

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:

ed68fd4b85b778e0f0b1bfea5dbc56cf4148f02259117e779870e51517f6d391

**Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования
«Европейский университет в Санкт-Петербурге»**

Международная школа искусств и культурного наследия

УТВЕРЖДАЮ:

Ректор  /В.В. Волков

«  »  20  г.

Протокол УС №  от  20  г.



Рабочая программа дисциплины

Теории кино, ч.1

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.1»**, 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.1»

Дисциплина **«Теории кино, ч.1»** 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.1»** охватывает круг вопросов, связанных с изучением исторически последовательной картины развития теорий кино от его зарождения как до сегодняшнего дня. В первой части дисциплины особое внимание уделяется ранним полемикам о кино, изучению идеи «фотогении», дается обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов, ранней кинотеории Белы Балаша, изучаются работы Павела Муратова, Льва Кулешова, ранние теории документального кино, русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум, Виктор Шкловский, Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

Программой дисциплины предусмотрены следующие виды контроля: текущий контроль успеваемости, промежуточный контроль в форме зачета (в конце 1 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	11
6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ	11
6.1 Общие положения.....	11
6.2 Рекомендации по распределению учебного времени по видам самостоятельной работы и разделам дисциплины.....	12
6.3 Перечень основных вопросов по изучаемым темам для самостоятельной работы обучающихся по дисциплине.....	12
6.4 Перечень литературы для самостоятельной работы	15
6.5 Перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы.....	16
7. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ТЕКУЩЕЙ И ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ	16
7.1 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе текущей аттестации	16
7.2 Контрольные задания для текущей аттестации	18
7.3 Показатели, критерии и оценивание компетенций и индикаторов их достижения в процессе промежуточной аттестации	18
7.4 Типовые задания к промежуточной аттестации	21
7.5 Средства оценки индикаторов достижения компетенций	22
8. ОСНОВНАЯ И ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА	23
8.1 Основная литература	23
8.2 Дополнительная литература	23
9. ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА	23
9.1 Программное обеспечение	24
9.2 Перечень информационно-справочных систем и профессиональных баз данных информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины:	24
9.3 Лицензионные электронные ресурсы библиотеки Университета	25
9.4 Электронная информационно-образовательная среда Университета.....	25
10. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА, НЕОБХОДИМАЯ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА	26
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	27

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Целью освоения дисциплины «Теории кино, ч.1» 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. 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» 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.

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	Знать: особенности социальных, этнических, конфессиональных, культурных различий, встречающихся среди членов коллектива
	ИД.УК-5.2. Знать специфику мировоззренческих систем, определяющих процессы межкультурного взаимодействия	З (УК-5)
	ИД.УК-5.3. Уметь определять характерные черты различных культурных традиций на конкретном эмпирическом материале	Уметь: выстраивать взаимодействие с членами межкультурного профессионального сообщества, на основе анализа социально-культурных особенностей, этнических и конфессиональных различий отдельных членов межкультурной группы
	ИД.УК-5.4. Владеть навыками анализа социально- культурных особенностей отдельных членов межкультурной группы с целью эффективного взаимодействия	У (УК-5)
		Владеть: навыками анализа социально-культурных особенностей, этнических и конфессиональных различий отдельных членов межкультурной группы с целью эффективного взаимодействия
		В (УК-5)

В результате освоения дисциплины магистрант 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.1» 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.01. Курс читается в первом 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		Объем дисциплины				
		Всего	Семестр			
	1		2	3	4	
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	форма	Зачет	Зачет	-	-	-
	час.	-	-	-	-	-
Общая трудоемкость дисциплины (час./з.е.)		72/2	72/2	-	-	-

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

Таблица 3

Содержание дисциплины					
№ 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	Мифология природы и ранние полемике о кино	Эстетический контекст XIX века. Признание самоценности природы для эстетической сферы: живопись и эстетика романтизма. Концепт природы в философии и эстетике романтиков. Концепт «природного языка» - от Якоба Беме до романтизма: «заговарившая природа». Споры вокруг возникновения фотографии, «реализм» в живописи (Курбе). Раннее кино: между «истиной» и «красотой». Первые попытки эстетической концептуализации кино: поиски «добавки» «красоты», «символизма», «спиритуальности» и пр.	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	Луи Деллюк и идея «фотогении».	Возникновение проблемы киносемантики как основной проблемы кинотеории. Попытки выйти за пределы эстетической парадигмы XIX века при осмыслении феномена кино в сторону поисков киноспецифики. История термина «фотогения» в XIX веке. Фотогения как воплощение «природности» и «антитеатральности». «Прекрасное» в самой реальности, идея «природного языка».	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)
3	Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля.	Рождение киносемантики из рефлексии над материалом кино. «Природа» как интегратор случайности в целостный текст. Преобразование природы в кино: природы как творец и материал, фотогения как природная выразительность. Рождение «феноменологической» линии кинотеории. Сдвиг 1930-х гг. – монтажное понимание фотогении у Бунюэля.	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	Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура	Отказ от слова и разрыв со словесной и интеллектуальной культурой XIX века в ранней немецкой кинотеории. Противопоставление кино традиционным искусствам как природы, правды и пр. Кино как феномен массовой культуры:	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)
		кино как «регресс», «дикая первобытная стихийность», «новая демократическая культура». Возврат к маске, жесту, видимому в противоположность словесному, умопостигаемому, внутреннему. Актер и его выразительность. Обращение к физиогномике для решения проблемы киносемантики.			
5	Бела Балаш и физиогномика	«Видимый человек» (1924) Балаша как синтез ранней немецкой кинотеории. Кино как отказ от слова, литературной культуры XIX века. Идея «природного» языка vs «словесный» язык литературной культуры. Обращение к физиогномике как к универсальному механизму выразительности: решение проблемы киносемантики. К истории физиогномики: физиогномика и патагномика. Статья Балаша «Физиогномия». Многослойность и однослойность киносемантики: проступание «невидимого», кино, фотография и европейский оккультизм («эфирное тело» и пр.).	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)
6	Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон	Соотношение слова и изображения. Соотношение кино и театра. Значение «выразительного движения» в феноменологической линии кинотеории в целом и у Балаш в частности. Включение механизма «выразительного движения» через депрагматизацию объекта. Балаш и философия жизни: Анри Бергсон. Выразительность мира и природы у Бергсона и Балаша.	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)
7	Павел Муратов и его статья «Кинематограф» элитистская реакция на кино.	Концепция «антиискусства» Павла Муратова и место кино в этой теоретической конструкции. Культура Европы vs культура пост-Европы, органическое vs механическое и т.д. Природа (натюрморт и пейзаж как воплощение классической европейской культуры) и приход индустриализма как разрыв с «европейской культурой». Кино как феномен механистических	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)
		тенденций новой культуры. Контекстуализация: кино как механистический феномен vs апелляция к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша.			
8	Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу	Концепция актера у Кулешова. Ритмическая гимнастика, выразительная телесность, аналитический подход к пластике. Физиогномика. Киношкола Владимира Гардина. Использование методик Далькроза-Волконского для подготовки киноактера. «Эффект Кулешова» - эксперимент с лицом Мозжухина. Значение хореографии для зрелищных искусств в 1910-1920-х гг. Эксперимент Кулешова «Танец»: построение кино-репрезентации по ритмическому принципу. Открытие идеи монтажа, выведение монтажного принципа из аналитического подхода к выразительной телесной пластике. Переворот в киносемантике: не феномен «языка природы», а работа монтажной машины.	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)
9	Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов	Кинотеория Осипа Брика и философия Анри Бергсона: (прагматическое мышление, неподвижность-подвижность объекта, прерывность-непрерывность движения и пр.). Позиция кинозрения с точки зрения Брика: внутри вещей. Позиция «киноглаза» с точки зрения Вертова: «хаос реальности», «кинок» как «организатор видимой жизни», киномонтаж как организация жизненного хаоса, выявление смысловой структуры мира. Двойственность позиции «киноглаза»: внутри «жизни» и вне ее.	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)
10	Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум	Точка зрения формализма на киносемантику: концепт «смысловой вещи». Притяжения и отталкивания: полемика с Балашем, кинотеория формализма против идеи «видимого человека». Понятие «деформации»: «сломанная вещь» в искусстве.	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)
		Отказ от идеи «фотогении». Киноприемы и киностиль: сюжетосложение в кино. «Нос» Гоголя как образец деформационной техники. Эйхенбаум и теоретическая позиция Балаша: попытка интеграции «видимого человека» в кинотеорию формализма. «Фотогения» как «заумь».			
11	Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский	Влияние философии Анри Бергсона на формирование раннего формализма: видение vs узнавание («Воскрешение слова», 1914). Третья глава «Творческой эволюции» Бергсона и механизм кино как метафора сознания: непрерывность становления vs «алгебраичность» и «статичность сознания», нерепродуцируемость «движения» кинематографом, кино как синтезатор статичных фотограмм. «Мышление процессами» против кино. Кино-теория Шкловского как рефлекс бергсонизма: «Литература и кинематограф» (1923). Отсутствие «сдвига» при механическом репродуцировании, кинематограф как «неискусство» и как сфера чистого «узнавания».	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)
12	Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».	«Уникальность» произведения искусства vs тиражируемость кинопроизведения. Понятие «ауры». «Модерность» как негативность: репродуцируемость как разрушение. Политический контекст «ауры»: элитарный или демократический взгляд? История концепта «оригинал», понятие «оригинальность». Конструирование «оригиналов» в истории искусств: скульптура, музыка, литература, кино. «Аура» и «ауратичность» как результат копирования и репродуцирования, аутентичность как результат тиражности.	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

Структура дисциплины						
№ 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	Мифология природы и ранние полемики о кино	6	2	-	4	Д
2	Луи Деллюк и идея «фотогении».	7	1	2	4	Д
3	Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля	6	-	2	4	Д
4	Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура	5	1	-	4	Д
5	Бела Балаш и физиогномика	5	1	-	4	Д
6	Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон	7	1	2	4	Д
7	Павел Муратов и его статья «Кинематограф»: элитистская реакция на кино	6	-	2	4	Д
8	Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу	7	1	2	4	Д
9	Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов	6	1	2	3	Д
10	Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум	6	1	2	3	Д
11	Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский	5	-	2	3	Д
12	Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».	6	1	2	3	Д
Промежуточная аттестация		-	-	-	-	Зачет
Всего		72/2	14	14	44	-

*Примечание: формы текущего контроля успеваемости: диспут (Д).

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 соответствующим 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

Темы 1. Мифология природы и ранние полемики о кино.

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 2. Луи Деллюк и идея «фотогении».

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 3. Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля.

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 4. Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура.

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 5. Бела Балаш и физиогномика

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 6. Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 7. Павел Муратов и его статья «Кинематограф»: элитистская реакция на кино

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 8. Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 2 часа. Итого: 4 часа.

Тема 9. Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 1 час. Итого: 3 часа.

Тема 10. Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 3 часа. Итого: 3 часа.

Тема 11. Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 1 час. Итого: 3 часа.

