино способно вызывать у зрителей определённые эмоции и ассоциации, которые могут быть использованы для достижения определённых целей.

Одним из ключевых понятий в теории кино Эйзенштейна является *Grundproblem*. Это понятие можно перевести как «основная проблема» или «фундаментальная проблема». Оно описывает процесс восприятия фильма зрителем и то, как этот процесс может быть использован для создания определённого эффекта.

Grundproblem включает в себя несколько аспектов:

* Восприятие зрителем фильма. Зритель воспринимает фильм через свои собственные ощущения, опыт и мировоззрение. В результате этого восприятия у него возникают определённые ассоциации и эмоции.

* Воздействие фильма на зрителя. Фильм может вызывать у зрителя определённые реакции, такие как страх, радость, гнев и т. д. Эти реакции могут быть вызваны различными элементами фильма, такими как сюжет, персонажи, музыка и т. п.

* Использование этих реакций для достижения определённых целей. Режиссёр может использовать эти реакции для того, чтобы вызвать у зрителя определённое отношение к фильму или его героям. Например, он может вызвать у зрителя сочувствие к герою, показав его в трудной ситуации.

Эйзенштейн считал, что *Grundproblem* является основой киноискусства. Он утверждал, что режиссёр должен уметь управлять этим процессом, чтобы создать фильм, который будет иметь желаемый эффект на зрителя.

Для управления *Grundproblem* режиссёр может использовать различные приёмы, такие как монтаж, ракурсы, освещение и т. д. С помощью этих приёмов он может создавать определённые образы и ассоциации у зрителя, которые будут вызывать желаемые реакции. Таким образом, *Grundproblem* является важным понятием в теории кино Эйзенштейна. Оно помогает понять, как кино воздействует на зрителя и как это воздействие может быть использовано для достижения определённых целей.

13. Эйзенштейн и культурология: пафос.

Эталонный ответ:

Сергей Эйзенштейн — советский режиссёр театра и кино, художник и сценарист, теоретик искусства. Он оказал значительное влияние на развитие мирового кинематографа.

В своих работах Эйзенштейн уделял особое внимание культурологическому аспекту киноискусства. В частности, он исследовал роль кино в формировании культурных ценностей и мировоззрения зрителей.

Одним из ключевых понятий в теории Эйзенштейна является «пафос». Пафос — это эмоциональное воздействие фильма на зрителя, которое достигается через использование различных выразительных средств: монтажа, ракурса, освещения, музыки и т. д. Пафос может быть направлен на пробуждение у зрителя определённых чувств и эмоций, таких как радость, гнев, страх или удивление.

Эйзенштейн считал, что пафос должен быть основан на глубоком понимании социальных и культурных процессов, происходящих в обществе. Режиссёр стремился создать фильмы, которые бы не только развлекали зрителей, но и заставляли их задуматься о важных вопросах жизни.

Для достижения нужного пафоса Эйзенштейн использовал различные приёмы, такие как метафора, аллегория, символ и другие. Эти приёмы позволяли ему создавать сложные и многогранные образы, которые вызывали у зрителей глубокие эмоции и размышления.

Таким образом, пафос в теории кино Эйзенштейна — это не просто эмоциональное воздействие, а инструмент для формирования культурного сознания зрителей. Фильмы, созданные с использованием этого принципа, становятся не только произведениями искусства, но и проводниками культурных ценностей.

Идеи Эйзенштейна оказали большое влияние на дальнейшее развитие кинематографа и продолжают оставаться актуальными и сегодня. Они показывают, как кино может стать мощным инструментом для передачи идей и формирования общественного мнения.

14. Книга Кракауэра 1960-го года.

Эталонный ответ:

Зигфрид Кракауэр — немецкий социолог и теоретик кино, один из самых влиятельных авторов в области теории кино первой половины XX века. Его книга «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» была опубликована в 1960 году.

В этой книге Кракауэр исследует природу кинематографа и его место в культуре. Он анализирует различные аспекты кинопроизводства, такие как техника съёмки, монтаж, освещение и другие, и показывает, как они влияют на восприятие фильма зрителем. Кракауэр также рассматривает роль кино в обществе и его способность отражать социальные и культурные изменения.

Книга «Природа фильма» оказала большое влияние на развитие теории кино и продолжает оставаться важным источником для изучения кинематографии. Она представляет собой глубокий анализ природы киноискусства и его значения для общества.

Эта работа является одной из наиболее значимых в истории киноведения и широко цитируется в современных исследованиях по теории кино. В ней Кракауэр формулирует основные принципы анализа кинематографических произведений и предлагает новый взгляд на природу кино как искусства.

Таким образом, книга Зигфрида Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» представляет собой фундаментальный труд по теории кино, который оказал значительное влияние на дальнейшее развитие этой области знаний.

15. Кинематограф как конфликт «реалистических» и «формативных» тенденций.

Эталонный ответ:

В кинематографе всегда существовал конфликт между «реалистическими» и «формативными» тенденциями. Эти тенденции отражают разные подходы к созданию фильмов и их восприятию зрителями.

«Реалистические» тенденции в кинематографе стремятся к максимально точному воспроизведению реальности на экране. Они включают в себя использование реальных мест, актёров и декораций, а также создание эффекта присутствия и погружения зрителя в мир фильма.

С другой стороны, «формативные» тенденции предполагают более творческий подход к созданию кинопроизведений. Они позволяют режиссёрам экспериментировать с формой и содержанием, создавая уникальные и запоминающиеся фильмы.

Конфликт между этими тенденциями проявляется в различных аспектах кинематографа. Например, он может выражаться в выборе темы и сюжета фильма, в использовании определённых техник съёмки и монтажа, а также в интерпретации событий и персонажей. Этот конфликт является движущей силой развития кинематографа, позволяя ему постоянно обновляться и совершенствоваться. Он также способствует разнообразию жанров и стилей в киноискусстве, предоставляя зрителям возможность выбирать фильмы по своему вкусу. Важно отметить, что этот конфликт не является абсолютным и однозначным. В каждом фильме можно найти элементы как «реалистического», так и «формативного» подхода. Режиссёры могут использовать различные техники и приёмы для создания своих произведений, сочетая их в зависимости от своих целей и задач.

Таким образом, конфликт между «реалистическими» и «формативными» тенденциями в кинематографе является неотъемлемой частью его развития и эволюции. Он позволяет кинематографистам создавать разнообразные и интересные фильмы, которые привлекают зрителей и вызывают у них эмоции.

16. Опишите переход от концепции фотографии 1920-х гг. к поздней кинотеории.

Эталонный ответ:

В 1920-е годы кино считалось преимущественно средством фиксации реальности, а не самостоятельным искусством. Концепция фотографии того времени заключалась в том, что кино — это способ запечатлеть реальность и передать её зрителю без искажений.

Однако уже в 1930–1940-х годах начали появляться теории, которые рассматривали кино как самостоятельное искусство со своими собственными законами и средствами выразительности. Это было связано с развитием кинематографа как искусства, появлением новых техник и приёмов съёмки, а также с изменением восприятия зрителей.

Поздняя кинотеория рассматривает кино как сложное и многогранное явление, которое может быть интерпретировано по-разному в зависимости от контекста. Она учитывает такие аспекты, как:

* Структура фильма: композиция, монтаж, ритм и другие элементы, которые определяют его форму.

* Содержание фильма: его сюжет, персонажи, темы и идеи.

* Контекст создания фильма: исторический, культурный, социальный и т. д.

* Восприятие фильма зрителем: его эмоции, ассоциации, интерпретации.

Переход от концепции фотографии к поздней кинотеории был постепенным и сложным процессом. Он включал в себя развитие новых теорий и подходов к анализу кино, а также изменение восприятия самого кино как вида искусства.

В целом, переход от концепции фотографии 1920-х годов к поздней кинотеории можно охарактеризовать как переход от понимания кино как средства фиксации реальности к пониманию его как самостоятельного искусства со своей собственной эстетикой и языком. Этот переход позволил кино стать более разнообразным и интересным для зрителей, а также открыл новые возможности для творчества режиссёров и сценаристов.

Основные представители поздней кинотеории:

* Зигфрид Кракауэр («Природа фильма. Реабилитация физической реальности», «От Калигари до Гитлера»).

* Андре Базен («Что такое кино?»).

* Кристиан Метц («Кино: язык или речь?»).

Эти теоретики заложили основы поздней кинотеории, которая продолжает развиваться и сегодня. Они исследовали различные аспекты киноискусства, такие как структура фильма, его содержание, контекст создания и восприятие зрителем. Их работы оказали большое влияние на развитие киноведения и понимание кино как искусства.

17. Культурология Зигфрида Кракауэра.

Эталонный ответ:

Зигфрид Кракауэр (1889–1966) — немецкий социолог, теоретик кино и кинокритик. Его культурологические исследования оказали значительное влияние на развитие теории кино. В своей работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1960) Кракауэр исследует связь между кинематографом и обществом. Он рассматривает кино как отражение социальных и культурных процессов, происходящих в обществе. Кракауэр анализирует различные аспекты кинопроизводства, такие как техника, стиль и содержание фильмов, и связывает их с социальными изменениями.

Кракауэр выделяет два основных типа фильмов:

* «Пассивные фильмы», которые отражают существующую реальность без критического анализа. Они могут быть развлекательными или информационными, но не ставят под сомнение существующие социальные структуры.

* «Активное кино», которое стремится к критическому анализу реальности и её преобразованию. Оно может быть политическим, социальным или художественным, но всегда ставит перед собой цель изменить общество.

По мнению Кракауэра, активное кино является более ценным, поскольку оно способствует развитию критического мышления у зрителей и может привести к социальным изменениям. Однако он также отмечает, что пассивное кино может иметь свои преимущества, например, в качестве средства развлечения или информации.

Основные идеи культурологии Зигфрида Кракауэра:

1. Кино является отражением социальных и культурных изменений в обществе.

2. Существует два основных типа фильмов: пассивные и активные.

3. Активное кино является наиболее ценным, так как способствует критическому мышлению и может привести к изменениям в обществе.

4. Пассивное кино также имеет свои функции, такие как развлечение и информирование.

5. Фильмы могут влиять на общественное сознание и формировать мировоззрение людей.

Работы Кракауэра оказали большое влияние на теорию кино и продолжают оставаться актуальными для современных исследователей. Они подчёркивают важность анализа кино как культурного феномена и его связи с общественными процессами.

18. Секулярная реальность и ее искупление в кинотеории: новый кинореализм и его теоретические основания.

Эталонный ответ:

Секулярная (светская) реальность — это мир, который существует вне религиозных убеждений и практик. В контексте кино секулярная реальность может быть представлена как отражение повседневной жизни, социальных проблем и конфликтов, которые не связаны с религиозными или мистическими аспектами.

В кинотеории секулярная реальность часто рассматривается как объект исследования и интерпретации. Она может служить источником вдохновения для создания фильмов, отражающих актуальные проблемы современного общества.

Новый кинореализм — это направление в кинематографе, которое стремится к максимально точному и объективному изображению реальности. Новый кинореализм

возник в 1960-х годах как реакция на традиционные формы реализма, которые часто были ограничены условностями и стереотипами.

Теоретические основания нового кинореализма включают следующие принципы:

* **Документальность.** Фильмы нового кинореализма стремятся к максимальной достоверности и объективности изображения реальности. Они часто используют реальные события и персонажей, а также методы документального кино, такие как интервью, наблюдение и использование архивных материалов.

* **Социальная критика.** Фильмы нового кинореализма часто содержат критику социальных, экономических и политических проблем современного общества. Они могут быть посвящены таким темам, как бедность, безработица, коррупция, расизм, сексизм и другие формы дискриминации.

* **Субъективность.** Фильмы нового кинореализма признают субъективность восприятия реальности и стремятся отразить её в своих работах. Они могут использовать различные стилистические приёмы, такие как монтаж, звук и цвет, чтобы передать эмоции и чувства персонажей и зрителей.

Примеры фильмов нового кинореализма:

* «Калина красная» (1974), режиссёр Василий Шукшин. Фильм рассказывает о бывшем заключённом, который пытается начать новую жизнь, но сталкивается с трудностями и препятствиями. Фильм содержит критику советской системы и образа жизни.

* «Таксист» (1976), режиссёр Мартин Скорсезе. Фильм рассказывает об одиноком таксисте, который становится свидетелем насилия и коррупции в Нью-Йорке. Фильм содержит социальную критику и критику американской системы.

* «Иди и смотри» (1985), режиссёр Элем Климов. Фильм рассказывает о подростке, который становится свидетелем ужасов войны. Фильм содержит антивоенный посыл и критику тоталитарных режимов.

Фильмы нового кинореализма продолжают оказывать влияние на современное киноискусство. Они служат примером того, как можно создавать фильмы, которые являются одновременно реалистичными и выразительными, и которые способны вызывать у зрителей глубокие эмоции и размышления.

19. Понятие аттракциона и театральная теория авангарда.

Эталонный ответ:

Аттракцион — это элемент фильма, который вызывает у зрителя сильные эмоции и привлекает его внимание. Это может быть неожиданный поворот сюжета, яркий визуальный образ или необычный звуковой эффект. Аттракционы могут быть использованы для создания напряжения, возбуждения интереса или даже шока у зрителей.

В театральной теории авангарда понятие аттракциона играет важную роль. Театральный авангард — это направление в искусстве, которое стремится к радикальному обновлению традиционных форм и методов художественного выражения. В авангардистском театре используются необычные приёмы и средства, которые вызывают у зрителей сильные эмоциональные реакции.

Театральная теория авангарда основана на идее о том, что искусство должно быть активным и динамичным, а не пассивным и созерцательным. Она отвергает традиционные представления о театре как о месте, где зрители просто наблюдают за происходящим на сцене. Вместо этого она предлагает рассматривать театр как пространство, в котором происходит активное взаимодействие между актёрами и зрителями.

Одним из основных принципов театральной теории авангарда является использование аттракционов. Аттракционы помогают создать атмосферу активного участия зрителей в происходящем на сцене и вовлечь их в процесс восприятия искусства. Они могут быть выражены через различные формы и методы, такие как:

* использование необычных костюмов и декораций;

* создание сложных световых и звуковых эффектов;

- * применение нестандартных приёмов актёрской игры;
- * включение элементов перформанса и хеппенинга.

Таким образом, понятие аттракциона является ключевым для понимания театральной теории авангарда. Оно позволяет понять, как авангардные театры стремятся к созданию активного и динамичного искусства, которое вызывает у зрителей сильные эмоции и заставляет их активно участвовать в процессе восприятия.

Примеры использования аттракционов в кино можно найти в работах таких режиссёров, как Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Федерико Феллини, Андрей Тарковский и других. Эти режиссёры использовали различные аттракционы для создания своих фильмов, таких как «Броненосец „Потёмкин“», «Человек с киноаппаратом», «8½», «Андрей Рублёв» и другие.

Важно отметить, что использование аттракционов не ограничивается только авангардными театрами и фильмами. Они также могут быть найдены в более традиционных формах искусства, таких как опера, балет и драма. Однако именно в авангарде они играют наиболее важную роль и являются одним из основных средств выражения художественной идеи.

20. Монтажная теория.

Эталонный ответ:

Монтажная теория — это концепция, которая рассматривает монтаж как основной творческий и технический приём в кинематографе. Она была разработана в 1920-х годах советскими кинорежиссёрами и теоретиками кино, такими как Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин и другими.

В основе монтажной теории лежит идея о том, что монтаж является способом создания смысла фильма путём соединения отдельных кадров в определённом порядке. Монтаж позволяет режиссёру манипулировать зрительским восприятием, создавая различные эмоциональные и интеллектуальные эффекты.

Основные принципы монтажной теории:

- * Контрапункт: сочетание двух или более элементов, которые создают новый смысл или эффект. Например, можно использовать контрапункт звука и изображения для создания комического эффекта.
- * Параллельный монтаж: одновременное показ двух или более событий, происходящих в разных местах, для создания ощущения одновременности или параллельности.
- * Перекрёстный монтаж: чередование кадров из двух или более сцен для создания эффекта движения или развития действия.
- * Ассоциативный монтаж: использование кадров, которые вызывают у зрителя определённые ассоциации или воспоминания.

Монтажная теория оказала огромное влияние на развитие кинематографа и стала основой для многих современных киноприёмов. Она продолжает развиваться и адаптироваться к новым технологиям и стилям кинопроизводства.

Примеры применения монтажной теории в кино:

- * В фильме «Броненосец Потёмкин» (1925) Сергей Эйзенштейн использовал монтаж для создания революционного пафоса и эмоционального напряжения. Он соединял кадры с изображением восстания матросов, расстрела мирных жителей и других драматических событий, чтобы вызвать у зрителей чувство солидарности с героями фильма.
- * В фильме «К северу через северо-запад» (1959) Альфред Хичкок использовал параллельный монтаж для создания напряжения и саспенса. Он показывал одновременно погоню за главным героем и его попытки скрыться от преследователей, чтобы создать ощущение опасности и непредсказуемости.
- * В фильме «Криминальное чтиво» (1994) Квентин Тарантино использовал ассоциативный монтаж для создания комедийного эффекта. Он чередовал кадры из разных сцен, которые не были связаны друг с другом логически, но вызывали у зрителей определённые ассоциации и смех.

Таким образом, монтажная теория является важным инструментом для создания кинематографических произведений, который позволяет режиссёрам выражать свои идеи и эмоции через экранное искусство.

21. Анализ построения киноязыка по модели естественного языка.

Эталонный ответ:

Киноязык — это система выразительных средств, с помощью которых создаётся кинопроизведение. Он включает в себя различные элементы, такие как кадр, план, монтаж, звук и другие. Эти элементы взаимодействуют друг с другом, создавая определённое впечатление на зрителя.

Построение киноязыка можно анализировать по модели естественного языка, который также является системой знаков и символов, используемых для общения и передачи информации. В обоих случаях есть отправитель (автор фильма или говорящий), получатель (зритель или слушатель) и сообщение (содержание фильма или смысл высказывания).

В киноязыке отправителем является режиссёр, а получателем — зритель. Сообщение передаётся через различные знаки и символы, которые имеют определённые значения. Например, кадр может иметь разные планы (общий, средний, крупный), которые передают разные уровни информации о персонажах и событиях. Монтаж может создавать определённые ритмы и настроения, а звук может усиливать или ослаблять эмоциональное воздействие.

Как и в естественном языке, в киноязыке есть свои правила и нормы, которые определяют его структуру и функционирование. Однако киноязык более гибкий и разнообразный, чем естественный язык, так как он может использовать визуальные и звуковые образы, а также другие средства выражения.

Анализ построения киноязыка позволяет понять, как работает этот сложный и многогранный инструмент, и как он влияет на восприятие и понимание фильма. Это также помогает развивать критическое мышление и эстетический вкус, необходимые для оценки и анализа кинопроизведений.

Основные аспекты анализа построения киноязыка:

1. Структура кадра: расположение объектов в кадре, их соотношение, композиция, освещение и цвет.
2. Монтаж: последовательность кадров, ритм, темп, переходы между кадрами.
3. Звук: речь, музыка, шумы, эффекты.
4. Субъективность: точка зрения камеры, ракурс, перспектива.
5. Символика: образы, метафоры, аллегории.
6. Стиль: жанр, направление, манера съёмки.
7. Контекст: исторический, культурный, социальный.
8. Интертекстуальность: отсылки к другим произведениям, аллюзии, цитаты.
9. Семиотика: изучение знаков и значений в кино.
10. Психоанализ: анализ бессознательного, архетипов, символов.

Эти аспекты позволяют рассмотреть кино как сложную систему знаков и кодов, которая требует расшифровки и интерпретации. Анализ построения киноязыка помогает понять, какие смыслы и эмоции хотел передать автор фильма, и как эти смыслы воспринимаются зрителем.

22. Опишите основные принципы идеи «интеллектуального кино».

Эталонный ответ:

Интеллектуальное кино — это направление в кинематографе, которое ставит своей целью не только развлечение зрителя, но и его интеллектуальное развитие. Оно предполагает использование сложных образов, метафор и символов для передачи глубоких идей и смыслов.

Основные принципы идеи «интеллектуального кино»:

1. Сложная структура повествования. В интеллектуальном кино часто используются нелинейные структуры повествования, такие как флэшбеки, параллельные сюжетные линии и временные сдвиги. Это позволяет создать более глубокий и сложный образ реальности.
 2. Символизм и метафоричность. Интеллектуальное кино использует символы и метафоры для передачи сложных идей и эмоций. Символы могут быть визуальными (например, предметы или цвета) или звуковыми (музыка, звуки). Метафоры позволяют передать сложные идеи через простые образы.
 3. Интертекстуальность. Интеллектуальное кино часто обращается к другим произведениям искусства, таким как литература, живопись или музыка. Это помогает создать многослойный образ и расширить контекст фильма.
 4. Философские и социальные вопросы. Интеллектуальное кино затрагивает философские и социальные проблемы, такие как смысл жизни, свобода воли, природа реальности и т. д. Это делает фильм более глубоким и значимым.
 5. Эстетическая ценность. Интеллектуальное кино стремится к созданию эстетически ценного произведения искусства. Это включает в себя внимание к деталям, композиции кадра, звуковому оформлению и другим аспектам кинематографии.
 6. Глубина и сложность персонажей. Персонажи в интеллектуальном кино обычно имеют сложные характеры и мотивы. Они могут меняться на протяжении фильма, что позволяет зрителю лучше понять их и сопереживать им.
 7. Анализ и интерпретация. После просмотра интеллектуального фильма зритель может задуматься о его содержании и попытаться понять, какие идеи и смыслы хотел передать автор. Это способствует развитию критического мышления и способности к анализу.
 8. Экспериментальность. Интеллектуальное кино может экспериментировать с формой и содержанием, чтобы создать новые способы передачи идей и эмоций. Это может включать в себя использование новых технологий, нестандартных приёмов монтажа и других творческих решений.
- Интеллектуальное кино требует от зрителя активного участия и внимания к деталям. Оно может быть сложным для восприятия, но оно также может открыть новые горизонты понимания мира и себя.

23. Сознательное и бессознательное в кинотексте.

Эталонный ответ:

Кинотекст — это сложное и многогранное явление, которое включает в себя множество элементов. Среди них можно выделить сознательные и бессознательные аспекты. Сознательные элементы кинотекста связаны с его содержанием, сюжетом, персонажами, диалогами и другими аспектами, которые зритель может сознательно воспринимать и анализировать. Они включают в себя:

- * Сюжетную линию;
- * Характеры персонажей;
- * Диалоги и монологи;
- * Символы и метафоры;
- * Стилистические приёмы.

Эти элементы позволяют зрителю понимать смысл фильма и делать выводы о его содержании.

Однако кинотекст также содержит бессознательные аспекты, которые могут влиять на восприятие зрителя без его осознанного участия. К ним относятся:

- * Монтаж;
- * Ракурсы;
- * Музыкальное сопровождение;
- * Цветовое решение;
- * Работа оператора.

Бессознательные элементы могут вызывать у зрителя определённые эмоции и ассоциации, не всегда связанные с сознательным восприятием содержания фильма. Например, монтаж может создавать ощущение динамики или напряжения, ракурсы — подчёркивать важность персонажа или сцены, музыкальное сопровождение — вызывать определённые чувства и настроения.

Таким образом, кинотекст представляет собой сложное сочетание сознательных и бессознательных аспектов, которые взаимодействуют друг с другом и создают уникальный опыт для зрителя. Сознательные элементы позволяют понять содержание фильма, а бессознательные — почувствовать его атмосферу и эмоциональную окраску.

Важно отметить, что разделение на сознательное и бессознательное является условным и служит лишь для анализа структуры кинотекста. В реальности эти аспекты тесно связаны и взаимодействуют между собой, создавая целостное впечатление от фильма.

В целом, сознательные и бессознательные элементы в кинотексте дополняют друг друга и помогают создать глубокое и многогранное произведение искусства. Они позволяют зрителям не только получать информацию о сюжете и персонажах, но и чувствовать атмосферу фильма, переживать его эмоции и понимать его идеи. Это делает кино одним из самых мощных и выразительных средств массовой коммуникации.