Тема 12. Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

1. Повторение пройденного на лекциях и на семинарских занятиях материала, самостоятельная работа с рекомендованной литературой — 2 часа.
2. Работа с информационно-справочными системами и профессиональными базами данных информационно-телекоммуникационной сети Интернет — 1 час. Итого: 3 часа.

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

Тема 1. Мифология природы и ранние полемики о кино.

1. Живопись и эстетика романтизма.
2. Концепт природы в философии и эстетике романтиков.
3. Споры вокруг возникновения фотографии, «реализм» в живописи (Курбе).
4. Раннее кино: между «истиной» и «красотой».
5. Первые попытки эстетической концептуализации кино: поиски «добавки» «красоты», «символизма», «спиритуальности» и пр.

Тема 2. Луи Деллюк и идея «фотогении».

1. Возникновение проблемы киносемантики как основной проблемы кино-теории.
2. История термина «фотогения» в XIX веке.
3. «Прекрасное» в самой реальности, идея «природного языка».

Тема 3. Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля.

1. Преобразование природы в кино: природы как творец и материал, фотогения как природная выразительность.
2. Рождение «феноменологической» линии кинотеории.
3. Сдвиг 1930-х гг. – монтажное понимание фотогении у Бунюэля.

Тема 4. Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура.

1. Интеллектуальная культура XIX века в ранней немецкой кинотеории.
2. Кино как феномен массовой культуры: кино как «регресс», «дикая первобытная стихийность», «новая демократическая культура».
3. Актер и его выразительность.
4. Обращение к физиогномике для решения проблемы киносемантики.

Тема 5-6. Бела Балаш и физиогномика. Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон

1. Видимый человек» (1924) Балаша как синтез ранней немецкой кинотеории
2. К истории физиогномики: физиогномика и патагномика
3. Статья Балаша «Физиогномия». Многослойность и однослойность киносемантики: проступание «невидимого», кино, фотография и европейский оккультизм («эфирное тело» и пр.).
4. Соотношение слова и изображения. Соотношение кино и театра.
5. Включение механизма «выразительного движения» через депрагматизацию объекта. Балаш и философия жизни: Анри Бергсон.
6. Выразительность мира и природы у Бергсона и Балаша

Тема 7. Павел Муратов и его статья «Кинематограф»: элитистская реакция на кино

1. Концепция «анти-искусства» Павла Муратова и место кино в этой теоретической конструкции.
2. Культура Европы vs культура пост-Европы, органическое vs механическое и т.д.
3. Природа (натюрморт и пейзаж как воплощение классической европейской культуры) и приход индустриализма как разрыв с «европейской культурой».
4. Контекстуализация: кино как механистический феномен vs апелляция к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша.

Тема 8. Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу

1. Концепция актера у Кулешова. Ритмическая гимнастика, выразительная телесность, аналитический подход к пластике. Физиогномика.
2. Киношкола Владимира Гардина.
3. Использование методик Далькроза-Волконского для подготовки киноактера.
4. Эксперимент Кулешова «Танец»: построение кино-репрезентации по ритмическому принципу. «Эффект Кулешова» - эксперимент с лицом Мозжухина.
5. Открытие идеи монтажа, выведение монтажного принципа из аналитического подхода к выразительной телесной пластике.
6. Переворот в киносемантике.

Тема 9. Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов

1. Кинотеория Осипа Брика и философия Анри Бергсона: (прагматическое мышление, неподвижность-подвижность объекта, прерывность-непрерывность движения и пр.).

2. Позиция кино взгляда с точки зрения Брика: внутри вещей.
3. Позиция «киноглаза» с точки зрения Вертова: «хаос реальности», «кинок» как «организатор видимой жизни», киномонтаж как организация жизненного хаоса, выявление смысловой структуры мира.

Тема 10. Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум

1. Точка зрения формализма на киносемантику: концепт «смысловой вещи».
2. Притяжения и отталкивания: полемика с Балашем, кинотеория формализма против идеи «видимого человека».
3. Понятие «деформации»: «сломанная вещь» в искусстве
4. Киноприемы и киностиль: сюжетосложение в кино.
5. «Нос» Гоголя как образец деформационной техники.
6. Эйхенбаум и теоретическая позиция Балаша: попытка интеграции «видимого человека» в кинотеорию формализма.

Тема 11. Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский

1. Влияние философии Анри Бергсона на формирование раннего формализма: видение vs узнавание («Воскрешение слова», 1914).
2. Третья глава «Творческой эволюции» Бергсона и механизм кино как метафора сознания: непрерывность становления vs «алгебраичность» и «статичность сознания», нерепродуцируемость «движения» кинематографом, кино как синтезатор статичных фотографий.
3. Кино-теория Шкловского как рефлекс бергсонизма: «Литература и кинематограф» (1923).

Тема 12. Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

1. Уникальность» произведения искусства vs тиражируемость кинопроизведения.
2. «Модерность» как негативность: репродуцируемость как разрушение.
3. Политический контекст «ауры»: элитарный или демократический взгляд? История концепта «оригинал», понятие «оригинальность».
4. Конструирование «оригиналов» в истории искусств: скульптура, музыка, литература, кино.
5. «Аура» и «ауратичность» как результат копирования и репродуцирования, аутентичность как результат тиражности.

6.4 Перечень литературы для самостоятельной работы

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. Кононова О., Муссель М. Мобильное кино. 100 шагов к созданию фильма: Справочное пособие / Кононова О., Муссель М. - М.:Альпина нон-фикшн, 2018. - 224 с.: 60х90 1/16 (Переплёт) ISBN 978-5-91671-781-5 <http://znanium.com/catalog/product/1002632>
4. Сегер Л. Скрытый смысл: Создание подтекста в кино: Научно-популярное / Сегер Л. - М.:АЛЬПИНА, 2018. - 204 с.: 60х90

5. Талал А. Миф и жизнь в кино: Смыслы и инструменты драматургического языка: Справочное пособие / Талал А. - М.: Альпина нон-фикшн, 2018. - 394 с.: 60х90 1/16 (Переплёт) ISBN 978-5-91671-777-8 <http://znanium.com/catalog/product/1002629>
6. 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>
7. 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> .
8. 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> .
9. 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> .
10. Эйзенштейн, С.М. Монтаж (1938) / С.М. Эйзенштейн. - Москва : Директ-Медиа, 2016. - 71 с. - ISBN 978-5-4475-7649-3 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=437094> .
11. Юсев, А. Киноидеологос: опыт социополитической интерпретации кино / А. Юсев ; гл. ред. И.А. Савкин. - Санкт-Петербург : Алетей, 2016. - 272 с. : ил. - ISBN 978-5-906823-12-0 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=428378>

6.5 Перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы

Для обеспечения самостоятельной работы магистрантов по дисциплине «Теории кино, ч.1» 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 диспутах, активное слушание на лекциях. Магистрант должен присутствовать на

занятиях, отвечать на поставленные вопросы, показывая, что прочитал разбираемую литературу, представлять содержательные реплики по обсуждаемым вопросам.

Текущий контроль проводится в форме оценивания участия магистрантов в диспутах, 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
1. Мифология природы и ранние полемики о 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)	Диспут 1	зачтено/ не зачтено
2. Луи Деллюк и идея «фотогении».	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)	Диспут 2	зачтено/ не зачтено
3. Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля	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)	Диспут 3	зачтено/ не зачтено
4. Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура	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)	Диспут 4	зачтено/ не зачтено
5. Бела Балаш и физиогномика	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)	Диспут 5	зачтено/ не зачтено
6. Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон	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)	Диспут 6	зачтено/ не зачтено
7. Павел Муратов и его статья «Кинематограф»: элитистская реакция на 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)	Диспут 7	зачтено/ не зачтено
8. Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу	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)	Диспут 8	зачтено/ не зачтено
9. Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов	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)	Диспут 9	зачтено/ не зачтено
10. Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум	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)	Диспут 10	зачтено/ не зачтено
11. Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский	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)	Диспут 11	зачтено/ не зачтено
12. Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Диспут 12	зачтено/ не зачтено

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

Таблица 6

Критерии оценивания

Формы текущего контроля успеваемости	Критерии оценивания
Диспут	пассивность, участие без представления аргументов и обоснования точки зрения — не зачтено представление аргументов, обоснование точки зрения в диспуте — зачтено

7.2. Контрольные задания для текущей аттестации

Примерные темы диспутов

Диспут 1. Магистрантам предлагается обсудить основные положения проблематики «природы» в эстетическом контексте романтизма, том самом контексте, который и стал определяющим для ранних оценок эстетического потенциала механических средств репродуцирования, фотографии и кино. Магистрантам предлагается сформулировать в виде ряда дихотомий взаимоотношения между традиционными искусствами и механическими средствами репродуцирования реальности, так как они формируются в полемике XIX века. Кроме того, магистранты должны обсудить концепцию «природного языка» в истории эстетической мысли XIX–XX в.

Диспут 2. Магистрантам предлагается обсудить и сформулировать, что такое «фотогения», а также историю этого конструкта и его функционирования в европейской культуре XIX–XX веков. Другой темой обсуждения является проблематика перенесения эстетических критериев на самую действительность в эстетических дебатах XIX столетия. С этим контекстом магистрантам предлагается соотнести с этим контекстом место кинотеории Луи Деллюка.

Диспут 3. Магистрантам предлагается обсудить концептуальную роль «фотогении» в теории Деллюка. На этом этапе они должны сформулировать основную теоретическую задачу, которую теории кино решали на протяжении нескольких десятилетий: построение киносемантики. В задачу магистрантов входит также обсудить основные этапы эволюции чрезвычайно противоречивого концепта «фотогении» в ранней кинотеории – от представлений, тесно связанных с эстетикой XIX века до появления концепта «фотогении» в рамках монтажного кинематографа в теоретических текстах Луиса Бунюэля.

Диспут 4. Магистрантам предлагается обсудить ранние теоретические построения немецкой киномысли, где в центре теоретического рассмотрения находился актер. Кроме того, предметом обсуждения станут теоретические построения 1920-х гг., которые описывали появление кинематографа, как культурный «регресс», «появление «нового варварства» и т.п.

Диспут 5. Магистрантам предлагается обсудить использование традиционных теорий «физиогномики» для описания кино – так как это проделывалось в ранней киномысли и в частности в книге Белы Балаша «Видимый человек». Магистранты анализируют теорию физиогномики как теорию киносемантики в концепции кино Балаша. Отдельно предлагается сделать предметом обсуждения перенесение представлений

окультизма о множественности человеческих тел в раннюю кинотеорию — здесь материалом обсуждения станет статья Балаша «Физиогномия».

Диспут 6. Магистранты обсуждают влияние философии Анри Бергсона на ранние кинотеории (проблематика, которая будет возникать в рамках курса неоднократно) и в частности на книгу Балаша. В частности, предметами для обсуждения и семинарских докладов станут противопоставление «понятийной культуры» и «жизни» (намеченное в «философии жизни» в целом и в текстах Бергсона в частности), а также идея непрагматического отношения к миру, которая из философских текстов Бергсона прямо попадает в работу Балаша, становясь одним из основных механизмов киновыразительности в «Видимом человеке».