24. Выполните краткий устный обзор кинотеории Эйзенштейна.

Эталонный ответ:

Кинотеория Эйзенштейна — это система взглядов и идей, которые были сформулированы советским режиссёром и теоретиком кино Сергеем Михайловичем Эйзенштейном.

Эйзенштейн считал, что кино — это искусство, которое обладает уникальными выразительными средствами. Он разработал теорию монтажа, которая стала основой для создания многих фильмов. Согласно этой теории, монтаж — это не просто соединение кадров, а способ создания смысла и эмоционального воздействия на зрителя.

Одним из ключевых понятий в кинотеории Эйзенштейна является «монтаж аттракционов». Это метод создания фильма, при котором отдельные кадры или сцены вызывают у зрителя определённые эмоции и ассоциации. Например, в фильме «Броненосец „Потёмкин“» (1925) Эйзенштейн использовал такие приёмы, как крупный план, рапид и контрастное освещение, чтобы создать напряжение и драматизм.

Ещё одним важным аспектом кинотеории Эйзенштейна была идея о том, что фильм должен быть построен по законам драматургии. В своей работе «Монтаж» он писал о том, что каждый кадр должен иметь свою функцию в общей структуре фильма. Эйзенштейн выделял пять основных элементов драматургии: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка.

Кроме того, Эйзенштейн уделял большое внимание роли звука в кино. Он считал, что звук может усилить эмоциональное воздействие фильма и сделать его более выразительным. В своих фильмах он использовал музыку, шумы и речь для создания атмосферы и настроения. Таким образом, кинотеория Эйзенштейна оказала огромное влияние на развитие кинематографа. Его идеи о монтаже, драматургии и звуке до сих пор используются в создании фильмов. Фильмы Эйзенштейна отличаются глубоким содержанием, выразительностью и эмоциональностью. Они стали классикой мирового кинематографа и продолжают вдохновлять современных режиссёров.

25. Контекстуализация построений Эйзенштейна: «интеллектуальное кино» и пралогическое мышление в кино в контексте немецкой и советской кинотеорий.

Эталонный ответ:

Сергей Эйзенштейн — один из самых влиятельных теоретиков кино, который оказал огромное влияние на развитие кинематографа. Его работы посвящены изучению различных аспектов киноискусства, включая его выразительные средства, монтаж, композицию кадра и другие аспекты.

Одним из ключевых понятий в работах Эйзенштейна является «интеллектуальное кино». Это понятие подразумевает создание фильмов, которые не только развлекают зрителя, но и заставляют его думать, анализировать и делать выводы. Интеллектуальное кино предполагает использование сложных образов, метафор и символов, которые требуют от зрителя активной работы ума.

В контексте немецкой кинотеории, идеи Эйзенштейна о «интеллектуальном кино» можно рассматривать как продолжение традиций немецкого экспрессионизма. Экспрессионизм в кино стремился к созданию фильмов, в которых бы отражались глубокие эмоции и переживания героев. Фильмы этого направления отличались использованием ярких и выразительных образов, а также сложной композицией кадра. Идеи Эйзенштейна об интеллектуальном кино можно считать продолжением этих традиций, но с акцентом на более глубокий анализ и интерпретацию образов.

Советская кинотеория также оказала значительное влияние на формирование идей Эйзенштейна. В Советском Союзе кино рассматривалось как мощное средство пропаганды и воспитания. Фильмы должны были быть не только интересными и увлекательными, но и нести в себе определённые идеологические установки. Идеи Эйзенштейна об «интеллектуальном кино» в этом контексте можно рассматривать как попытку создать фильмы, которые бы не просто пропагандировали определённые идеи, но и заставляли зрителей задуматься над ними.

Ещё одним важным понятием в работах Эйзенштейна является пралогическое мышление. Это понятие описывает способ мышления, который характеризуется отсутствием логики и рациональности. Пралогическое мышление может проявляться в виде ассоциаций, образов и символов, которые возникают в сознании человека без какой-либо связи с реальностью.

Идеи Эйзенштейна о пралогическом мышлении в кино можно рассматривать как способ создания фильмов, которые вызывают у зрителей сильные эмоциональные реакции. Эти реакции могут быть вызваны ассоциациями, образами и символами, которые используются в фильме. Таким образом, фильмы, основанные на пралогическом мышлении, могут оказывать сильное воздействие на зрителей и вызывать у них глубокие переживания.

В контексте немецкой кинотеории идеи Эйзенштейна о пралогическом мышлении можно рассматривать как продолжение традиций сюрреализма. Сюрреализм в кино использовал образы и символы, которые вызывали у зрителей необычные и неожиданные ассоциации. Фильмы этого направления часто были непонятными и загадочными, что вызывало у зрителей чувство тревоги и беспокойства. Идеи Эйзенштейна можно считать развитием этих традиций, но с акцентом на создание более глубоких и сложных ассоциаций.

Таким образом, контекстуализация построений Эйзенштейна в рамках немецкой и советской кинотеорий позволяет увидеть, как его идеи вписываются в более широкий контекст развития кинематографа. Идеи об «интеллектуальном кино» и пралогическом мышлении являются важными аспектами его теории, которые оказали значительное влияние на развитие киноискусства.

26. Основные положения онтологии фитографического образа согласно Андре Базену.

Эталонный ответ:

Андре Базен — французский кинокритик и теоретик кино, один из основателей журнала «Cahiers du cinéma». Он разработал свою теорию онтологии фотографического образа.

Онтология — это учение о бытии, раздел философии, который изучает фундаментальные принципы бытия, наиболее общие сущности и категории сущего. В контексте теории кино онтология рассматривает сущность кинематографа как искусства и его связь с реальностью. Основные положения онтологии фитографического образа по Андре Базену:

1. Документальность. Кино является документальным искусством, так как оно основано на фиксации реальности. Однако эта фиксация не является абсолютной, а представляет собой интерпретацию реальности через призму восприятия режиссёра.

2. Репрезентация реальности. Кинематограф репрезентирует реальность, но не копирует её. Он создаёт образы реальности, которые могут быть более или менее точными в зависимости от мастерства режиссёра и используемых им технических средств.
 3. Непрерывность времени и пространства. Кино создаёт иллюзию непрерывности времени и пространства, что позволяет зрителю погрузиться в мир фильма и почувствовать себя его частью. Это достигается за счёт монтажа, ракурса съёмки и других технических приёмов.
 4. Материальность изображения. Изображение в кино материально, так как оно состоит из кадров, снятых на плёнку или цифровой носитель. Материальность изображения придаёт ему достоверность и убедительность.
 5. Иллюзия движения. Кино создаёт иллюзию движения, которая достигается за счёт быстрой смены кадров. Эта иллюзия делает кино особенно привлекательным для зрителей.
 6. Субъективность восприятия. Восприятие кино зависит от субъективного опыта зрителя. Каждый зритель может интерпретировать фильм по-своему, в зависимости от своего мировоззрения, культурных и социальных факторов.
 7. Эстетическая ценность. Кино обладает эстетической ценностью, так как оно способно вызывать у зрителей эстетические переживания. Эти переживания могут быть связаны с красотой кадра, мастерством режиссёра, глубиной сюжета и другими аспектами фильма.
 8. Социальная функция. Кино выполняет социальную функцию, так как оно отражает социальные процессы и проблемы общества. Оно может служить средством коммуникации, пропаганды, образования и развлечения.
- Эти положения позволяют рассматривать кино как сложное и многогранное искусство, которое сочетает в себе документальность, репрезентацию реальности, материальность изображения, иллюзию движения и эстетическую ценность.

27. Категория времени в кино как базовая теоретическая обсессия Базена.

Эталонный ответ:

Категория времени в кино является одной из основных теоретических проблем, которые рассматривал Андре Базен — французский кинокритик и теоретик кино.

Базен считал, что кино обладает уникальной способностью передавать ощущение времени. Он утверждал, что время в кино имеет особую природу, которая отличается от времени в других искусствах. Кино способно создавать иллюзию течения времени, его протяжённости и длительности. Это достигается за счёт монтажа, движения камеры и других технических средств.

Одной из ключевых идей Базена было то, что кино может передавать не только физическое время, но и психологическое. Оно может создавать атмосферу ожидания, напряжения или расслабления, а также вызывать у зрителя ощущение прошлого, настоящего или будущего. Кроме того, Базен подчёркивал важность категории времени для понимания структуры фильма. Он считал, что фильм должен иметь определённую длительность, чтобы создать у зрителя чувство завершённости и целостности произведения.

Таким образом, категория времени в кино была для Базена базовой теоретической обсессией. Она позволяла ему исследовать уникальные свойства кино как искусства и понимать его способность передавать временные ощущения. Эта концепция оказала значительное влияние на развитие теории кино и продолжает оставаться актуальной для современных исследователей.

28. Эволюция идеи киноязыка согласно Базену.

Эталонный ответ:

Андре Базен — французский кинокритик и теоретик кино. Он считал, что кино — это искусство, которое обладает собственным языком и может передавать идеи и эмоции без слов.

Базен выделял несколько этапов эволюции идеи киноязыка:

1. Ранний период. В начале своего развития кино было немым и использовало только визуальные средства для передачи информации. Это был период экспериментов и поиска собственного языка.
 2. Появление звука. С появлением звука в кино появилась возможность использовать диалоги и музыку для создания более глубокого и эмоционального воздействия на зрителя. Однако Базен считал, что звук не должен доминировать над изображением, а должен дополнять его.
 3. Цветное кино. Цветное кино позволило ещё больше расширить возможности киноязыка. Теперь режиссёры могли использовать цвет для передачи настроения, атмосферы и эмоций.
 4. Развитие монтажа. Монтаж стал одним из основных инструментов киноязыка. С помощью монтажа можно создавать сложные и многослойные образы, передавать динамику событий и вызывать у зрителей определённые эмоции.
 5. Использование спецэффектов. Спецэффекты позволили кино стать ещё более выразительным и зрелищным. Они могут использоваться для создания фантастических миров, исторических реконструкций и других сложных сцен.
 6. Постмодернизм. В последние десятилетия кино стало более экспериментальным и открытым для новых идей. Режиссёры используют различные стили и техники, чтобы создать уникальные и запоминающиеся фильмы.
- Таким образом, идея киноязыка согласно Базену эволюционировала от простых визуальных образов до сложных и многогранных произведений искусства. Кино стало мощным инструментом для передачи идей, эмоций и переживаний.

29. Анализ подхода Базена к идее монтажа.

Эталонный ответ:

Андре Базен — французский кинокритик, теоретик кино. Он является одним из основателей и идеологов французской новой волны. Его работы оказали большое влияние на развитие теории киноискусства.

Базен считал, что монтаж — это не просто технический приём, а способ создания смысла в фильме. Он утверждал, что монтаж должен быть незаметным, чтобы зритель мог полностью погрузиться в мир фильма и воспринимать его как реальность. Базен выступал против использования слишком явных монтажных приёмов, которые могут отвлечь зрителя от сюжета и заставить его анализировать структуру фильма.

По мнению Базена, монтаж должен служить для создания единства действия и пространства в фильме, а также для передачи эмоций и атмосферы. Он считал, что хороший монтаж позволяет зрителю почувствовать себя частью происходящего на экране и сопереживать героям.

В своих работах Базен анализировал фильмы таких режиссёров, как Жан Реноар, Робер Бressон, Альфред Хичкок, Ингмар Бергман и других. Он показывал, как эти режиссёры использовали монтаж для достижения своих художественных целей.

Идеи Базена о монтаже оказали значительное влияние на развитие кинематографа. Они продолжают оставаться актуальными и сегодня, когда режиссёры стремятся создавать более реалистичные и эмоциональные фильмы.

Подход Базена к идее монтажа можно охарактеризовать как эстетический. Он подчёркивает важность создания гармоничного и целостного образа фильма с помощью незаметного монтажа. Такой подход позволяет режиссёру передать свои идеи и эмоции зрителям без использования явных и навязчивых приёмов. Это делает фильм более привлекательным и запоминающимся.

Таким образом, подход Базена к монтажу можно назвать классическим, так как он основан на принципах реализма и естественности. Монтаж в таком случае служит средством создания иллюзии реальности, позволяя зрителю забыть о том, что он смотрит фильм, и полностью погрузиться в его атмосферу.