Диспут 7. Магистрантам предлагается обсудить статью Павла Муратова о кино и сформулировать основания элитистской критики кино в 1910–1920-х гг. Темами для обсуждения и докладов станут уже упоминавшиеся в первых занятиях противопоставления живописи и кино как «органического» и «механического». Истории критики «механического» в европейской мысли (и, в частности, в кинорефлексии) будет посвящена часть обсуждения.

Диспут 8. Магистрантам предлагается обсудить возникновение монтажной концепции кино. Темами для обсуждения станут актерские концепции кино, роль материала и актерской телесности в ранней кинотеории (отчасти повторения пройденного). Наиболее существенной частью занятия является обсуждение перехода от актерской теории кино к монтажной в творческой биографии Льва Кулешова. Магистрантам предлагается обсудить первые и самые ранние представления о кино через призму монтажа.

Диспут 9. Докладчики анализируют концепт «факта» (Осип Брик, Виктор Шкловский и пр.) и в частности теорию документального кино, предлагавшуюся журналом «Новый ЛЕФ», и сопоставляют ее с киноманифестами Дзиги Вертова. Особой темой дискуссии должна стать идея монтажа, применительно к теориям советского документального фильма в 1920-х гг. — антимонтажные тенденции левовцев (мысливших монтажную технику Вертова как искажение «факта» и пр.) и виртуозный монтаж Вертова.

Диспут 10-11. Магистранты обсуждают основные киноконцепции русского формализма. Основные темы для докладов на семинарах и обсуждений: бергсонские представления о кино Виктора Шкловского (кинематограф как чистое репродуцирование реальности, отсутствие семантического сдвига в кинематографе и пр.), антимиметическая идея Юрия Тынянова об искусстве как «деформации», его радикальная критика концепции «видимого человека» Балаша, а также попытки Бориса Эйхенбаума интегрировать некоторые элементы домонтажных теорий кино в монтажную концепцию фильма

Диспут 12. Основной темой докладов и обсуждения является идея концепта эстетической оригинальности. Магистранты должны сформулировать, в чем заключается идея «ауратичности», предложенная в статье Вальтера Бенямина. Кроме того, концепция Бенямина, посвященная тем сдвигам, которые принесло изобретение механических средств воспроизведения, рассматривается в политическом контексте: материалом обсуждения должны стать некоторые элементы, используемые в европейской культуре для конструирования истории (прогресс и пр.).

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)	Магистрант верно отвечает на вопрос, указанный в билете, при условии, что ответ на вопрос характеризуется отсутствием серьезных, значимых неточностей, при следующих характеристиках ответа: <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. При ответе магистрант демонстрирует сформированность знаний, умений и навыков.	Зачтено
				Магистрант представляет ответ на вопрос, свидетельствующий о некомпетентности магистранта, при следующих параметрах ответа: <ul style="list-style-type: none"> • незнание значительной части программного материала, • наличие существенных ошибок в определениях, формулировках, понимании теоретических положений; 	Не 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
				<ul style="list-style-type: none"> • бессистемность при ответе на поставленный вопрос, • отсутствие в ответе логически корректного анализа, аргументации, классификации, • наличие нарушений норм устной и письменной литературной речи. При ответе магистрант демонстрирует недостаточную сформированность или отсутствие сформированности навыков работы с конкретными текстами.	

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.

Примерный перечень вопросов для зачета с оценкой:

1. Что такое эффект Кулешова и каково его значение для монтажной кинотеории?
2. Расскажите, что составляет основную проблематику кинотеории.
3. Охарактеризуйте позицию Павла Муратова относительно кинематографа
4. Каковы основные параметры «фотогении» в киноконцепции Луи Деллюка?
5. Каковы две основные теоретические линии в подходе к киносемантике?
6. Какова связь романтической идеи «природного языка» и ранних подходов к кино?
7. Какова связь между выразительной телесностью актера и монтажом в теории Льва Кулешова?
8. Как концептуализировалось отношение к слову и словесному в ранней кинотеории?
9. В чем смысл обращения Беллы Балаша к физиогномической традиции?
10. В чем заключался смысл включения концепта «фотогении» в кинотеорию?
11. Раскройте суть концепта природы в философии и эстетике романтиков и его роль в раннем кинематографе.
12. Проблема отражения реальности в раннем кинематографе: «истина» и «красота».
13. Проанализируйте первые попытки эстетической концептуализации кино.
14. Опишите проблему киносемантики как основной проблемы кинотеории.
15. Какова история термина «фотогения» в XIX веке?
16. Раскройте суть термина фотогения с точки зрения «природности» и «антитеатральности».
17. В чем заключается идея «природного языка» в кинематографе.
18. Рождение киносемантики из рефлексии над материалом кино.
19. Каким образом развилась «феноменологическая» линия кинотеории?
20. Монтажное понимание фотогении у Бунюэля.
21. Раскройте характерные особенности ранней немецкой кинотеории.
22. В чем заключается противопоставление кино традиционным искусствам.
23. Опишите суть теории кино как феномена массовой культуры.
24. Какова роль актера и его выразительности в теории кино.
25. Физиогномика как средство решения проблемы киносемантики в раннем немецком кино.

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.	Диспут, устный ответ на вопросы

Таблица 9

Описание средств оценки индикаторов достижения компетенций

Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)	Рекомендованный план выполнения работы
Диспут	Магистрант в ходе подготовки и участия в диспуте показывает наличие практической базы знаний в рамках дисциплины, необходимой для выполнения следующих действий в области профессиональной деятельности:

Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)	Рекомендованный план выполнения работы
	— 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.

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.: 60х90 1/16 ISBN 978-5-16-105853-4 (online) <http://znanium.com/catalog/product/910749>
- 3 Серер, Л. Скрытый смысл: Создание подтекста в кино: Научно-популярное / Серер 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.: 60х90 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://npod.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.prilib.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://euspr.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, наукометрическая 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. **Znaniy.com** — Электронная библиотечная система (ЭБС) — <http://znaniy.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://euspr.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).

ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«Теории кино, ч.1»

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 диспутах, активное слушание на лекциях. Магистрант должен присутствовать на занятиях, отвечать на поставленные вопросы, показывая, что прочитал разбираемую литературу, представлять содержательные реплики по обсуждаемым вопросам.

Текущий контроль проводится в форме оценивания участия магистрантов в диспутах, 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
1. Мифология природы и ранние полемики о 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)	Диспут 1	зачтено/ не зачтено
2. Луи Деллюк и идея «фотогении».	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)	Диспут 2	зачтено/ не зачтено
3. Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля	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)	Диспут 3	зачтено/ не зачтено
4. Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура	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)	Диспут 4	зачтено/ не зачтено
5. Бела Балаш и физиогномика	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)	Диспут 5	зачтено/ не зачтено
6. Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон	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)	Диспут 6	зачтено/ не зачтено
7. Павел Муратов и его статья «Кинематограф»: элитистская реакция на 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)	Диспут 7	зачтено/ не зачтено
8. Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу	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)	Диспут 8	зачтено/ не зачтено
9. Ранние теории документального	УК-5	ИД.УК-5.1. ИД.УК-5.2. ИД.УК-5.3.	З (УК-5) У (УК-5) В (УК-5)	Диспут 9	зачтено/ не зачтено

Наименование темы (раздела)	Код компетенции	Индикаторы компетенций	Коды ЗУВ (в соотв. с табл. 1)	Формы текущего контроля	Результаты текущего контроля
кино: Осип Брик и Дзига Вертов		ИД.УК-5.4.			
10. Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум	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)	Диспут 10	зачтено/ не зачтено
11. Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский	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)	Диспут 11	зачтено/ не зачтено
12. Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».	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)	Диспут 12	зачтено/ не зачтено

Таблица 2

Критерии оценивания

Формы текущего контроля успеваемости	Критерии оценивания
Диспут	пассивность, участие без представления аргументов и обоснования точки зрения — не зачтено представление аргументов, обоснование точки зрения в диспуте — зачтено

2. Контрольные задания для текущей аттестации

Перечень тем диспутов

Диспут 1. Магистрантам предлагается обсудить основные положения проблематики «природы» в эстетическом контексте романтизма, том самом контексте, который и стал определяющим для ранних оценок эстетического потенциала механических средств репродуцирования, фотографии и кино. Магистрантам предлагается сформулировать в виде ряда дихотомий взаимоотношения между традиционными искусствами и механическими средствами репродуцирования реальности, так как они формируются в полемике XIX века. Кроме того, магистранты должны обсудить концепцию «природного языка» в истории эстетической мысли XIX–XX в.

Диспут 2. Магистрантам предлагается обсудить и сформулировать, что такое «фотогения», а также историю этого конструкта и его функционирования в европейской культуре XIX–XX веков. Другой темой обсуждения является проблематика перенесения эстетических критериев на саму действительность в эстетических дебатах XIX столетия. С этим контекстом магистрантам предлагается соотнести с этим контекстом место кинотеории Луи Деллюка.

Диспут 3. Магистрантам предлагается обсудить концептуальную роль «фотогении» в теории Деллюка. На этом этапе они должны сформулировать основную теоретическую задачу, которую теории кино решали на протяжении нескольких десятилетий: построение киносемантики. В задачу магистрантов входит также обсудить основные этапы эволюции чрезвычайно противоречивого концепта «фотогении» в ранней кинотеории — от представлений, тесно связанных с эстетикой XIX века до появления концепта «фотогении» в рамках монтажного кинематографа в теоретических текстах Луиса Бунюэля.

Диспут 4. Магистрантам предлагается обсудить ранние теоретические построения немецкой киномысли, где в центре теоретического рассмотрения находился актер. Кроме того, предметом обсуждения станут теоретические построения 1920-х гг., которые

описывали появление кинематографа, как культурный «регресс», «появление «нового варварства» и т.п.

Диспут 5. Магистрантам предлагается обсудить использование традиционных теорий «физиогномики» для описания кино – так как это проделывалось в ранней киномысли и в частности в книге Белы Балаша «Видимый человек». Магистранты анализируют теорию физиогномики как теорию киносемантики в концепции кино Балаша. Отдельно предлагается сделать предметом обсуждения перенесение представлений оккультизма о множественности человеческих тел в раннюю кинотеорию – здесь материалом обсуждения станет статья Балаша «Физиогномия».

Диспут 6. Магистранты обсуждают влияние философии Анри Бергсона на ранние кинотеории (проблематика, которая будет возникать в рамках курса неоднократно) и в частности на книгу Балаша. В частности, предметами для обсуждения и семинарских докладов станут противопоставление «понятийной культуры» и «жизни» (намеченное в «философии жизни» в целом и в текстах Бергсона в частности), а также идея непрагматического отношения к миру, которая из философских текстов Бергсона прямо попадает в работу Балаша, становясь одним из основных механизмов киновыразительности в «Видимом человеке».

Диспут 7. Магистрантам предлагается обсудить статью Павла Муратова о кино и сформулировать основания элитистской критики кино в 1910–1920-х гг. Тематами для обсуждения и докладов станут уже упоминавшиеся в первых занятиях противопоставления живописи и кино как «органического» и «механического». Истории критики «механического» в европейской мысли (и, в частности, в кинорефлексии) будет посвящена часть обсуждения.