30. Приведите примеры киноработ, в которых явно прослеживаются принципы теорий Базена.

Эталонный ответ:

Андре Базен — французский кинокритик, один из основоположников теории авторского кино. Он считал, что кино — это искусство, которое может передавать глубокие мысли и идеи, а не просто развлечение.

Вот несколько примеров фильмов, в которых прослеживаются принципы теорий Базена:

1. «Дневник сельского священника» (1951) режиссёра Робера Бressона. Фильм рассказывает о молодом священнике, который пытается помочь своим прихожанам, но сталкивается с их безразличием и недоверием. Это фильм о духовном поиске и борьбе человека со своими внутренними демонами.

2. «Мушетт» (1967) режиссёра Рене Филоктитиса. Фильм о молодой девушке, которая живёт в бедности и одиночестве. Она пытается найти своё место в мире, но её жизнь полна страданий и разочарований. Этот фильм показывает, как общество может быть жестоким и безразличным к судьбе отдельного человека.

3. «На последнем дыхании» (1960) режиссёра Жан-Люка Годара. Фильм об отношениях между молодым бунтарем и девушкой, которые пытаются вырваться из рутины повседневной жизни. Они совершают преступления и нарушают правила, но при этом остаются верными себе и своим идеалам.

4. «Хиросима, любовь моя» (1959) режиссёра Алена Рене. Фильм о любви между французской актрисой и японским архитектором, которые встречаются в послевоенной Хиросиме. Они рассказывают друг другу о своих жизнях и переживаниях, но понимают, что их отношения обречены. Этот фильм исследует тему памяти, вины и ответственности за прошлое.

5. «Четыреста ударов» (1959) Франсуа Трюффо. Фильм о мальчике, который растёт без отца и матери, и пытается выжить в жестоком мире взрослых. Он совершает ошибки и попадает в неприятности, но продолжает бороться за свою свободу и независимость. Этот фильм также исследует темы детства, взросления и поиска своего пути в жизни.

Это лишь некоторые примеры фильмов, которые соответствуют принципам теорий Базена. В каждом из них есть глубокий смысл, который заставляет зрителя задуматься о жизни, смерти, любви, дружбе и других важных вещах.

31. Теория неореализма и американский роман.

Эталонный ответ:

Неореализм — это направление в итальянском кинематографе, которое возникло после Второй мировой войны. Для него характерны следующие черты:

- * обращение к социальной проблематике;
- * отказ от сложных постановочных сцен и декораций;
- * съёмки на натуре;
- * непрофессиональные актёры;
- * использование документальных приёмов.

Неореалисты стремились показать жизнь такой, какая она есть, без прикрас и идеализации. Они хотели привлечь внимание зрителей к социальным проблемам и заставить их задуматься о жизни.

Американский роман — это жанр литературы, который получил распространение в США в XIX веке. В нём описываются приключения героев, которые попадают в различные ситуации и сталкиваются с трудностями. Американский роман часто имеет счастливый конец, в котором добро побеждает зло.

Теория неореализма оказала большое влияние на американский роман. Она привнесла в него социальную проблематику и реалистичное изображение жизни. Это позволило американскому роману стать более глубоким и интересным для читателей.

Влияние теории неореализма на американский роман можно увидеть в произведениях таких авторов, как Марк Твен, Джек Лондон, Теодор Драйзер и Эрнест Хемингуэй. Эти писатели использовали в своих романах приёмы неореализма, такие как натуралистические описания, внимание к деталям и социальная критика.

В результате влияния теории неореализма американский роман стал более разнообразным и многогранным. Он смог отразить жизнь во всех её проявлениях и вызвать у читателей глубокие эмоции.

Таким образом, теория неореализма и американский роман имеют много общего. Они оба стремятся к реализму и социальной критике. Однако они также отличаются друг от друга. Неореализм — это кинонаправление, а американский роман — литературный жанр. Кроме того, неореализм уделяет больше внимания социальным проблемам, а американский роман — приключениям и путешествиям.

Тем не менее, эти два явления оказали значительное влияние друг на друга и способствовали развитию культуры и искусства.

Это лишь один из возможных вариантов ответа на вопрос о теории неореализма и американском романе. Вы можете дополнить его или изменить в соответствии со своими знаниями и представлениями.

32. Метафоры кино как нового языка и поиски семантической модели кинематографа: язык как базовая семантическая модель.

Эталонный ответ:

Кино — это искусство, которое использует движущиеся изображения для передачи информации и эмоций. Оно является одним из самых популярных и влиятельных видов искусства в мире. Кино обладает своей собственной грамматикой, синтаксисом и лексикой, которые позволяют ему создавать сложные и выразительные образы.

В начале своего существования кино было воспринято как новый вид искусства, который не имел аналогов в прошлом. Это породило множество метафор, которые пытались объяснить его сущность и функции. Некоторые из этих метафор были связаны с языком. Например, кино сравнивали с речью, которая передаёт информацию и эмоции с помощью звуков и образов. Другие метафоры связывали кино с живописью, театром или литературой. Эти сравнения подчёркивали различные аспекты киноискусства и помогали понять его природу.

Поиски семантической модели кино начались ещё в первые годы его существования. Они были направлены на то, чтобы определить основные принципы, по которым строится киноязык. Семантическая модель кино — это система, которая описывает значения и смыслы, передаваемые кинообразами. Она позволяет анализировать и интерпретировать фильмы, а также создавать новые произведения.

Язык является базовой семантической моделью кино, так как он лежит в основе всех других моделей. Язык кино включает в себя такие элементы, как кадр, план, ракурс, монтаж, звук и цвет. Каждый из этих элементов имеет свои собственные значения и функции, которые могут быть использованы для создания различных эффектов.

Например, кадр может быть использован для показа одного объекта или сцены. План может быть крупным, средним или общим. Ракурс может быть фронтальным, боковым или верхним. Монтаж может быть последовательным, параллельным или ассоциативным. Звук может быть речевым, музыкальным или шумовым. Цвет может быть тёплым, холодным или нейтральным.

Эти элементы языка кино могут сочетаться друг с другом для создания сложных и многогранных образов. Они позволяют кинорежиссёрам выражать свои идеи и чувства, а зрителям — понимать их.

Таким образом, язык кино является основой его семантической структуры. Он позволяет кино создавать уникальные и выразительные произведения, которые оказывают влияние на зрителей.

33. Киносемиотика.

Эталонный ответ:

Киносемиотика — это раздел семиотики, который изучает кино как знаковую систему. Семиотика — наука о знаках и знаковых системах, которая исследует, как знаки передают информацию и как они интерпретируются.

В киносемиотике рассматриваются различные аспекты киноязыка: кадр, план, ракурс, монтаж, цвет, звук и другие элементы, которые используются для создания смысла в фильме. Киносемиотика анализирует, как эти элементы взаимодействуют друг с другом и создают определённые значения.

Основные понятия киносемиотики:

- * Знак — элемент киноязыка, который имеет определённое значение. Знаки могут быть визуальными (кадр, план), звуковыми (звук, музыка) или комбинированными (субтитр).
- * Код — система правил, по которым знаки образуют сообщения. Коды могут быть жанровыми (комедийный, драматический), стилистическими (реалистический, фантастический) или техническими (операторский, монтажи).
- * Сообщение — информация, которую передаёт фильм с помощью знаков и кодов. Сообщения могут быть явными (сюжет фильма) или скрытыми (подтекст фильма).

Киносемиотика позволяет анализировать фильмы с точки зрения их структуры, содержания и воздействия на зрителя. Она помогает понять, как фильмы формируют нашу культуру и влияют на наше восприятие мира.

Основоположником киносемиотики считается французский теоретик кино Кристиан Метц. Он разработал основные понятия и методы анализа киноязыка. Другие известные представители киносемиотики — Умберто Эко, Ролан Барт, Юрий Лотман.

С помощью киносемиотики можно исследовать различные аспекты кинематографа, такие как:

- * структура фильма;
- * сюжет фильма;
- * персонажи фильма;
- * стиль фильма;
- * жанр фильма;
- * композиция фильма;
- * монтаж фильма;
- * звук фильма.

Это лишь некоторые примеры того, что можно изучать с помощью киносемиотики. Этот метод анализа позволяет получить более глубокое понимание фильмов и их влияния на зрителей.

Таким образом, киносемиотика является важным инструментом для изучения кино как искусства и средства коммуникации. Она позволяет анализировать фильмы на разных уровнях и получать новые знания о них.

34. Язык кино и лингвистическая теория.

Эталонный ответ:

Язык кино — это система выразительных средств, с помощью которых создаётся фильм. Он включает в себя различные элементы, такие как кадр, монтаж, звук, цвет, композиция и т. д. Эти элементы взаимодействуют друг с другом, создавая определённое впечатление на зрителя.

Лингвистическая теория изучает язык как систему знаков и символов, которые используются для передачи информации. Она может быть применена к языку кино, чтобы проанализировать его структуру и функции.

В основе лингвистической теории лежит понятие знака. Знак — это единица языка, которая имеет значение. В языке кино знаками являются различные элементы фильма, такие как

кадры, сцены, диалоги и т. п. Они имеют определённое значение, которое интерпретируется зрителем.

Например, кадр с изображением человека, смотрящего вдаль, может означать одиночество или тоску. Кадр с изображением людей, смеющихся и обнимающихся, может означать радость и счастье.

Таким образом, язык кино использует знаки для создания определённого впечатления на зрителя. Зритель интерпретирует эти знаки, основываясь на своём опыте и знаниях.

Основные аспекты лингвистического подхода к анализу кино:

1. Семантика. Это изучение значения знаков в фильме. Семантический анализ позволяет понять, что хотел сказать режиссёр своим фильмом.

2. Синтаксис. Это изучение структуры фильма. Синтаксический анализ позволяет понять, как различные элементы фильма взаимодействуют друг с другом.

3. Прагматика. Это изучение воздействия фильма на зрителя. Прагматический анализ позволяет понять, какие эмоции и чувства вызывает фильм у зрителей.

4. Дискурс. Это анализ фильма в контексте других фильмов и культурных явлений. Дискурсивный анализ позволяет понять место фильма в истории кино и культуре в целом. Применение лингвистической теории к языку кино позволяет глубже понять его структуру и функции, а также его влияние на зрителей. Это может помочь режиссёрам создавать более эффективные и выразительные фильмы.

Однако следует отметить, что язык кино не является полностью предсказуемым и поддающимся анализу. Фильмы могут иметь множество интерпретаций, и их смысл может меняться в зависимости от контекста. Поэтому анализ языка кино должен быть гибким и открытым для новых идей и подходов.

35. В чём заключается проблема выделения единиц анализа в структурно-семиотической теории кино?

Эталонный ответ:

Проблема выделения единиц анализа в структурно-семиотической теории кино заключается в том, что необходимо определить минимальные элементы, которые будут использоваться для анализа фильма. Эти элементы должны быть достаточно простыми и универсальными, чтобы их можно было применять к различным фильмам и жанрам.

В структурно-семиотическом подходе к анализу кино выделяют следующие единицы:

* Кадр — основная единица визуального ряда фильма, ограниченная монтажными склейками. Кадр может быть статичным или динамичным, содержать различные объекты и символы.

* План — степень удалённости камеры от объекта съёмки. Различают общий, средний и крупный планы.

* Монтаж — соединение кадров в определённой последовательности для создания целостного повествования. Монтаж может быть линейным, параллельным или ассоциативным.

* Звук — звуковые эффекты, музыка и диалоги, которые сопровождают визуальный ряд фильма. Звук может создавать атмосферу, подчёркивать эмоции персонажей или передавать информацию.

* Символ — объект или образ, который имеет дополнительное значение помимо своего основного смысла. Символы могут быть универсальными (например, сердце как символ любви) или специфическими для конкретного фильма (например, красная комната в «Сиянии» как символ опасности).

Однако проблема выделения единиц анализа заключается в том, что эти элементы не всегда являются однозначными и могут интерпретироваться по-разному. Например, один и тот же кадр может восприниматься как символ надежды или отчаяния в зависимости от контекста фильма. Кроме того, некоторые фильмы могут использовать нестандартные приёмы, которые не вписываются в традиционные единицы анализа.

Таким образом, проблема выделения единиц анализа в структурно-семиотической теории кино связана с необходимостью определения универсальных и в то же время гибких элементов, которые позволяют анализировать различные фильмы и выявлять их основные характеристики.

36. В чем заключается проблема знака в семиотической кинотеории?

Эталонный ответ:

Проблема знака в семиотической кинотеории заключается в том, что кинофильм представляет собой сложную систему знаков и символов, которые могут иметь различные значения для разных зрителей.

Семиотическая кинотеория изучает кино как знаковую систему, где каждый кадр, сцена, монтаж и другие элементы фильма являются знаками, имеющими определённое значение. Однако эти знаки могут быть интерпретированы по-разному в зависимости от контекста, культурных особенностей зрителя и его личного опыта.

Проблема знака в кино заключается в том, чтобы определить, какие именно значения и смыслы заложены в каждом кадре, сцене или фильме в целом. Это требует глубокого анализа и понимания киноязыка, а также способности к интерпретации и декодированию знаков.

Кроме того, проблема знака связана с тем, что в кино существует множество уровней и типов знаков: визуальные, звуковые, монтажные и т. д. Каждый из этих уровней имеет свои особенности и может передавать разные значения.

Также стоит учитывать, что знаки в кино могут быть как явными, так и скрытыми, что усложняет процесс их интерпретации. В результате зритель может воспринимать фильм по-своему, основываясь на своих собственных ассоциациях и опыте.

Таким образом, проблема знака в семиотической кинотеории является одной из ключевых и требует детального изучения и анализа. Она позволяет глубже понять механизмы работы киноязыка и его способность передавать сложные идеи и эмоции.

37. Проблематика киносемантики в структурализме: денотация/коннотация.

Эталонный ответ:

Структурализм — это направление в гуманитарных науках, которое изучает структуру и систему отношений между элементами языка, культуры или искусства. В контексте кино структурализм исследует, как различные элементы фильма (звук, изображение, монтаж и т.д.) взаимодействуют друг с другом и создают смысл.

Одним из ключевых понятий структурализма является семантика — наука о значении знаков и символов. Киносемантика изучает, как киноязык передаёт информацию и эмоции зрителям. Она рассматривает фильм как систему знаков, которые имеют определённое значение.

В киносемантике выделяют два основных типа значения: денотацию и коннотацию.

Денотация — это прямое, буквальное значение знака. Это то, что мы видим на экране: объекты, действия, персонажи и т.п. Денотация является основой для понимания фильма, она обеспечивает его сюжет и содержание.

Коннотация — это дополнительное, ассоциативное значение знака. Коннотация связана с культурными, социальными и психологическими контекстами, в которых создаётся и воспринимается фильм. Она может быть выражена через символы, метафоры, аллегории и другие художественные средства.

Например, красный цвет в фильме может иметь денотативное значение (цвет одежды, флага и т. п.), но также может иметь коннотативное значение, связанное с любовью, страстью, опасностью и другими эмоциями.

Соотношение денотации и коннотации в кино может варьироваться в зависимости от жанра, стиля и темы фильма. Некоторые фильмы больше ориентированы на денотацию, например,

документальные фильмы или триллеры. Другие фильмы больше используют коннотацию, например, артхаусное кино или фэнтези.

Киносемантика играет важную роль в понимании и интерпретации фильмов. Она помогает нам понять, как фильм воздействует на нас эмоционально и интеллектуально. Она также позволяет нам анализировать и оценивать фильмы с точки зрения их содержания, формы и смысла.

Таким образом, проблематика киносемантики в структурализме заключается в изучении того, как разные элементы фильма взаимодействуют и создают значение. Это позволяет лучше понять, как работает киноязык и как он влияет на зрителей.

38. Предыстория: книга Гуго Мюнстерберга и раннее обращение психологии к кино.

Эталонный ответ:

Гуго Мюнстерберг (1863–1916) — немецкий психолог, который внёс значительный вклад в развитие прикладной психологии. Он был одним из первых психологов, кто обратил внимание на кино как на объект исследования. В своей книге «Фотопьеса: психологическое исследование», опубликованной в 1916 году, он рассматривал кино с точки зрения психологии восприятия.

Мюнстерберг считал, что кино может быть использовано для изучения различных психологических процессов, таких как восприятие, внимание, память и эмоции. Он также полагал, что кино может служить инструментом для обучения и терапии.

Раннее обращение психологии к кино было связано с интересом к изучению влияния этого нового вида искусства на зрителей. Психологи исследовали, как кино воздействует на эмоции, мышление и поведение людей. Они также изучали, какие психологические процессы происходят во время просмотра фильма.

В начале XX века кино ещё не было полностью сформировавшимся искусством, и его влияние на общество только начинало изучаться. Однако уже тогда психологи видели в нём потенциал для исследования различных аспектов человеческой психики.

Идеи Мюнстерберга оказали значительное влияние на дальнейшее развитие психологии кино. Его подход к исследованию кино с точки зрения восприятия и эмоций стал основой для многих последующих исследований в этой области.

Таким образом, предыстория обращения психологии к кино связана с именем Гуго Мюнстерберга, который первым увидел в кино объект для психологических исследований. Это направление получило дальнейшее развитие в работах других учёных, которые изучали влияние кино на психику человека.

39. Французский экзистенциализм и кинематограф: человек в мире, подход Мориса Мерло-Понти.

Эталонный ответ:

Экзистенциализм — это философское течение, которое рассматривает существование человека как уникальное и неповторимое. Экзистенциальные мыслители исследуют вопросы свободы, ответственности, выбора и смысла жизни. В кино экзистенциалистские идеи часто выражаются через образы героев, которые сталкиваются с абсурдностью мира и ищут свой путь в нём.

Одним из представителей французского экзистенциализма был Морис Мерло-Понти. Он считал, что человек — это не просто объект в мире, а активный субъект, который создаёт свою реальность. Мерло-Понти утверждал, что восприятие — это не пассивный процесс, а активное взаимодействие с миром. Это взаимодействие происходит через тело, которое является посредником между человеком и окружающей средой.

Подход Мерло-Понти к кинематографу можно увидеть в его анализе фильма «На последнем дыхании» (1960) режиссёра Жан-Люка Годара. В этом фильме главный герой, Мишель Пуаккар, живёт в мире, где нет никаких правил и норм. Он совершает преступления,

обманывает людей и нарушает закон. Однако он также ищет смысл в своей жизни и пытается понять, кто он такой. Фильм показывает, как герой сталкивается с различными ситуациями и делает выбор, который определяет его судьбу.

Мерло-Понти считал, что фильм «На последнем дыхании» отражает экзистенциальный опыт человека, который находится в состоянии кризиса и ищет своё место в мире. Этот фильм показывает, что жизнь — это непрерывное движение и изменение, и что каждый момент может быть решающим.

Таким образом, подход Мерло-Понти к кино заключается в том, чтобы рассматривать фильм как произведение искусства, которое выражает экзистенциальную проблематику. Фильмы могут помочь зрителям лучше понять себя и окружающий мир. Они могут заставить зрителей задуматься о своих ценностях, убеждениях и действиях. Фильмы также могут вызвать у зрителей чувство тревоги, страха или надежды.

В целом, подход Мерло-Понти к кинематографу подчёркивает важность восприятия и интерпретации фильмов. Фильмы — это не только произведения искусства, но и инструменты для самопознания и самоанализа. Они помогают людям лучше понять свою жизнь и своё место в обществе.

40. Звук в фильмах Робера Бressона в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти.

Эталонный ответ:

Кинофеноменология — это философское направление, которое изучает кинематограф как способ восприятия мира и переживания опыта. Одним из основателей этого направления является французский философ Морис Мерло-Понти. Он считал, что кино позволяет нам увидеть мир по-новому, через призму образов и звуков.

Робер Бressон — французский режиссёр, который считается одним из самых ярких представителей авторского кино. Его фильмы отличаются минимализмом, аскетичностью и глубоким символизмом. В них почти нет диалогов, а музыка и звуки играют важную роль в создании атмосферы и передаче эмоций.

В контексте кинофеноменологии звук в фильмах Бressона можно рассматривать как средство создания особого кинематографического опыта. С помощью звука режиссёр может вызывать у зрителей определённые чувства и ассоциации, которые помогают им лучше понять смысл фильма.

Например, в фильме «Дневник сельского священника» (1951) Бresson использует музыку и звуки для создания атмосферы одиночества, отчуждения и отчаяния. Музыка в этом фильме звучит редко и ненавязчиво, но она всегда подчёркивает ключевые моменты сюжета. Звуки природы (шум дождя, пение птиц, лай собак) создают ощущение безнадёжности и тоски.

В фильме «Мушетт» (1967) Бresson также использует звук для передачи эмоций главной героини. Мушетт — молодая девушка, которая живёт в бедном районе и страдает от одиночества и непонимания окружающих. Её внутренний мир полон страхов, сомнений и противоречий. Чтобы передать эти чувства, Бressон использует тревожную музыку, резкие звуки и тишину.

Таким образом, звук в фильмах Бressона играет важную роль в формировании кинематографического опыта зрителей. Он помогает им погрузиться в атмосферу фильма, почувствовать его настроение и понять его смысл. Это делает фильмы Бressона уникальными и запоминающимися.

41. Кинореализм в эпоху постмодерна: к определению стратегии постдокументального кинематографа.

Эталонный ответ:

Постмодерн — это эпоха, которая характеризуется критическим отношением к рационализму и логоцентризму. В искусстве это выражается в отказе от традиционных

форм и методов, в поиске новых способов выражения реальности. Кино не стало исключением.

В эпоху постмодернизма киноискусство претерпело значительные изменения. Одним из направлений, которое возникло в этот период, стал постдокументальный кинематограф. Он представляет собой синтез документального и игрового кино, который позволяет создать более реалистичное изображение действительности.

Стратегия постдокументального кино заключается в использовании различных техник и приёмов, которые позволяют создать ощущение подлинности происходящего на экране. Это может быть использование реальных мест и персонажей, а также создание атмосферы, которая будет вызывать у зрителя чувство сопричастности к происходящему.

Одним из основных принципов постдокументального кино является отказ от традиционного повествования. Вместо этого создатели фильмов используют нелинейное повествование, которое позволяет зрителю самостоятельно интерпретировать происходящее на экране. Также в постдокументальном кино часто используются элементы иронии и пародии, что позволяет критически взглянуть на реальность.

Важной составляющей постдокументального кино является его социальная направленность. Фильмы этого направления часто затрагивают актуальные проблемы общества, такие как бедность, насилие, дискrimинация и т. д. Они могут быть использованы для привлечения внимания к этим проблемам и стимулирования общественного диалога.

Таким образом, стратегия постдокументального кино направлена на создание более глубокого и реалистичного изображения действительности, а также на привлечение внимания зрителей к актуальным социальным проблемам.

Основные черты постдокументального кино:

- * Использование реальных мест, персонажей и событий.
- * Нелинейное повествование.
- * Ирония и пародия.
- * Социальная направленность.

Эти черты позволяют постдокументальному кино создавать более глубокое и реалистичное изображение реальности, а также привлекать внимание зрителей к актуальным проблемам общества.

Примеры фильмов, которые можно отнести к постдокументальному кинематографу: «Самсара» (2011), «Акт мести» (2017), «Земля картелей» (2015).

Однако стоит отметить, что чёткой границы между документальным и игровым кино не существует. Многие фильмы сочетают в себе элементы обоих жанров, создавая уникальный художественный образ. Поэтому определение стратегии постдокументального кинематографа требует более детального анализа каждого конкретного фильма

42. Визуальная феноменология М. Мерло-Понти.

Эталонный ответ:

Морис Мерло-Понти (1908–1961) — французский философ, один из представителей феноменологии. Его визуальная феноменология оказала значительное влияние на развитие кинотеории и эстетики.

В своих работах Мерло-Понти исследует восприятие визуального образа и его роль в формировании нашего понимания мира. Он утверждает, что визуальный опыт является первичным и фундаментальным для человеческого существования. Визуальные образы не просто передают информацию о мире, но и создают наше понимание реальности. Они являются не только отражением внешнего мира, но и способом его интерпретации.