Диспут 8. Магистрантам предлагается обсудить возникновение монтажной концепции кино. Тематами для обсуждения станут актерские концепции кино, роль материала и актерской телесности в ранней кинотеории (отчасти повторения пройденного). Наиболее существенной частью занятия является обсуждение перехода от актерской теории кино к монтажной в творческой биографии Льва Кулешова. Магистрантам предлагается обсудить первые и самые ранние представления о кино через призму монтажа.

Диспут 9. Докладчики анализируют концепт «факта» (Осип Брик, Виктор Шкловский и пр.) и в частности теорию документального кино, предлагавшуюся журналом «Новый ЛЕФ», и сопоставляют ее с киноманифестами Дзиги Вертова. Особой темой дискуссии должна стать идея монтажа, применительно к теориям советского документального фильма в 1920-х гг. — антимонтажные тенденции левовцев (мысливших монтажную технику Вертова как искажение «факта» и пр.) и виртуозный монтаж Вертова.

Диспут 10-11. Магистранты обсуждают основные киноконцепции русского формализма. Основные темы для докладов на семинарах и обсуждений: бергсонианские представления о кино Виктора Шкловского (кинематограф как чистое репродуцирование реальности, отсутствие семантического сдвига в кинематографе и пр.), антимиметическая идея Юрия Тынянова об искусстве как «деформации», его радикальная критика концепции «видимого человека» Балаша, а также попытки Бориса Эйхенбаума интегрировать некоторые элементы домонтажных теорий кино в монтажную концепцию фильма

Диспут 12. Основной темой докладов и обсуждения является идея концепта эстетической оригинальности. Магистранты должны сформулировать, в чем заключается идея «ауратичности», предложенная в статье Вальтера Бенямина. Кроме того, концепция Бенямина, посвященная тем сдвигам, которые принесло изобретение механических средств воспроизведения, рассматривается в политическом контексте: материалом обсуждения должны стать некоторые элементы, используемые в европейской культуре для конструирования истории (прогресс и пр.).

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 3

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)	Магистрант верно отвечает на вопрос, указанный в билете, при условии, что ответ на вопрос характеризуется отсутствием серьезных, значимых неточностей, при следующих характеристиках ответа: <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. При ответе магистрант демонстрирует сформированность знаний, умений и навыков.	Зачтено
				Магистрант представляет ответ на вопрос, свидетельствующий о некомпетентности магистранта, при следующих параметрах ответа: <ul style="list-style-type: none"> • незнание значительной части программного материала, • наличие существенных ошибок в определениях, формулировках, понимании теоретических положений; 	Не 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
				<ul style="list-style-type: none"> • бессистемность при ответе на поставленный вопрос, • отсутствие в ответе логически корректного анализа, аргументации, классификации, • наличие нарушений норм устной и письменной литературной речи. При ответе магистрант демонстрирует недостаточную сформированность или отсутствие сформированности навыков работы с конкретными текстами.	

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 3а.

Таблица 3а

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 эффект Кулешова и каково его значение для монтажной кинотеории?

Эталонный ответ:

Эффект Кулешова — это принцип, согласно которому смысл кадра изменяется в зависимости от контекста, в котором он находится. Этот эффект был открыт и описан советским режиссёром Львом Кулешовым в 1920-х годах.

Кулешов провёл эксперимент, в ходе которого были сняты три кадра: крупный план актёра Ивана Мозжухина с нейтральным выражением лица, тарелка супа и ребёнок в гробу. Затем эти кадры были смонтированы по-разному:

* Кадр с актёром + кадр с тарелкой супа = актёр хочет есть.

* Кадр с актёром + кадр с ребёнком в гробу = актёр скорбит.

Эксперимент показал, что восприятие зрителем эмоций актёра зависит от содержания следующего кадра. Это открытие стало основой для понимания того, как работает монтаж в кино.

Значение эффекта Кулешова для монтажной кинотеории:

1. Эффект Кулешова демонстрирует, что монтаж является мощным инструментом для создания смысла в фильме. Он позволяет режиссёру манипулировать восприятием зрителя и вызывать у него определённые эмоции.

2. Эффект Кулешова подчёркивает важность контекста в восприятии информации. Один и тот же кадр может иметь совершенно разное значение в зависимости от того, какие кадры ему предшествуют и следуют за ним.

3. Эффект Кулешова показывает, что зритель не просто пассивно воспринимает информацию, а активно интерпретирует её на основе своего опыта и знаний.

4. Эффект Кулешова оказал большое влияние на развитие теории монтажа и стал одним из основополагающих принципов киноискусства.

В настоящее время эффект Кулешова продолжает оставаться актуальным и используется в кинематографе для создания более глубокого и эмоционального восприятия фильма зрителями.

2. Расскажите, что составляет основную проблематику кинотеории.

Эталонный ответ:

Основная проблематика кинотеории охватывает широкий круг вопросов, связанных с пониманием и анализом кинематографа как искусства и средства коммуникации.

1. Природа киноязыка: кинотеория изучает особенности киноязыка, его выразительные средства и способы передачи информации. Это включает в себя анализ монтажа, ракурса, освещения, звука и других элементов, которые создают визуальное и звуковое восприятие фильма.

2. Структура и композиция фильма: кинотеоретики исследуют структуру фильма, включая его сюжет, персонажей, темы и мотивы. Они также изучают композицию фильма, то есть организацию элементов внутри кадра и между кадрами.

3. Кино и реальность: кинотеория рассматривает вопрос о том, насколько кино отражает реальность и как оно может влиять на восприятие реальности зрителем. Это связано с вопросами о документальности, реализме и вымысле в кино.

4. Интерпретация и анализ фильмов: кинотеория предлагает методы анализа и интерпретации фильмов, позволяющие глубже понять их содержание и смысл. Это может включать в себя изучение символики, метафор, аллегорий и других художественных приёмов.

5. История кино и кинокультуры: кинотеория исследует историю развития кинематографа, его влияние на общество и культуру. Она изучает эволюцию жанров, стилей и техник, а также роль кино в формировании общественного сознания.
 6. Эстетика и критика кино: кинотеория занимается вопросами эстетики кино, определяя критерии оценки качества фильмов. Она также включает критическое осмысление современных тенденций в кинематографе и их влияния на искусство и общество.
 7. Влияние технологий на кинопроизводство: кинотеория учитывает влияние новых технологий на процесс создания и восприятия фильмов. Это касается не только технических аспектов, таких как цифровые камеры и спецэффекты, но и изменений в зрительском опыте, вызванных новыми формами распространения контента.
 8. Взаимодействие кино с другими искусствами: кинотеория анализирует связи между кино и другими видами искусства, такими как литература, театр, живопись и музыка. Это помогает лучше понять специфику кино как синтетического искусства.
 9. Культурное и социальное значение кино: кинотеория исследует влияние кино на формирование культурных и социальных ценностей, а также его роль в отражении и формировании общественных норм и представлений.
- Это лишь некоторые аспекты основной проблематики кинотеории, которая продолжает развиваться и обогащаться новыми идеями и подходами к анализу кинематографа.

3. Охарактеризуйте позицию Павла Муратова относительно кинематографа

Эталонный ответ:

Павел Муратов — русский писатель и искусствовед, который внёс значительный вклад в изучение искусства и культуры. Его позиция относительно кинематографа была неоднозначной и менялась со временем.

В начале своей карьеры Павел Муратов относился к кинематографу с некоторым пренебрежением, считая его искусством второго сорта. Он видел в нём лишь средство для развлечения масс и не признавал его как серьёзную форму искусства. В своих статьях и эссе он критиковал кинематограф за его коммерческую направленность и отсутствие глубины содержания.

Однако со временем Павел Муратов изменил своё отношение к кинематографу. Он начал видеть в нём потенциал для развития новых форм художественного выражения и признал его важность как средства коммуникации и передачи информации. В более поздних работах он писал о том, что кинематограф может стать новым видом искусства, способным объединить элементы литературы, театра и живописи.

Таким образом, позиция Павла Муратова относительно кинематографа прошла путь от критики и пренебрежения до признания его потенциала и важности как формы искусства. Это отражает эволюцию восприятия кинематографа в обществе того времени и подчёркивает его растущую роль в культуре и искусстве.

4. Каковы основные параметры «фотогении» в киноконцепции Луи Деллюка?

Эталонный ответ:

Фотогения — это концепция, разработанная французским режиссёром и теоретиком кино Луи Деллюком в начале XX века. Фотогения описывает эстетические качества кинематографа, которые делают его уникальным искусством.

Основные параметры фотогении в киноконцепции Луи Деллюка:

1. Движение: Деллюк считал, что движение является одним из основных элементов киноискусства. Он утверждал, что именно движение создаёт иллюзию жизни на экране.
2. Свет и тень: Свет и тень играют важную роль в создании атмосферы фильма. Деллюк подчёркивал, что свет может быть использован для создания различных эмоциональных состояний.
3. Композиция кадра: Композиция кадра также важна для создания фотогеничного изображения. Деллюк говорил о важности баланса между различными элементами кадра.

4. Актёрская игра: Актёрская игра также является важным элементом фотогении. Деллюк утверждал, что актёр должен быть выразительным и естественным перед камерой.
 5. Монтаж: Монтаж также играет важную роль в создании фотогеничных образов. Деллюк отмечал, что монтаж может использоваться для создания ритма и темпа фильма.
 6. Атмосфера: Атмосфера фильма также является ключевым параметром фотогении. Деллюк полагал, что атмосфера фильма должна быть создана с помощью всех вышеперечисленных элементов.
 7. Эмоциональное воздействие: Фотогения должна вызывать у зрителя определённые эмоции. Деллюк стремился к тому, чтобы фильмы были не только визуально привлекательными, но и эмоционально насыщенными.
 8. Символизм: Символика в кадре также имеет значение для фотогении. Она может помочь создать атмосферу и передать идеи фильма.
 9. Естественность: Деллюк выступал за естественность в кино. Он считал, что кино должно быть правдивым и искренним, а не просто имитацией реальности.
 10. Уникальность: Каждый кадр должен иметь свою уникальность. Деллюк призывал к созданию оригинальных и запоминающихся образов.
- Эти параметры фотогении являются основой концепции Луи Деллюка и продолжают влиять на современное кинопроизводство. Они подчёркивают важность визуальной составляющей кино и её способность вызывать эмоции у зрителей.

5. Каковы две основные теоретические линии в подходе к киносемантике?

Эталонный ответ:

Киносемантика — это раздел киноведения, который изучает значение и смысл кинематографических образов.

В подходе к киносемантике можно выделить две основные теоретические линии:

1. Семиотический подход.

Исходит из того, что кинофильм представляет собой систему знаков и символов, которые могут быть интерпретированы зрителем. В рамках этого подхода кино рассматривается как язык, а его элементы (кадр, монтаж, звук и т. д.) — как отдельные знаки. Задача исследователя — определить значение этих знаков и их взаимосвязь в контексте фильма.

2. Психоаналитический подход.