Мерло-Понти подчёркивает важность восприятия как активного процесса, в котором мы взаимодействуем с окружающим миром. Восприятие — это не пассивное отражение реальности, а активное конструирование смысла. Мы интерпретируем визуальные образы,

основываясь на нашем опыте и знаниях, создавая таким образом уникальное понимание мира.

Для Мерло-Понти кино представляет собой особенно интересный объект исследования, поскольку оно сочетает в себе визуальное и временное измерение. Кино позволяет нам увидеть мир в движении и развитии, создавая тем самым более глубокое и сложное понимание реальности.

Визуальная феноменология Мерло-Понти оказала большое влияние на кинотеорию и практику. Она подчёркивает значимость восприятия и интерпретации визуальных образов, а также их роль в создании нашего понимания реальности. Это направление мысли продолжает оставаться актуальным и важным для понимания природы кино и его воздействия на зрителя.

Основные идеи визуальной феноменологии Мерло-Понти:

- * Восприятие как активный процесс: мы не просто пассивно воспринимаем визуальные образы, но активно интерпретируем их, создавая собственное понимание реальности.
- * Визуальный образ как способ интерпретации мира: визуальные образы не только отражают внешний мир, но и формируют наше представление о нём.
- * Кино как синтез визуального и временного измерения: кино позволяет увидеть мир в динамике, создавая более глубокий и сложный образ реальности.
- * Значение восприятия для создания смысла: восприятие играет ключевую роль в понимании и интерпретации визуальных образов.

Эти идеи оказали значительное влияние на развитие теории кино и продолжают быть актуальными для современных исследований в этой области.

43. Послевоенная французская фильмология и Эдгар Морен: структуры проекции и иденцификации.

Эталонный ответ:

После Второй мировой войны во Франции начался новый этап развития киноискусства, который характеризовался поиском новых форм и методов выражения. В этот период появилась послевоенная французская школа киноведения, которая оказала значительное влияние на развитие теории кино. Одним из наиболее ярких представителей этой школы был Эдгар Морен.

Эдгар Морен (род. 1921) — французский философ, социолог и теоретик кино, автор многочисленных работ по философии кино и теории восприятия. Он разработал концепцию «структур проекции», которая стала одним из основных инструментов анализа кинопроизведений в послевоенной французской школе.

Структуры проекции — это механизмы, с помощью которых зритель проецирует свои собственные мысли, чувства и опыт на экранное изображение. Эти структуры могут быть различными: от простых ассоциаций до сложных символических интерпретаций. Они позволяют зрителю создать свой собственный смысл фильма, исходя из своего собственного опыта и культурных контекстов.

Морен выделяет несколько основных структур проекции:

- * Проекция идентичности: зритель идентифицирует себя с персонажами фильма и переживает их эмоции как свои собственные. Это одна из самых распространённых структур проекции, которая позволяет зрителю лучше понять и оценить фильм.
- * Проекция желания: зритель проецирует на фильм свои собственные желания и фантазии. Это может привести к более глубокому и эмоциональному восприятию фильма.
- * Проекция конфликта: зритель видит в фильме конфликтные ситуации, которые напоминают ему о его собственных конфликтах и проблемах. Это позволяет ему лучше понять себя и свои отношения с окружающим миром.
- * Проекция идеала: зритель проецирует на фильм свой идеал или мечту. Это может вызвать у него чувство восхищения или разочарования.

Эти структуры проекции являются универсальными и могут быть применены к любому фильму. Однако они также могут варьироваться в зависимости от индивидуальных особенностей зрителя и его культурного контекста.

Концепция структур проекции является важным инструментом анализа кинопроизведений. Она позволяет понять, как зритель воспринимает фильм и создаёт свой собственный смысл. Эта концепция также подчёркивает роль зрителя в процессе создания смысла фильма и его активного участия в этом процессе.

Кроме того, Эдгар Морен также разработал теорию идентификации в кино, которая связана со структурами проекции. Идентификация — это процесс отождествления зрителя с персонажем фильма. Этот процесс может быть как сознательным, так и бессознательным. Идентификация позволяет зрителю лучше понимать и оценивать фильм, а также получать удовольствие от просмотра.

Таким образом, концепции структур проекции и идентификации являются важными инструментами анализа кинопроизведений в рамках послевоенной французской школы киноведения. Они помогают понять, как зрители воспринимают фильмы и создают свой собственный смысл, а также подчёркивают роль зрителя в этом процессе.

44. От ноологии к ноосфере: методология "сложного мышления" Э. Морена.

Эталонный ответ:

Эдгар Морен — французский философ, социолог и педагог, один из основателей философии сложности и теории самоорганизации. В своих работах он исследует сложность мира и предлагает методологию «сложного мышления», которая может помочь нам лучше понять и взаимодействовать с этим миром.

Морен считает, что мир — это сложная система, в которой всё взаимосвязано. Он называет эту систему «комплексом». Комплекс состоит из множества элементов, которые взаимодействуют друг с другом и влияют друг на друга. Эти элементы могут быть физическими, биологическими, социальными, культурными и т. д. Они могут иметь разные масштабы и уровни организации.

Чтобы понять комплекс, нужно использовать методологию «сложного мышления». Эта методология основана на следующих принципах:

* Принцип сложности. Мир — это сложная система. Она состоит из множества взаимосвязанных элементов. Эти элементы имеют разные свойства и характеристики. Они взаимодействуют друг с другом по сложным законам. Поэтому мы не можем полностью контролировать или предсказывать поведение этой системы. Мы можем только изучать её и пытаться понять.

* Принцип неопределённости. В мире существует неопределенность. Это означает, что мы не всегда можем точно знать, что произойдёт в будущем. Неопределенность связана со сложностью мира. Чем сложнее система, тем больше в ней неопределённостей.

* Принцип рекурсивности. Рекурсия — это процесс, при котором результат одного действия становится причиной другого действия. Рекурсивность — это свойство сложных систем. Оно означает, что элементы системы могут влиять друг на друга и на саму систему в целом.

* Принцип обратной связи. Обратная связь — это реакция системы на своё собственное состояние. Она может быть положительной или отрицательной. Положительная обратная связь усиливает изменения в системе. Отрицательная обратная связь стабилизирует систему.

* Принцип самоорганизации. Самоорганизация — это способность системы к саморазвитию и самосовершенствованию. Она позволяет системе адаптироваться к изменяющимся условиям окружающей среды.

Методология «сложного мышления» помогает нам понять, как работает мир. Она также помогает нам принимать решения в сложных ситуациях.

Э. Морен выделяет два уровня сложности:

1. Ноология — уровень сложности, который связан с мышлением и познанием. Ноология изучает сложные системы с точки зрения их структуры, функций и процессов. Она использует методы анализа, синтеза, моделирования и др.
 2. Ноосфера — уровень сложности, который связан с действием и преобразованием. Ноосфера изучает сложные системы с точки зрения их взаимодействия с окружающей средой. Она использует методы проектирования, управления, регулирования и др.
- Ноология и ноосфера — это две стороны сложного мышления. Они дополняют друг друга и позволяют нам получить более полное представление о мире.
- Таким образом, методология «сложного мышления» Эдгара Морена является важным инструментом для понимания и взаимодействия со сложными системами. Она помогает нам увидеть мир во всей его сложности и многообразии.

45. Конструкции человека в фильмах немецких экспрессионистов.

Эталонный ответ:

Немецкий экспрессионизм — это направление в кинематографе, которое зародилось в Германии в 1920-х годах. Оно характеризуется использованием ярких визуальных образов и символизма для передачи эмоций и идей. В фильмах немецких экспрессионистов конструкции человека играют важную роль в создании атмосферы и передаче смысла. Одной из основных особенностей фильмов немецких экспрессионистов является использование искажённых и деформированных конструкций человека. Это может быть выражено через использование необычных ракурсов камеры, необычных костюмов и грима, а также через создание специальных декораций. Искажённые конструкции человека могут символизировать различные эмоции и состояния, такие как страх, тревога, одиночество или безумие.

Ещё одной важной особенностью фильмов немецких экспрессионистов являются конструкции человека, которые используются для создания атмосферы мистики и ужаса. Например, в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1920) главный герой, доктор Калигари, представлен как зловещая фигура с искажёнными пропорциями тела. Его образ создаёт атмосферу страха и тревоги, которая пронизывает весь фильм.

Конструкции человека также могут использоваться для передачи идеи о том, что человек находится во власти внешних сил. В фильме «Носферату. Симфония ужаса» (1922) главный злодей, граф Орлок, представлен как существо с длинными когтями и острыми зубами. Его образ символизирует зло и тьму, которые угрожают главному герою.

Таким образом, конструкции человека в фильмах немецких экспрессионистов играют важную роль в передаче атмосферы, эмоций и идей фильма. Они помогают создать уникальный визуальный стиль и передать глубокий смысл произведения.

46. «Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов.

Эталонный ответ:

Экспрессионизм — это направление в искусстве и литературе, которое характеризуется выразительностью, эмоциональностью и субъективностью. В кино экспрессионисты стремились передать на экране свои внутренние переживания и эмоции, используя для этого различные художественные приёмы.

В фильмах немецких экспрессионистов часто используются контрастные цвета, такие как чёрный и белый, чтобы подчеркнуть эмоциональное состояние героев и создать атмосферу напряжения и тревоги. Эти цвета могут символизировать добро и зло, свет и тьму, надежду и отчаяние.

Чёрное в фильмах немецких экспрессионистов может символизировать:

- * Зло, тьму и хаос.
- * Страх, тревогу и беспокойство.
- * Смерть и разрушение.

Например, в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1920) чёрный цвет используется для создания атмосферы ужаса и страха. Фильм рассказывает о докторе Калигари, который использует гипноз, чтобы заставить людей совершать преступления. Чёрный цвет в фильме символизирует зло и безумие.

Белое в фильмах немецких экспрессионистов может символизировать:

- * Добро, свет и порядок.
- * Надежду, веру и спасение.
- * Жизнь и любовь.

Например, в фильме «Носферату. Симфония ужаса» (1922) белый цвет используется для создания контраста с чёрным цветом. Фильм рассказывает об упыре Носферату, который приезжает в город и начинает убивать людей. Белый цвет в фильме символизирует надежду на то, что люди смогут победить зло.

Таким образом, чёрное и белое в фильмах немецких экспрессионистов являются важными художественными средствами, которые помогают режиссёрам передать свои идеи и чувства зрителям. Эти цвета создают атмосферу напряжения, тревоги и надежды, которая характерна для фильмов этого направления.

Важно отметить, что использование чёрного и белого цветов в фильмах немецких экспрессионистов не является строгим правилом. Режиссёры могли использовать эти цвета по-разному, в зависимости от своих целей и задач. Например, в некоторых фильмах чёрное может символизировать не только зло, но и тайну или неизвестность. А белое может символизировать не только добро, но и чистоту или невинность.

Также стоит отметить, что фильмы немецких экспрессионистов оказали большое влияние на развитие кинематографа. Они показали, что кино может быть не просто развлечением, но и средством выражения глубоких идей и чувств. Фильмы немецких экспрессионистов стали примером для многих режиссёров, которые использовали их приёмы и методы в своих работах.

47. Право на кино: пролетарский кинематограф С. Эйзенштейна, А. Довженко, Дзиги Вертона.

Эталонный ответ:

В начале XX века в России происходили революционные события, которые оказали огромное влияние на развитие искусства и культуры. В этот период появились новые направления в искусстве, в том числе и в кинематографе. Одним из таких направлений стал пролетарский кинематограф, который отражал идеи и ценности рабочего класса.

Сергей Эйзенштейн — один из самых известных представителей пролетарского кинематографа. Он создал такие фильмы, как «Броненосец Потёмкин» (1925) и «Октябрь» (1927), которые стали классикой мирового кинематографа. Эти фильмы были созданы с использованием новых технических приёмов и методов монтажа, которые позволили создать яркие и запоминающиеся образы.

Эйзенштейн считал, что кино должно быть мощным инструментом пропаганды и агитации. Он стремился создавать фильмы, которые будут вдохновлять людей на борьбу за свои права и свободы. Его фильмы отличались высокой степенью экспрессии и эмоциональности, что делало их особенно привлекательными для зрителей.

Ещё одним выдающимся представителем пролетарского кинематографа был Александр Довженко. Он создал такие известные фильмы, как «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929) и «Земля» (1930). Эти фильмы также отличались высоким уровнем мастерства и новаторства. Они были посвящены жизни и борьбе украинского народа за свою свободу и независимость.

Довженко считал, что кино может стать мощным средством воспитания и образования людей. Он стремился создать фильмы, которые будут способствовать формированию у зрителей чувства патриотизма и любви к своей родине. Его фильмы отличаются глубоким

психологизмом и лиричностью, что делает их особенно трогательными и запоминающимися.

Третьим выдающимся представителем пролетарского кинематографа был Дзига Вертов. Он создал такие знаменитые фильмы, как «Человек с киноаппаратом» (1929) и «Три песни о Ленине» (1934). Эти фильмы отличались новаторским подходом к съёмке и монтажу, а также высокой степенью документальности.

Вертов считал, что кино должно отражать реальную жизнь и борьбу людей за свои права. Он создавал фильмы, которые были посвящены рабочим, крестьянам и другим представителям простого народа. Его фильмы отличались динамичностью и экспрессией, что делало их особенно интересными для зрителей.

Таким образом, пролетарский кинематограф представлял собой новое направление в искусстве, которое отражало идеи и ценности рабочего класса. Фильмы, созданные представителями этого направления, отличались высоким мастерством, новаторством и актуальностью. Они стали важным вкладом в развитие мирового кинематографа и продолжают оставаться актуальными и интересными для зрителей по сей день.

48. Киномонтаж и его философское осмысление.

Эталонный ответ:

Киномонтаж — это процесс соединения и сопоставления фрагментов фильма, который позволяет создать определённое эмоциональное воздействие на зрителя.

Монтаж является одним из основных выразительных средств кинематографа. Он позволяет режиссёру создавать определённые смыслы и образы, а также влиять на восприятие зрителем происходящего на экране. Монтаж может быть использован для создания различных эффектов: ускорения или замедления действия, изменения его ритма, акцентирования внимания на определённых деталях и т. д.

В основе монтажа лежит идея о том, что отдельные кадры, соединённые вместе, могут создавать новые значения и смыслы. Это позволяет режиссёрам выражать свои идеи и концепции через киноязык.

Существует несколько видов монтажа:

* Последовательный монтаж — кадры следуют один за другим в хронологическом порядке. Этот вид монтажа используется для передачи последовательности событий.

* Параллельный монтаж — два или более действия происходят одновременно, но в разных местах. Этот вид монтажа позволяет сравнить или противопоставить два события.

* Переёрестный монтаж — чередование кадров из двух или более действий, происходящих в разное время и в разных местах, чтобы создать ощущение одновременности.

* Ассоциативный монтаж — соединение кадров по принципу ассоциации, когда один кадр вызывает у зрителя определённые ассоциации с другим кадром.

С точки зрения философии, монтаж можно рассматривать как способ создания новых значений и смыслов из отдельных элементов. Это напоминает процесс мышления, когда мы соединяем различные факты и идеи, чтобы получить новое понимание ситуации.

Монтаж также может быть рассмотрен как форма искусства, которая позволяет выразить идеи и эмоции режиссёра через визуальные образы. Он является мощным инструментом, позволяющим создавать сложные и многогранные произведения, которые вызывают у зрителей глубокие чувства и размышления.

Таким образом, киномонтаж представляет собой сложный и многогранный процесс, который имеет не только техническое, но и философское значение. Он позволяет создавать новые смыслы и значения из отдельных фрагментов, что делает его важным элементом кинематографии.

Однако стоит отметить, что монтаж не является единственным способом выражения идей в кино. Режиссёры также используют другие элементы киноязыка, такие как звук, цвет, композиция кадра и т.д., чтобы передать свои мысли и чувства зрителям.

49. Победа чувственного хаоса над бесчувственным Логосом в эстетике киноавангарда 1920-х годов.

Эталонный ответ:

В начале XX века киноискусство переживало период бурного развития, и авангардное направление стало одним из самых ярких проявлений этого процесса. Киноавангард 1920-х годов стремился к созданию нового языка кино, который бы отражал сложность и противоречивость современного мира.

Одним из основных принципов киноавангарда было отрицание традиционных форм повествования и стремление к созданию новых способов выражения. В отличие от классического кинематографа, где преобладала логика и рациональность, киноавангард стремился передать хаос и иррациональность окружающего мира. Это выражалось в использовании абстрактных образов, экспериментальных техник съёмки и монтажа, а также в отказе от традиционного сюжета.

Победа чувственного хаоса над бесчувственным Логосом стала одним из ключевых моментов в развитии киноавангарда. Она означала отказ от рационального подхода к созданию фильма и переход к более эмоциональному и интуитивному восприятию мира. Это позволило киноавангарду создать новые формы киноязыка, которые были более выразительными и глубокими.

Однако победа чувственного хаоса не означала полного отказа от логики и разума. Скорее, она означала их переосмысление и интеграцию с эмоциями и интуицией. Таким образом, киноавангард стал важным этапом в развитии кинематографа, позволившим ему выйти за рамки традиционных форм и создать новые способы выражения.

Основные черты киноавангарда:

* Эксперименты с формой и содержанием: киноавангард использовал необычные ракурсы, нестандартные монтажные решения, абстрактные образы и другие приёмы для создания нового визуального языка.

* Отказ от традиционных сюжетов и героев: авангардные фильмы часто представляли собой абстрактные или сюрреалистические истории, лишённые чёткой структуры и логики.

* Использование звука и музыки как элементов киноязыка: киноавангард экспериментировал с использованием звука и музыки для создания атмосферы и передачи эмоций.

* Создание новых жанров и направлений: киноавангард способствовал развитию таких жанров, как экспериментальное кино, сюрреализм, абстракционизм и других.

Киноавангард оказал значительное влияние на развитие кинематографа и продолжает вдохновлять современных режиссёров. Он показал, что кино может быть не только средством развлечения, но и инструментом для исследования сложных философских вопросов и выражения глубоких эмоций.

50. Феномен псевдличности в западном и отечественном кинематографе 60-80-х годов.

Эталонный ответ:

В 1960–1980 годах в мировом кинематографе, включая западный и отечественный, феномен псевдличности стал одной из ключевых тем. Это явление связано с изображением персонажей, которые не имеют чётко выраженной индивидуальности или сталкиваются с потерей своей идентичности.

Псевдличность может проявляться в различных формах:

* Персонажи, которые являются частью толпы и не выделяются из неё. Они могут быть представлены как часть общества, которое подавляет индивидуальность.

* Герои, которые находятся в состоянии кризиса идентичности и пытаются найти своё место в мире. Они могут сталкиваться с внутренними конфликтами и противоречиями.

* Персонажи, чьи действия и решения определяются внешними факторами, а не их собственными желаниями и убеждениями. Они становятся марионетками в руках судьбы или других людей.

В западном кинематографе феномен псевдоличности часто связан с социальными и культурными изменениями, происходившими в этот период. Например, в фильмах режиссёров французской новой волны (Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар и другие) герои часто сталкиваются с отчуждением и потерей смысла жизни. В работах таких режиссёров, как Ингмар Бергман, персонажи также могут испытывать кризис идентичности и чувство одиночества.

Одним из ярких примеров является фильм «Ночь принадлежит нам» (1959) режиссёра Микеланджело Антониони. Фильм рассказывает о молодом человеке, который пытается найти смысл жизни и свою истинную сущность. Он сталкивается с различными людьми и ситуациями, но всё равно остаётся одиноким и потерянным.

Также можно привести в пример фильм «Фотоувеличение» (1966) Микеланджело Антониони, где главный герой, фотограф, случайно становится свидетелем убийства. Однако он не может понять, что именно произошло, и начинает сомневаться в реальности происходящего. Его жизнь превращается в хаос, и он теряет контроль над ситуацией.

Ещё одним примером является фильм «Персона» (1966) Ингмара Бергмана. Главная героиня, актриса, переживает глубокий внутренний кризис и теряет связь с реальностью. Она начинает общаться со своей медсестрой, которая становится её двойником и помогает ей разобраться в себе.

В отечественном кинематографе 1960–1980 годов феномен псевдоличности также был актуален. Фильмы этого периода часто затрагивали темы поиска себя и своего места в обществе. Одним из ярких представителей этого направления является Андрей Тарковский. В его фильмах герои часто оказываются в экзистенциальном кризисе и ищут смысл жизни. Например, фильм «Солярис» (1972) Андрея Тарковского рассказывает о космонавте, который отправляется на планету Солярис, чтобы исследовать её. Однако на планете он сталкивается с проявлениями своего подсознания и начинает задумываться о смысле жизни и своём месте во Вселенной.

Фильм «Сталкер» (1979) также является ярким примером. Здесь герои отправляются в Зону, где происходят странные явления. Они сталкиваются с опасностями и загадками, которые заставляют их задуматься о своих целях и ценностях.

Таким образом, феномен псевдоличности является важным аспектом западного и отечественного кинематографа 1960–1980 годов. Он позволяет зрителям задуматься о проблемах идентичности, отчуждения и потери смысла жизни, которые актуальны и в современном обществе.

51. Немецкое кино 1920-х в русской и зарубежной науке XX столетия: старое и новое в подходах.

Эталонный ответ:

В начале XX века Германия стала одним из лидеров мирового кинематографа. Немецкие режиссёры создавали фильмы, которые отличались высоким художественным уровнем, экспериментами с формой и содержанием. В 1920-е годы немецкое кино переживало свой расцвет, и его влияние на мировой кинематограф было огромным.

Старое и новое в подходах к изучению немецкого кино 1920-х годов

Изучение немецкого кино 1920-х годов в русской и зарубежной науке имеет долгую историю. За это время подходы к анализу фильмов менялись несколько раз.

* В первой половине XX века исследования немецкого кино были сосредоточены на анализе его влияния на развитие кинематографии в целом. Фильмы рассматривались как произведения искусства, а их создатели — как художники.

* Во второй половине XX века, с развитием теории кино, исследования стали более глубокими и аналитическими. Появились новые подходы к изучению фильмов, основанные на структурализме, семиотике и других научных направлениях.

* В конце XX — начале XXI века изучение немецкого кино стало ещё более разнообразным. Исследователи начали применять к фильмам междисциплинарные подходы, включая анализ культурных, социальных и политических контекстов, в которых они создавались. Новое в подходах к исследованию немецкого кино 1920-х годов заключается в том, что учёные стали уделять больше внимания не только формальным аспектам фильмов (например, монтажу, композиции кадра), но и их содержанию, идеям и ценностям, которые они выражают. Также появились работы, посвящённые влиянию немецкого кино на другие национальные кинематографии.

Таким образом, изучение немецкого кино 1920-х годов продолжает развиваться и обогащаться новыми подходами и методами анализа. Это позволяет учёным глубже понять и оценить вклад немецких режиссёров в развитие мирового кинематографа и культуры в целом.

Вот некоторые представители немецкого кино 1920-х годов:

* Фридрих Вильгельм Мурнау;

* Фриц Ланг;

* Пауль Вегенер;

* Эрнст Любич.

Их работы оказали значительное влияние на развитие мирового киноискусства и продолжают вызывать интерес у исследователей и зрителей.

Фридрих Вильгельм Мурнау — один из самых известных немецких режиссёров 1920-х годов. Его фильмы отличаются глубоким психологизмом и выразительностью образов. Мурнау создал такие шедевры, как «Носферату. Симфония ужаса» и «Фауст».

Фриц Ланг — ещё один выдающийся немецкий режиссёр 1920-х годов. Он известен своими фильмами в жанре «фильм ужасов», такими как «Метрополис» и «М убийца». Ланг также является одним из основоположников жанра «нуар».

Пауль Вегенер — актёр и режиссёр, который прославился своими ролями в фильмах ужасов. Он также снял несколько фильмов, таких как «Пражский студент» и «Голем».

Эрнст Любич — комедийный режиссёр, чьи фильмы отличались остроумием и сатирой. Любич снял такие фильмы, как «Не хочу быть мужчиной» и «Мадам Дюбарри».