Основан на идеях Зигмунда Фрейда и его последователей. Этот подход предполагает, что фильм может вызывать у зрителя определённые ассоциации и эмоции, связанные с его личным опытом и бессознательными желаниями. Исследователь анализирует эти ассоциации и пытается понять, как они влияют на восприятие фильма.

Обе теоретические линии имеют свои преимущества и недостатки. Семиотический подход позволяет более объективно анализировать кинофильмы, но может упустить из виду субъективные аспекты восприятия. Психоаналитический подход, напротив, акцентирует внимание на субъективном восприятии, но может привести к субъективным и спекулятивным выводам.

Важно отметить, что эти подходы не являются взаимоисключающими и могут дополнять друг друга. Современные исследования киносемантики часто используют оба подхода для более глубокого понимания значения и смысла кинематографических произведений.

6. Какова связь романтической идеи «природного языка» и ранних подходов к кино?

Эталонный ответ:

В начале XX века, когда кино только начинало развиваться как искусство, многие режиссёры и теоретики стремились найти способы выразить свои идеи через новый медиум. Одним из таких подходов была идея «природного языка», которая основывалась на романтических представлениях о том, что кино может стать новым способом общения с природой и выражения её красоты.

Эта идея подразумевала, что кино способно передать не только визуальные образы, но и эмоции, чувства и даже мысли. Режиссёры стремились создать фильмы, которые бы вызывали у зрителей ощущение присутствия в природе, позволяли им почувствовать её красоту и гармонию. Они использовали различные приёмы, такие как съёмка на открытом воздухе, использование естественного освещения и создание атмосферы, чтобы передать это ощущение.

Одним из первых режиссёров, который использовал идею «природного языка», был Андре Базен. Он считал, что кино должно быть основано на реальности и выражать её красоту. Базен утверждал, что фильм должен быть «как сама жизнь», то есть он должен быть естественным и правдивым.

Другим известным режиссёром, который также использовал эту идею, был Робер Брессон. Его фильмы были посвящены простым людям и их жизни, а также природе и её красоте. Брессон стремился создать фильмы, в которых бы зрители могли увидеть мир таким, какой он есть, без прикрас и искажений.

Таким образом, идея «природного языка» оказала большое влияние на ранние подходы к кино. Она позволила режиссёрам выразить свои идеи о красоте природы и её значении для человека. Эта идея также способствовала развитию реалистического направления в кино, которое стало одним из основных в XX веке.

Однако стоит отметить, что эта идея не была единственной в ранних подходах к кино. В то же время развивались и другие направления, такие как экспрессионизм, сюрреализм и другие, которые также оказали большое влияние на развитие киноискусства.

Влияние романтической идеи «природного языка» на ранние подходы к кино можно увидеть в следующих аспектах:

- * Использование естественных съёмок. Режиссёры снимали на природе, чтобы передать её красоту и атмосферу. Это позволяло зрителям почувствовать себя частью мира, изображённого на экране.

- * Создание атмосферы. Режиссёры использовали различные приёмы, чтобы создать определённую атмосферу в фильме. Например, они могли использовать музыку, цвет или свет, чтобы вызвать у зрителя определённые эмоции.

- * Реалистичность. Фильмы, основанные на идее «природного языка», были реалистичными и показывали жизнь такой, какая она есть. Это отличало их от фильмов других направлений, которые часто использовали фантастические элементы или искажали реальность.

Эти аспекты позволили фильмам, основанным на идее «природного языка», стать популярными и получить признание зрителей и критиков. Они также способствовали развитию реалистического направления в кино и формированию его основных принципов.

7. Какова связь между выразительной телесностью актёра и монтажом в теории Льва Кулешова?

Эталонный ответ:

Лев Кулешов — один из основоположников советского кинематографа, режиссёр и теоретик кино. Он считал монтаж ключевым элементом кинематографии, способным создавать новые смыслы и эмоции у зрителей.

В своей теории Кулешов утверждал, что монтаж способен усиливать выразительность актёрской игры. Он проводил эксперименты, в которых показывал зрителям один и тот же кадр с актёром, но в разных контекстах. В результате зрители воспринимали эмоции актёра по-разному, хотя на самом деле актёр не менял своего выражения лица. Это доказывало, что монтаж может влиять на восприятие зрителя и придавать новый смысл изображению.

Кулешов также утверждал, что выразительная телесность актёра важна для создания эмоциональной связи со зрителем. Актёр должен быть способен передавать эмоции через свою игру, а монтаж помогает усилить эти эмоции и сделать их более понятными для зрителя.

Таким образом, связь между выразительной телесностью актёра и монтажом в теории Льва Кулешова заключается в том, что актёрская игра и монтаж работают вместе, чтобы создать полноценное кинематографическое произведение. Монтаж помогает подчеркнуть и усилить эмоции, которые актёр передаёт через свою игру. Вместе они создают более глубокое и эмоциональное воздействие на зрителя.

8. Как концептуализировалось отношение к слову и словесному в ранней кинотеории?

Эталонный ответ:

Ранняя кинотеория концептуализировала отношение к слову и словесному в контексте развития кинематографа как нового вида искусства.

В начале XX века, когда кинематограф только начинал своё развитие, теоретики кино активно обсуждали роль слова и звука в фильмах. Они пытались определить, насколько важно использовать речь и диалоги в кино, и как это влияет на восприятие фильма зрителем. Некоторые теоретики считали, что слово и звук могут отвлекать от визуальных образов и нарушать целостность восприятия фильма. Они предлагали использовать титры и другие визуальные элементы для передачи информации. Другие же полагали, что использование речи и диалогов может обогатить фильм и сделать его более выразительным.

Одним из первых теоретиков, кто исследовал роль слова в кино, был Сергей Эйзенштейн. Он считал, что кино — это искусство, которое должно быть основано на визуальном восприятии, но при этом не исключал возможности использования слова для создания более глубокого и многогранного образа.

Также стоит отметить работы советского кинорежиссёра и теоретика кино Всеволода Пудовкина, который утверждал, что слово в фильме должно использоваться с осторожностью и только тогда, когда оно действительно необходимо для понимания сюжета или характеров персонажей.

Таким образом, ранняя кинотеория рассматривала отношение к слову и словесному как сложный вопрос, требующий индивидуального подхода в каждом конкретном случае. В конечном итоге, решение о том, как использовать слово в фильме, остаётся за режиссёром и зависит от его творческого видения и целей.

9. В чем смысл обращения Беллы Балаша к физиогномической традиции?

Эталонный ответ:

Бела Балаш (1884–1949) — венгерский писатель, теоретик кино и драматург. В своих работах он исследовал выразительные возможности кинематографа и его связь с другими искусствами.

Обращение Белы Балаша к физиогномической традиции в теории кино можно объяснить тем, что он стремился найти способы выражения эмоций и характеров персонажей через визуальные образы. Физиогномика изучает связь между чертами лица и характером человека. Бела Балаш пытался перенести эти принципы на экран, чтобы создать более глубокий и убедительный образ персонажа. Он считал, что мимика, жесты и движения актёров могут передавать сложные эмоции и состояния героев.

В своей работе «Видимый человек» Бела Балаш писал о том, как важно использовать выразительные средства кино для передачи внутреннего мира персонажей. Он утверждал, что кино способно создавать образы, которые будут вызывать у зрителей сильные эмоциональные реакции. Это делает фильмы более убедительными и запоминающимися. Таким образом, обращение Белы Балаша к физиогномической традиции было попыткой создать более глубокое и выразительное киноискусство, способное передавать сложные эмоциональные состояния персонажей через их внешний облик.

10. В чем заключался смысл включения концепта «фотогении» в кинотеорию?

Эталонный ответ:

Концепт «фотогении» был включён в кинотеорию для того, чтобы определить критерии оценки кинематографической выразительности. Он был разработан французским теоретиком и критиком Луи Деллюком в начале XX века.

Фотогения — это совокупность качеств, которые делают объект пригодным для съёмки и придают ему кинематографическую выразительность. Это понятие включает в себя такие характеристики, как движение, свет, тень, цвет, композиция кадра и т. д.

Концепт фотогении оказал значительное влияние на развитие киноязыка и формирование эстетических принципов кинематографа. Он способствовал развитию понимания того, что кино — это не просто механическое воспроизведение реальности, а искусство, которое обладает своими собственными средствами выразительности.

Включение концепта фотогении в кинотеорию позволило более глубоко анализировать и оценивать кинематографические произведения, выявлять их художественные достоинства и недостатки. Кроме того, оно стимулировало развитие новых методов и приёмов съёмки, которые позволяли создавать более выразительные и запоминающиеся образы.

Таким образом, включение концепта «фотогения» в кинотеорию имело большое значение для развития кинематографии и формирования её как самостоятельного вида искусства. Оно способствовало пониманию того, что кинематограф — это не только средство развлечения, но и инструмент для создания художественных произведений, способных вызывать у зрителей глубокие эмоции и переживания.

11. Раскройте суть концепта природы в философии и эстетике романтиков и его роль в раннем кинематографе.

Эталонный ответ:

Концепт природы в философии и эстетике романтиков играл ключевую роль, поскольку он отражал их стремление к свободе, индивидуальности и единению с окружающим миром. Романтики считали, что природа является источником вдохновения, мудрости и гармонии, а также способом выражения внутреннего мира человека.

В раннем кинематографе концепт природы также имел большое значение. Фильмы того времени часто изображали природу как нечто величественное и загадочное, способное вызывать у зрителей чувство восхищения и благоговения. Природа служила фоном для действий персонажей, подчёркивая их связь с окружающим миром и создавая атмосферу мистики и волшебства.

Кроме того, природа в раннем кинематографе использовалась для передачи идей и эмоций. Например, сцены с пейзажами могли символизировать свободу, одиночество или гармонию. Это позволяло зрителям глубже понять сюжет фильма и его основную идею.

Концепт природы в раннем кинематографе также оказал влияние на развитие киноязыка. Режиссёры использовали различные приёмы, чтобы передать красоту и величие природы, такие как панорамные съёмки, крупные планы и использование естественного освещения. Эти методы стали основой для дальнейшего развития кинематографа и позволили ему стать одним из самых выразительных видов искусства.

Таким образом, концепт природы в философии и эстетике романтиков оказал значительное влияние на ранний кинематограф, предопределив его основные темы, идеи и стилистические особенности. Он позволил кинематографистам выразить свои мысли и чувства через образы природы, сделав фильмы более глубокими и запоминающимися.

12. Проблема отражения реальности в раннем кинематографе: «истина» и «красота».

Эталонный ответ:

Ранний кинематограф, как и любое новое искусство, столкнулся с рядом проблем, связанных с отражением реальности. Одной из таких проблем была дилемма между «истиной» и «красотой».

С одной стороны, кино стремилось к объективности и точности в изображении реальности, что можно назвать стремлением к «истине». Это было связано с желанием кинематографистов создать иллюзию реальности на экране, передать зрителю ощущение присутствия и достоверности происходящего.

С другой стороны, кино также стремилось быть искусством, а не просто средством фиксации реальности. Кинематографисты экспериментировали с различными способами создания визуальной эстетики, которая могла бы привлечь зрителя и вызвать у него эмоциональный отклик. Это стремление к «красоте» было связано с использованием различных художественных приёмов, таких как монтаж, ракурсы, освещение и т. д.

Дилемма между «истиной» и «красотой» в раннем кинематографе была сложной задачей для кинематографистов. Они искали баланс между точностью в передаче реальности и созданием художественного образа. В результате, ранний кинематограф стал не только средством развлечения, но и новым видом искусства, способным передавать сложные идеи и вызывать глубокие эмоции у зрителей.

В целом, проблема отражения реальности в раннем кинематографе заключалась в том, чтобы найти баланс между объективностью и субъективностью, между документальностью и художественностью. Этот поиск баланса продолжается и в современном кинематографе, где режиссёры продолжают экспериментировать с различными стилями и техниками, чтобы создать уникальные и запоминающиеся произведения искусства.

13. Проанализируйте первые попытки эстетической концептуализации кино.

Эталонный ответ:

Первые попытки эстетической концептуализации кино связаны с периодом немого кинематографа, когда кино было ещё молодым искусством и находилось в поиске своего собственного языка и выразительных средств.

Одной из первых попыток эстетической концептуализации можно считать творчество французского режиссёра Жоржа Мельеса. Он был одним из пионеров кинематографии и создавал фильмы, которые отличались зрелищностью и фантастическими сюжетами. В своих фильмах он использовал различные спецэффекты, такие как двойная экспозиция, стоп-кадр и другие, чтобы создать иллюзию магии и волшебства на экране. Это было новым подходом к созданию фильмов, который позволил ему выразить свою эстетическую концепцию и создать уникальные визуальные образы.

Ещё одной важной фигурой в ранней истории кино является Сергей Эйзенштейн, советский режиссёр и теоретик кино. Он разработал теорию монтажа, которая оказала огромное влияние на развитие киноискусства. Эйзенштейн считал, что монтаж — это основной инструмент для создания смысла и эмоциональной выразительности в фильме. Он также исследовал возможности использования звука и цвета в кино, предвосхищая будущие достижения кинематографа.

Дзига Вертов, ещё один советский режиссёр, также внёс значительный вклад в развитие теории кино. Его концепция «киноправды» предполагала создание документальных фильмов, которые бы отражали реальность без прикрас. Вертов считал, что кино должно быть инструментом для исследования и понимания мира, а не просто развлечением.

Эти первые попытки эстетической концептуализации были важными шагами в развитии кино как искусства. Они позволили кинематографистам экспериментировать с новыми формами и методами выражения, создавая уникальные произведения, которые до сих пор остаются актуальными и вдохновляют современных режиссёров.

В целом, первые попытки эстетической концептуализации в кино были направлены на поиск новых способов выражения идей и эмоций через экранное искусство. Эти эксперименты с формой и содержанием заложили основу для дальнейшего развития кино как мощного средства коммуникации и художественного самовыражения.

14. Опишите проблему киносемантики как основной проблемы кинотеории.

Эталонный ответ:

Проблема киносемантики является одной из основных проблем кинотеории и заключается в изучении значения и смысла, которые передаются через кинематографические образы. Киносемантика исследует, как различные элементы фильма, такие как сюжет, персонажи, визуальные образы, звук и монтаж, взаимодействуют друг с другом для создания определённого смыслового содержания.

Основная проблема киносемантики заключается в том, что фильмы могут иметь множество интерпретаций, и их значение может меняться в зависимости от контекста, культурных особенностей и личного опыта зрителя. Это делает изучение киносемантики сложным и интересным процессом, который требует глубокого анализа и понимания кинематографических приёмов и методов.

В рамках проблемы киносемантики рассматриваются следующие аспекты:

- * Структура фильма: как организованы элементы фильма (сюжет, сценарий, композиция) и как они влияют на его смысл.

- * Визуальный язык: какие визуальные приёмы используются для передачи информации и эмоций, и как они взаимодействуют с другими элементами фильма.

- * Звук и музыка: какую роль играют звук и музыка в создании атмосферы фильма и передаче его смысла.

- * Монтаж: как монтаж влияет на восприятие фильма зрителем и как он используется для создания определённых эффектов.

- * Интерпретация: как зрители интерпретируют фильм и какие факторы влияют на их восприятие.

Проблема киносемантики имеет важное значение для кинотеории, так как она позволяет глубже понять механизмы работы кинематографа и его влияние на зрителей. Изучение киносемантики помогает развивать критическое мышление и способность анализировать фильмы с точки зрения их структуры, содержания и воздействия на аудиторию.

15. Какова история термина «фотогения» в XIX веке?

Эталонный ответ:

Термин «фотогения» появился в XIX веке во Франции и был связан с развитием фотографии и кинематографа. Он обозначал особую эстетическую привлекательность, которая присуща фотографическим или кинематографическим изображениям.

Впервые термин «фотогения» был использован французским поэтом и критиком Ришардом де ла Бартом в 1890 году. В своей книге «Фотогения: искусство света и тени» он определил фотогению как «способность производить впечатление на зрителя через визуальные образы». Де ла Барт считал, что фотогения — это свойство, которое может быть присуще не только фотографиям, но и другим формам искусства, таким как театр или литература.

В начале XX века термин «фотогения» стал широко использоваться в киноиндустрии. Французский режиссёр Луи Деллюк в своей статье «Фотогения», опубликованной в 1920 году, дал более конкретное определение этому термину. По его мнению, фотогения — это способность фильма вызывать у зрителей определённые эмоции и ассоциации через визуальное восприятие.

Деллюк считал, что фотогеничными могут быть не только люди, но и предметы, пейзажи, движения и даже абстрактные формы. Он также утверждал, что фотогения зависит от освещения, композиции кадра, ракурса съёмки и других технических аспектов кинематографии.

Таким образом, термин «фотогения» в XIX веке прошёл путь от общего понятия об эстетической привлекательности до конкретного определения способности фильма вызывать эмоции у зрителей. Это понятие оказало значительное влияние на развитие теории кино и практики кинематографии.

16. Раскройте суть термина фотогения с точки зрения «природности» и «антитеатральности».

Эталонный ответ:

Фотогения — это термин, который был введён французским теоретиком и критиком Луи Деллюком в начале XX века. Он обозначает эстетическую привлекательность и выразительность фотографического изображения.

С точки зрения «природности» фотогения связана с естественностью и натуральностью изображения на экране. Это понятие подразумевает, что кино должно стремиться к правдивому отображению реальности, а не к искусственности и театральности. В этом смысле фотогения противопоставляется театральному искусству, которое часто использует условные приёмы и декорации.

«Антитеатральность» в контексте фотогении означает отказ от традиционных театральных приёмов и условностей. Кино должно быть свободным от сценических ограничений и создавать новые формы выразительности, основанные на особенностях кинематографа.

Фотогения также включает в себя такие аспекты, как свет, тень, движение, композиция кадра и другие элементы, которые могут сделать изображение более выразительным и привлекательным. Она предполагает, что режиссёр должен уметь видеть красоту в повседневности и передавать её на экран, создавая уникальные образы и атмосферу.

В целом, фотогения является важным понятием для понимания эволюции кинематографа и его стремления к созданию более реалистичных и естественных образов. Она подчёркивает важность натуралистичности и аутентичности в киноискусстве.

17. В чем заключается идея «природного языка» в кинематографе.

Эталонный ответ:

Идея «природного языка» в кинематографе заключается в том, что кино — это особый вид искусства, который обладает собственным языком и способами выражения идей и эмоций. Этот язык основан на визуальных образах, движении, звуке и монтаже, которые позволяют режиссёру создавать уникальные произведения и передавать зрителю свои мысли и чувства. «Природный язык» кинематографа позволяет режиссёрам использовать различные приёмы и техники для создания атмосферы, передачи настроения и развития сюжета. Это может быть использование крупных планов, ракурсов, движения камеры, монтажа, звуковых эффектов и других элементов, которые помогают создать целостное произведение и воздействовать на зрителя.

Идея «природного языка» также предполагает, что каждый режиссёр имеет свой собственный стиль и подход к созданию фильмов. Это позволяет кинематографу быть разнообразным и интересным для зрителей, а также постоянно развиваться и находить новые способы выражения своих идей.

Таким образом, идея «природного языка» подчёркивает уникальность кинематографа как вида искусства и его способность передавать сложные идеи и эмоции с помощью визуальных образов и звука. Это делает кино одним из самых популярных и влиятельных видов искусства в современном мире.

18. Рождение киносемантики из рефлексии над материалом кино.

Эталонный ответ:

Киносемантика — это раздел семиотики, который изучает знаки и символы в кинематографе. Она исследует, как эти элементы передают смысл и значение фильма.

Рефлексия над материалом кино — это процесс анализа и осмысления того, что происходит на экране. Это может быть анализ сюжета, персонажей, визуальных образов и других элементов фильма. Рефлексия позволяет понять, какие смыслы и значения заложены в фильме.

Рождение киносемантики связано с тем, что люди начали анализировать и интерпретировать фильмы. Они стали задумываться о том, что означают те или иные

образы, символы и действия в фильмах. Это привело к появлению новых теорий и подходов к анализу фильмов.

Одним из первых теоретиков кино, кто начал исследовать киносемантику, был Сергей Эйзенштейн. Он считал, что кино — это не просто средство развлечения, а мощный инструмент для передачи идей и эмоций. Эйзенштейн разработал теорию монтажа, которая позволяла создавать сложные и многозначные образы.

Другим важным теоретиком кино, который исследовал киносемантику, был Кристиан Метц. Он разработал теорию киноязыка, которая позволила анализировать фильмы как систему знаков и символов. Метц считал, что фильмы могут передавать различные значения в зависимости от контекста и интерпретации зрителя.

Сегодня киносемантика продолжает развиваться. Она позволяет глубже понимать фильмы и их влияние на зрителей. Киносемантический анализ может помочь режиссёрам создавать более глубокие и выразительные фильмы, а зрителям — лучше понимать их смысл.

Таким образом, рождение киносемантики было связано с рефлексией над материалом кино. Эта рефлексия позволила создать новые теории и подходы к анализу фильмов, которые продолжают развиваться и сегодня.

19. Каким образом развилась «феноменологическая» линия кинотеории?

Эталонный ответ:

«Феноменологическая» линия кинотеории развивалась в нескольких направлениях, которые можно охарактеризовать следующим образом:

1. Анализ восприятия фильма зрителем. Это направление исследует, как зритель воспринимает фильм и какие эмоции и мысли он при этом испытывает. Феноменологический подход предполагает, что каждый зритель имеет свой уникальный опыт просмотра фильма, который зависит от его личных переживаний, культурных особенностей и других факторов.

2. Изучение кинематографических приёмов и их воздействия на зрителя. Феноменологические теоретики исследуют, как определённые кинематографические приёмы (монтаж, ракурсы, освещение и т. д.) влияют на восприятие фильма зрителем. Они также анализируют, как эти приёмы могут вызывать у зрителя определённые эмоции и ассоциации.

3. Исследование кинематографа как формы искусства. Феноменологи рассматривают кино как форму искусства, которая может вызывать у зрителей эстетические переживания. Они анализируют, какие элементы фильма делают его произведением искусства и как они воздействуют на зрителя.