Эти и другие немецкие режиссёры 1920-х годов создали фильмы, которые до сих пор являются классикой мирового кинематографа. Их работы продолжают вдохновлять современных режиссёров и зрителей.

52. 3. Кракауэр «Психологическая история немецкого кино».

Эталонный ответ:

Зигфрид Кракауэр — немецкий социолог, теоретик кино и кинокритик. Его книга «От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино» (1947) является одним из основополагающих трудов по истории кинематографа.

В своей работе Кракауэр исследует связь между немецким кино и социально-политическими процессами в Германии первой половины XX века. Он анализирует фильмы разных периодов, выявляя их психологические и социальные аспекты. Кракауэр показывает, как кино отражает изменения в обществе и культуре, а также как оно влияет на формирование общественного сознания.

Кракауэр выделяет несколько основных тенденций в немецком кино, которые он связывает с социальными и политическими изменениями в стране. Среди них:

* Мифологизация реальности. В начале XX века в немецком кино преобладали мистические и фантастические сюжеты, отражающие стремление людей уйти от реальности. Это было связано с нестабильностью в обществе после Первой мировой войны.

* Культ героев и вождей. После прихода к власти нацистов в немецком кино появился культ героев и вождей. Фильмы прославляли силу, мужество и решительность, что соответствовало идеологии национал-социализма.

* Пропаганда. Нацистское правительство использовало кино для пропаганды своих идей. Фильмы должны были воспитывать в людях патриотизм, лояльность к режиму и ненависть к врагам.

Книга Кракауэра представляет собой глубокий анализ немецкого кино как социального и культурного феномена. Она оказала большое влияние на развитие киноведения и стала классикой кинотеории.

Основные идеи книги:

1. Кино является отражением социальной реальности и может служить инструментом её анализа.
2. Кино оказывает сильное влияние на общественное сознание и может быть использовано для формирования определённых ценностей и установок.
3. Немецкое кино претерпело значительные изменения под влиянием социальных и политических процессов в стране.
4. Анализ фильмов позволяет выявить скрытые тенденции и закономерности в развитии общества.
5. Изучение кино помогает лучше понять историю и культуру страны.

Таким образом, книга Кракауэра является важным вкладом в киноведение и представляет интерес для всех, кто интересуется историей кино и его влиянием на общество.

53. Серебряный век и русское кино эпохи авангарда.

Эталонный ответ:

Серебряный век — это период в истории русской культуры, который характеризуется расцветом литературы, искусства и философии. Он охватывает конец XIX — начало XX века. В этот период происходит формирование нового художественного сознания, которое проявляется в стремлении к свободе творчества и экспериментам с формой и содержанием произведений.

Русское кино эпохи Серебряного века также переживает период подъёма. Оно становится более профессиональным и начинает использовать новые технические возможности для создания более выразительных и оригинальных фильмов. В это время появляются первые русские киностудии, которые начинают выпускать фильмы на регулярной основе.

Одним из самых ярких представителей русского кино эпохи Серебряного века является режиссёр Евгений Бауэр. Его фильмы отличаются изысканной операторской работой, выразительными декорациями и глубокими психологическими портретами персонажей. Бауэр считается одним из основоположников русского кинематографа и оказал большое влияние на развитие киноискусства в России.

В начале XX века в русском кино появляется новое направление — авангард. Это течение характеризуется стремлением к новаторству, экспериментам и отказом от традиционных форм и жанров. Авантюристическое кино стремится к созданию новых образов и смыслов, а также к выражению своего собственного видения мира.

Среди наиболее известных представителей русского авангардного кино можно назвать таких режиссёров, как Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн и Лев Кулешов. Их фильмы отличаются новаторскими приёмами съёмки, монтажа и звукового оформления, а также глубоким философским содержанием.

Авантюристическое кино оказалось огромное влияние на развитие мирового кинематографа. Оно открыло новые горизонты для творчества и позволило кинематографистам экспериментировать с формой и содержанием своих произведений. Благодаря русскому авангардному кино, мировой кинематограф стал более разнообразным и интересным для зрителей.

Таким образом, Серебряный век и русское кино эпохи авангарда являются важными этапами в развитии русской культуры и кинематографии. Они оставили после себя богатое наследие, которое продолжает вдохновлять современных художников и кинематографистов.

54. «Новое зрение»: визуальные коды русского формализма.

Эталонный ответ:

Русский формализм — это направление в искусствоведении, которое возникло в России в 1910-х годах и оказало значительное влияние на развитие теории кино. Формалисты считали, что искусство должно быть автономным от других сфер жизни и иметь свои собственные законы развития. Они изучали структуру произведений искусства и пытались выявить общие закономерности их построения.

Одним из ключевых понятий русского формализма является «новое зрение». Это понятие описывает способность искусства создавать новые образы и представления о мире. Новое зрение позволяет художнику увидеть привычные вещи с новой точки зрения и передать своё восприятие зрителю.

Визуальные коды — это элементы фильма, которые передают его смысл и вызывают у зрителя определённые ассоциации. Визуальные коды могут быть связаны с цветом, светом, композицией, монтажом и другими аспектами киноязыка.

В русском формализме визуальные коды играют важную роль в создании нового зрения. Они позволяют режиссёру выразить свои идеи и эмоции через изображение. Визуальные коды также помогают зрителю понять фильм и интерпретировать его содержание.

Вот некоторые примеры визуальных кодов, которые использовали русские формалисты:

* Монтаж. Монтаж — это процесс соединения отдельных кадров в единое целое. Русские формалисты использовали монтаж для создания новых образов и ассоциаций. Например, они могли соединить кадры, изображающие разные объекты, чтобы создать ощущение движения или изменения.

* Ракурс. Ракурс — это точка зрения, с которой снимается кадр. Русские формалисты экспериментировали с разными ракурсами, чтобы показать объект с неожиданной стороны. Например, они могли снять человека снизу вверх, чтобы подчеркнуть его величие или снять его сверху вниз, чтобы показать его уязвимость.

* Освещение. Освещение — это способ создания света и тени в кадре. Русские формалисты использовали освещение для передачи настроения и атмосферы фильма. Например, они могли использовать яркий свет для создания ощущения радости или использовать тёмные тона для создания чувства тревоги.

Эти и другие визуальные коды позволяли русским формалистам создавать новое зрение и передавать свои идеи зрителям. Они оказали значительное влияние на теорию кино и продолжают оставаться актуальными и сегодня.

55. От полемики к травле: риторика спора вокруг формалистов в 1920-е годы.

Эталонный ответ:

В 1920-е годы в СССР велась активная полемика вокруг формализма в искусстве, в том числе и в кино. Формализм — это направление в искусстве и литературе, которое придаёт большое значение форме произведения, а не его содержанию.

Формалисты считали, что искусство должно быть свободно от идеологии и политики, и что оно должно развиваться по своим собственным законам. Они критиковали социалистический реализм, который требовал от искусства служить интересам пролетариата и отражать классовую борьбу.

Полемика вокруг формалистов началась с того, что они были обвинены в буржуазности и контрреволюционности. Их работы были подвергнуты критике за то, что они якобы оторваны от жизни и не имеют никакого практического значения.

В ходе полемики формалисты пытались отстаивать свои позиции, но их аргументы не были услышаны. В конце концов, они были объявлены врагами народа и подверглись травле. Это

привело к тому, что многие из них были вынуждены покинуть страну или отказаться от своих убеждений.

Риторика спора вокруг формалистов была основана на идеологических и политических разногласиях. Формалисты были обвинены в том, что они являются проводниками буржуазной идеологии и подрывают основы социалистического строя. Противники формализма утверждали, что их работы не соответствуют требованиям социалистического реализма и поэтому не могут быть признаны советским искусством.

Спор вокруг формалистов имел серьёзные последствия для развития советского кино. Он привёл к тому, что в стране был установлен жёсткий контроль над кинематографом, и все фильмы должны были соответствовать требованиям социалистического реализма. Это ограничило свободу творчества и привело к созданию большого количества шаблонных и идеологически выдержаных фильмов.

Таким образом, спор вокруг формалистов оказал значительное влияние на развитие советского киноискусства. Он способствовал установлению жёсткого контроля над кинематографом и ограничению свободы творчества. Однако, несмотря на это, некоторые формалистские приёмы всё же нашли своё отражение в работах советских режиссёров, таких как Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов.

56. Социально-философский анализ теорий кино.

Эталонный ответ:

Социально-философский анализ теорий кино — это исследование того, как теории кино связаны с социальными и философскими идеями своего времени.

Теории кино — это совокупность взглядов на киноискусство, его природу, функции и место в обществе. Они помогают понять, что такое кино, как оно работает и какое влияние оказывает на людей. Теории кино могут быть разными: от формализма, который изучает структуру фильма, до марксизма, который рассматривает кино как инструмент классовой борьбы.

Социальный аспект теорий кино связан с тем, как кино отражает и формирует социальные отношения, ценности и нормы. Например, теория авторского кино утверждает, что фильм выражает мировоззрение и стиль его создателя, а также его отношение к обществу. Теория массового кино, напротив, считает, что кино является продуктом индустрии развлечений и служит для удовлетворения потребностей зрителей.

Философский аспект теорий кино касается того, какие философские вопросы ставит и решает кино. Например, феноменологическая теория кино исследует, как фильм создаёт иллюзию реальности и как зритель воспринимает эту иллюзию. Экзистенциалистская теория кино анализирует, как фильм показывает свободу выбора и ответственность человека за свою жизнь. Структуралистская теория кино изучает, как фильм использует знаки и коды для передачи смысла.

Социально-философский анализ теорий кино позволяет увидеть, как они связаны друг с другом и с обществом в целом. Он помогает понять, почему одни теории становятся популярными, а другие забываются. Он также помогает оценить, насколько эти теории актуальны и полезны для понимания современного киноискусства.

В качестве примера можно привести теорию кино Зигфрида Кракауэра. В своей книге «Природа фильма» он рассматривает кино как отражение социальных изменений и конфликтов. Он выделяет два типа фильмов: «вудайеристские», которые показывают реальность такой, какая она есть, и «фантасмагорические», которые создают иллюзорный мир. Кракауэр считает, что «вудайеристское» кино более реалистично и правдиво, чем «фантасмагорическое».

Другой пример — теория кино Жана-Луи Бодри. В своей статье «Идеология, кино и государство» он критикует теорию авторского кино за то, что она игнорирует идеологическую функцию кино. Бодри утверждает, что кино не только отражает, но и

формирует общественное мнение. Оно может быть использовано государством для пропаганды своих идей и ценностей. Таким образом, социально-философский анализ теорий кино показывает, что они являются не просто абстрактными концепциями, а имеют практическое значение. Они помогают нам понять, как работает кино и как мы его воспринимаем. Они также позволяют нам критически оценивать фильмы и их содержание.

5 Средства оценки индикаторов достижения компетенций

Таблица 4

Средства оценки индикаторов достижения компетенций

Коды компетенций	Индикаторы компетенций (в соотв. с Таблицей 1)	Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)
УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3. ИД.УК-5.4.	Опрос, устный ответ на вопросы

Таблица 5

Описание средств оценки индикаторов достижения компетенций

Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)	Рекомендованный план выполнения работы
Опрос	Магистрант в ходе подготовки и участия в опросе показывает наличие практической базы знаний в рамках дисциплины, необходимой для выполнения следующих действий в области профессиональной деятельности: — анализирует важнейшие идеологические и ценностные системы, сформировавшиеся в ходе исторического развития. Выстраивает социальное и профессиональное взаимодействие с учётом особенностей деловой и общей культуры представителей других этносов и конфессий, различных социальных групп на основе идеологических и ценностных систем, обеспечивает создание недискриминационной среды для участников межкультурного взаимодействия.
Устный ответ на вопросы	Магистрант в ходе подготовки и устного ответа на вопросы показывает наличие практической базы знаний в рамках дисциплины, необходимой для выполнения следующих действий в области профессиональной деятельности: — анализирует важнейшие идеологические и ценностные системы, сформировавшиеся в ходе исторического развития. Выстраивает социальное и профессиональное взаимодействие с учётом особенностей деловой и общей культуры представителей других этносов и конфессий, различных социальных групп на основе идеологических и ценностных систем, обеспечивает создание недискриминационной среды для участников межкультурного взаимодействия.