4. Связь кино с философией и психологией. Некоторые феноменологические кинотеоретики связывают кино с философскими и психологическими концепциями. Например, они могут исследовать, как фильмы отражают философские идеи о реальности, времени и пространстве или как они влияют на психологическое состояние зрителя.

5. Критика традиционных подходов к анализу кино. Феноменологическая линия кинотеории критикует традиционные подходы к анализу фильмов, такие как структурализм и семиотика. Она предлагает более глубокий и индивидуальный анализ восприятия фильма зрителем, а также подчёркивает важность субъективного опыта при просмотре кино.

В целом, «феноменологическая» линия кинотеории стремится понять, как кино воздействует на зрителей и как оно может вызывать у них различные эмоциональные и интеллектуальные реакции. Это направление подчёркивает уникальность каждого зрителя и его личный опыт при просмотре фильма.

Среди представителей «феноменологической» линии кинотеории можно выделить таких авторов, как Андре Базен, Жиль Делёз, Пол Шрейдер и другие. Каждый из них предлагает свой взгляд на кино и его воздействие на зрителя, но все они разделяют общий интерес к изучению индивидуального восприятия фильмов.

20. Монтажное понимание фотогении у Бунюэля.

Эталонный ответ:

Луис Бунюэль, испанский кинорежиссёр и сценарист, был одним из первых теоретиков кино, кто рассматривал монтаж как ключевой элемент кинематографа. В своих работах он использовал монтаж для создания сложных образов и передачи идей.

Фотогения — это термин, введённый Луи Деллюком, который обозначал эстетическую привлекательность или выразительность фильма. Бунюэль переосмыслил этот термин и применил его к монтажу. Он считал, что монтаж позволяет создавать новые образы и смыслы, которые не могут быть достигнуты с помощью одного кадра.

Бунюэль использовал монтаж для того, чтобы подчеркнуть противоречия между реальностью и воображением, а также для передачи абсурдности и иррациональности мира. Например, в фильме «Андалузский пёс» (1929) он использует шокирующие образы, такие как разрезание глаза бритвой, для того чтобы вызвать у зрителя чувство тревоги и неопределённости.

В своих фильмах Бунюэль часто использовал метафорический монтаж, когда один кадр может символизировать другой. Это позволяло ему создавать сложные образы и передавать идеи, которые трудно выразить словами.

Таким образом, монтажное понимание фотогении у Бунюэля заключается в том, что он видел в монтаже мощный инструмент для создания новых образов и смыслов. Он использовал его для того, чтобы передать свои идеи о противоречивости и абсурдности мира, а также о роли искусства в его понимании.

Основные принципы монтажного понимания фотогении:

- * Монтаж позволяет создавать новые образы и смыслы.
- * Один кадр может символизировать другой, создавая сложные метафорические образы.
- * С помощью монтажа можно передать идеи, которые сложно выразить словами.
- * Фотогения в понимании Бунюэля — это не только эстетическая привлекательность, но и способность монтажа вызывать у зрителя определённые эмоции и ассоциации.

Эти принципы позволяют Бунюэлю использовать монтаж как средство выражения своих идей и создания уникальных образов. Его работы оказали значительное влияние на развитие кинематографа и продолжают вдохновлять современных режиссёров.

21. Раскройте характерные особенности ранней немецкой кинотеории.

Эталонный ответ:

Ранняя немецкая кинотеория сформировалась в период с 1910-х по 1920-е годы и оказала значительное влияние на развитие кинематографа. Она представляла собой совокупность идей, концепций и подходов к пониманию сущности киноискусства.

Характерные особенности ранней немецкой кинотеории:

1. Эстетический подход. Немецкие теоретики рассматривали кино как искусство, обладающее собственными выразительными средствами и возможностями. Они стремились определить специфику киноязыка и его отличие от других видов искусства.
2. Философский анализ. Многие немецкие теоретики обращались к философским концепциям для осмысления природы кино. Они исследовали такие вопросы, как реальность и иллюзия в кино, соотношение изображения и звука, а также роль зрителя в процессе восприятия фильма.
3. Психологический аспект. Некоторые теоретики изучали влияние кино на психику человека и пытались понять, какие механизмы восприятия задействованы при просмотре фильмов. Они анализировали, как кино воздействует на эмоции и мысли зрителей.
4. Формальный анализ. Ранние немецкие теоретики уделяли внимание формальным аспектам кинопроизводства, таким как композиция кадра, монтаж, ритм и темп. Они считали, что эти элементы определяют эстетическую ценность фильма.
5. Влияние экспрессионизма. В начале XX века в Германии развивалось художественное направление — экспрессионизм, которое оказало значительное влияние на раннюю

немецкую кинотеорию. Экспрессионисты стремились передать через искусство свои внутренние переживания и эмоции, и это нашло отражение в работах немецких теоретиков.

6. Интерес к документальному кино. Некоторые немецкие теоретики подчёркивали важность документального кино как средства фиксации реальности и отражения социальных проблем. Они видели в документальном кино потенциал для создания более глубокого и правдивого образа мира.

7. Связь с другими искусствами. Ранняя немецкая кинотеория часто обращалась к параллелям между кино и другими видами искусства, такими как литература, живопись и театр. Это позволяло теоретикам лучше понять специфику кино и его место в культуре.

8. Критика коммерциализации кино. Многие ранние немецкие теоретики выражали обеспокоенность по поводу того, что кино становится всё более коммерческим и теряет свою художественную ценность. Они призывали к сохранению высокого уровня киноискусства и защите его от влияния индустрии развлечений.

Ранняя немецкая кинотеория внесла значительный вклад в развитие киноискусства, предоставив новые подходы к анализу и пониманию кино как формы искусства.

22. В чем заключается противопоставление кино традиционным искусствам.

Эталонный ответ:

Противопоставление кино традиционным искусствам заключается в том, что кино — это синтетическое искусство, которое объединяет в себе элементы литературы, театра, живописи, музыки и других видов искусства. Оно обладает своими уникальными особенностями и характеристиками, которые отличают его от традиционных искусств.

1. Синтетичность. Кино объединяет в себе различные виды искусства, такие как литература (сценарий), театр (актёрская игра), живопись (декорации, костюмы), музыка (саундтрек) и другие. Это делает кино уникальным и многогранным искусством.

2. Динамика. В отличие от статичных произведений традиционных искусств, таких как картины или скульптуры, кино обладает динамикой и движением. Зритель может наблюдать за развитием сюжета, изменением обстановки и действиями персонажей.

3. Временная протяжённость. Фильмы могут длиться от нескольких минут до нескольких часов, что позволяет создавать более сложные и глубокие истории. В традиционных искусствах произведения обычно имеют фиксированную продолжительность.

4. Визуальность. Кино в первую очередь визуальное искусство, где изображение играет ключевую роль. Фильмы используют широкий спектр визуальных приёмов, таких как композиция кадра, освещение, монтаж и т. д., чтобы создать атмосферу и передать эмоции.

5. Звуковое сопровождение. Кино также является аудиовизуальным искусством, где звук играет важную роль. Музыка, диалоги, звуковые эффекты и шумы создают атмосферу фильма и помогают зрителю лучше понять происходящее на экране.

6. Интерактивность. Современные технологии позволяют зрителям взаимодействовать с фильмами, выбирая сюжетные линии, влияя на развитие событий и даже создавая свои собственные фильмы.

7. Коммерческая составляющая. Кино является коммерческим искусством, созданным для массового зрителя. Фильмы должны быть привлекательными и интересными для широкой аудитории, чтобы иметь коммерческий успех.

8. Доступность. С появлением интернета и стриминговых сервисов кино стало доступным для просмотра в любое время и в любом месте. Традиционные искусства требуют посещения музеев, театров и других мест, где можно увидеть произведения искусства.

9. Влияние на общество. Кино оказывает значительное влияние на формирование общественного мнения, ценностей и культуры. Фильмы могут вызывать дискуссии, споры и обсуждения среди зрителей.

В целом, противопоставление кино традиционным искусствам заключается в его уникальности, синтетичности, динамичности, временной протяжённости, визуальности, интерактивности, коммерческой составляющей, доступности и влиянии на общество. Эти

особенности делают кино одним из самых популярных и влиятельных видов искусства современности.

23. Опишите суть теории кино как феномена массовой культуры.

Эталонный ответ:

Теория кино как феномена массовой культуры изучает кино с точки зрения его влияния на общество и культуру. Она рассматривает кино как средство коммуникации, которое может воздействовать на людей, формировать их мировоззрение и влиять на социальные процессы.

Основные аспекты теории кино как феномена массовой культуры:

- * Массовая аудитория. Кино является одним из самых популярных видов искусства, оно доступно широкой аудитории и может быть воспринято людьми разного возраста, социального статуса и образования.

- * Влияние на общественное сознание. Фильмы могут формировать у зрителей определённые представления о мире, людях, ценностях и нормах поведения. Они могут вызывать эмоции, влиять на настроение и даже изменять поведение людей.

- * Культурное влияние. Кино может отражать культурные ценности, традиции и нормы общества, в котором оно создаётся. Оно также может влиять на формирование новых культурных тенденций и стилей.

- * Коммерческий характер. Большинство фильмов создаются с целью получения прибыли, что влияет на их содержание и форму. Коммерческие интересы могут ограничивать свободу творчества и приводить к созданию шаблонных и предсказуемых произведений.

- * Политическое воздействие. Кино может использоваться для пропаганды определённых идей, взглядов и ценностей. Оно может служить инструментом формирования общественного мнения и манипулирования сознанием людей.

Теория кино как феномена массовой культуры позволяет лучше понять роль кино в обществе, его влияние на культуру и людей. Она помогает анализировать фильмы с точки зрения их содержания, формы и воздействия на аудиторию.

Важно отметить, что теория кино как феномена массовой культуры не является единственной теорией кино. Существуют и другие подходы к изучению кино, которые рассматривают его с других точек зрения, например, как искусство, как способ самовыражения режиссёра или как отражение социальных и культурных процессов. Однако теория кино как феномена массовой культуры остаётся актуальной и важной для понимания роли кино в современном обществе.

24. Какова роль актёра и его выразительности в теории кино.

Эталонный ответ:

Актёр — это один из ключевых элементов кинематографа, который играет важную роль в создании фильма. Актёрская игра является основой для передачи эмоций, характеров персонажей и развития сюжета.

В теории кино актёрская игра рассматривается как средство выражения идей и смыслов фильма. Она помогает зрителю лучше понять сюжет, сопереживать персонажам и воспринимать фильм на эмоциональном уровне.

Выразительность актёра включает в себя различные аспекты: мимику, жесты, интонацию, движения тела и другие элементы актёрской игры. Эти элементы помогают создать образ персонажа и передать его характер, эмоции и отношения с другими персонажами.

Роль актёра в теории кино заключается в том, чтобы создать убедительный образ персонажа, который будет интересен зрителям и вызовет у них эмоциональный отклик. Актёры должны быть способны передавать сложные эмоции, создавать глубокие образы и взаимодействовать с другими актёрами на экране.

Кроме того, актёрская игра может влиять на восприятие зрителем фильма в целом. Например, если актёр играет роль злодея, то зритель может воспринимать фильм как более

напряжённый и тревожный. Если же актёр играет роль героя, то фильм может восприниматься как более позитивный и вдохновляющий.

Таким образом, роль актёра и его выразительность в теории кино являются важными аспектами создания фильма. Они помогают передать идеи, смыслы и эмоции фильма, а также влияют на восприятие фильма зрителями.

25. Физиогномика как средство решения проблемы киносемантики в раннем немецком кино.

Эталонный ответ:

Проблема киносемантики — это проблема поиска способов передачи смысла и содержания через визуальные образы в кино. В раннем немецком кинематографе, который развивался в начале XX века, эта проблема решалась с помощью использования физиогномики.

Физиогномика — это учение о связи между внешним обликом человека и его характером, способностями и судьбой. Физиогномисты считали, что по чертам лица можно определить характер и даже судьбу человека. Это учение было популярно в Европе в XVIII–XIX веках и оказало влияние на развитие искусства, литературы и философии.

В раннем немецком кино физиогномика использовалась как средство создания образов персонажей и передачи их характеров. Режиссёры и актёры стремились создать выразительные и запоминающиеся образы, которые бы вызывали у зрителей определённые эмоции и ассоциации.

Например, в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1920) режиссёр Роберт Вине использовал физиогномические приёмы для создания образа главного злодея — доктора Калигари. Его лицо было искажено гримасой, глаза были широко раскрыты, а рот искривлён в зловещей улыбке. Эти черты лица создавали образ безумного и опасного человека, который внушал зрителям страх и отвращение.

Другим примером использования физиогномических приёмов является фильм «Носферату. Симфония ужаса» (1922), снятый режиссёром Фридрихом Вильгельмом Мурнау. Главный герой фильма — граф Орлок — был изображён как уродливое и отталкивающее существо с бледной кожей, острыми зубами и длинными когтями. Эти черты лица подчёркивали его демоническую природу и делали его одним из самых запоминающихся персонажей в истории кино.

Таким образом, физиогномика была важным средством решения проблемы киносемантики в раннем немецком кино. Она позволяла создавать выразительные образы персонажей, передавать их характеры и вызывать у зрителей определённые эмоции. Однако со временем физиогномика стала восприниматься как устаревший и наивный способ создания образов, и её место заняли более сложные и разнообразные методы киноязыка.

26. Анализ фильма «Видимый человек» (1924) Балаша

Эталонный ответ:

Бела Балаш — венгерский теоретик кино, сценарист и режиссёр. В фильме «Видимый человек» (1924) он исследует природу кинематографа и его способность передавать эмоции и идеи.

В фильме рассказывается история о человеке, который теряет зрение и пытается восстановить свою жизнь в новом мире. Он сталкивается с различными препятствиями и трудностями, но продолжает бороться за своё место в обществе. Фильм показывает, как важно видеть и понимать мир вокруг себя, даже если это становится невозможным.

Фильм «Видимый человек» является примером того, как кино может быть использовано для передачи глубоких идей и эмоций. Он также демонстрирует мастерство Балаша как режиссёра и сценариста.

Анализ фильма «Видимый человек»:

1. Сюжет: фильм рассказывает историю о человеке, потерявшем зрение. Это позволяет зрителю лучше понять, что значит быть слепым и как это влияет на жизнь человека.

2. Визуальные эффекты: фильм использует различные визуальные приёмы, чтобы передать атмосферу и настроение. Например, использование крупных планов и контрастных цветов помогает создать ощущение напряжения и тревоги.
 3. Монтаж: монтаж фильма выполнен таким образом, чтобы подчеркнуть ключевые моменты и создать ритм повествования. Это помогает зрителю лучше следить за развитием сюжета.
 4. Звук: звук в фильме играет важную роль. Он используется для создания атмосферы и передачи эмоций. Например, в некоторых сценах музыка становится громче, когда герой испытывает страх или тревогу.
 5. Темы: фильм поднимает важные темы, такие как борьба за выживание, преодоление трудностей и поиск смысла жизни. Эти темы актуальны и сегодня, что делает фильм актуальным и интересным для зрителей.
 6. Стил: стиль фильма можно охарактеризовать как экспрессионистский. Он использует яркие цвета, резкие контрасты и динамичный монтаж, чтобы создать эмоциональное воздействие на зрителя.
 7. Влияние на развитие кино: фильм «Видимый человек» оказал значительное влияние на развитие кинематографа. Он показал, что кино может быть не только развлечением, но и средством выражения глубоких идей и чувств.
- Таким образом, фильм «Видимый человек» представляет собой важный этап в развитии кинематографа. Он демонстрирует, как кино может использоваться для передачи сложных идей и эмоций, а также для исследования человеческой природы.

27. Противостояние литературной культуры XIX века и кино.

Эталонный ответ:

В конце XIX — начале XX века кино стало новым видом искусства, который быстро набирал популярность. Оно было основано на визуальных образах и рассказывало истории без слов, что отличало его от литературы, которая была доминирующим средством выражения в XIX веке.

Кино и литература имеют свои уникальные особенности и способы воздействия на аудиторию. Литература позволяет читателю создавать собственные образы и интерпретации, в то время как кино предлагает готовые визуальные образы. Это различие привело к противостоянию между этими двумя формами искусства.

С одной стороны, кино могло показаться угрозой для литературы, так как оно предлагало более доступный и понятный способ передачи информации. С другой стороны, некоторые критики считали, что кино не может заменить литературу, поскольку оно не способно передать сложные философские и эмоциональные аспекты, которые присутствуют в литературных произведениях.

Однако со временем стало ясно, что кино и литература могут сосуществовать и дополнять друг друга. Кино может использовать литературные произведения в качестве основы для своих фильмов, а также вдохновляться литературными образами и идеями. В свою очередь, литература может влиять на кино, предоставляя новые сюжеты и темы для экранизаций.

Таким образом, противостояние между кино и литературой в XIX веке было связано с различиями в их способах воздействия на аудиторию и с опасениями, что один вид искусства может вытеснить другой. Однако со временем эти опасения оказались необоснованными, и кино и литература стали взаимодополняющими видами искусства.

28. Критический обзор статьи Балаша «Физиогномия».

Эталонный ответ:

Михай Балаш — венгерский писатель, сценарист и теоретик кино. Его статья «Физиогномия» посвящена анализу выразительных средств кинематографа.

В статье Балаш исследует различные аспекты киноязыка: движение камеры, монтаж, освещение, актёрскую игру и другие элементы, которые позволяют режиссёру выразить свои идеи и создать атмосферу фильма. Он также анализирует, как эти элементы взаимодействуют друг с другом и как они влияют на восприятие зрителя.

Балаш считает, что кино — это искусство, которое обладает своей спецификой и не должно быть просто копией театра или литературы. Он подчёркивает важность изучения кино как самостоятельного вида искусства и призывает к созданию новых выразительных средств, которые будут соответствовать его природе.

Статья «Физиогномия» оказала большое влияние на развитие теории кино и стала одной из основополагающих работ в этой области. Она способствовала формированию нового взгляда на кино как на самостоятельное искусство со своими собственными выразительными средствами.

Однако, несмотря на все достоинства статьи, она также подвергалась критике за некоторые неточности и упрощения. Например, Балаш иногда слишком обобщает свои выводы и не всегда учитывает разнообразие стилей и жанров кино. Тем не менее, статья остаётся важным вкладом в теорию кино и продолжает вызывать интерес у исследователей и любителей киноискусства.

Критический обзор статьи Балаша «Физиогномия» может включать следующие аспекты:

- * Анализ основных идей и выводов статьи. Необходимо рассмотреть, какие основные тезисы выдвигает Балаш в своей работе и насколько они обоснованы. Также стоит обратить внимание на то, какие примеры он приводит для подтверждения своих утверждений.

- * Оценка влияния статьи на развитие теории кино. Следует определить, какое значение имеет работа Балаша для формирования нового подхода к изучению кино и какие последствия она имела для развития кинотеории.

- * Критика некоторых положений статьи. Можно указать на возможные неточности или упрощения, допущенные Балашем в его работе, и предложить альтернативные точки зрения на рассматриваемые вопросы.

- * Заключение. В конце критического обзора можно сделать вывод о том, насколько статья Балаша актуальна и значима для современной теории кино, а также о её месте в истории киноведения.

29. Охарактеризуйте роль соотношения слова и изображения в кинематографе.

Эталонный ответ:

Соотношение слова и изображения в кинематографе играет ключевую роль, поскольку оно определяет выразительные возможности фильма и его восприятие зрителем.

Слово и изображение могут взаимодействовать по-разному:

- * Иллюстрация. Изображение служит иллюстрацией к словам, дополняя и усиливая их смысл. Это может быть субтитрование или дублирование диалогов на другом языке.

- * Контрапункт. Слово и изображение противоречат друг другу, создавая комический или драматический эффект. Например, персонаж говорит одно, а делает другое.

- * Субъективное изображение. Слова выражают мысли или чувства персонажа, которые передаются через изображение. Зритель видит то, что видит герой.

- * Символика. Изображение и слово дополняют друг друга, создавая символическое значение. Например, красный цвет может символизировать опасность или страсть.

- * Ассоциативность. Изображение вызывает у зрителя определённые ассоциации, которые подкрепляются словами. Например, изображение природы может ассоциироваться с спокойствием, а затем герой говорит о своём желании отдохнуть.

Соотношение слова и изображения зависит от жанра, стиля и темы фильма. В некоторых фильмах преобладает изображение, в других — слово. Также это соотношение может меняться в зависимости от сцены или эпизода.

В целом, соотношение слова и изображения позволяет режиссёру выразить свои идеи и создать определённое настроение у зрителей. Оно является важным инструментом для создания кинематографических образов и передачи смысла фильма.

Важно отметить, что в современном киноискусстве существует множество подходов к использованию слова и изображения. Режиссёры экспериментируют с различными способами их взаимодействия, чтобы создать уникальные и запоминающиеся фильмы.

Таким образом, соотношение слова и изображения является одним из основных аспектов кинематографа, который позволяет ему быть мощным средством коммуникации и искусства.

30. Охарактеризуйте роль соотношения кино и театра.

Эталонный ответ:

Соотношение кино и театра — это один из ключевых вопросов в изучении теории кино. Оба вида искусства имеют общие корни, но при этом они развивались по-разному, приобретая свои уникальные черты и особенности.

Театр — искусство живое, происходящее здесь и сейчас. Актёры взаимодействуют со зрителями, создавая атмосферу и передавая эмоции. В театре есть возможность для импровизации и непосредственного общения с аудиторией.

В свою очередь, кино — это искусство, которое позволяет запечатлеть моменты времени на плёнке или цифровом носителе. Кино может быть более абстрактным и символичным, чем театр, и предоставляет больше возможностей для экспериментов с монтажом, звуком и визуальными эффектами.

Однако, несмотря на различия, кино и театр имеют много общего. Они оба используют актёрскую игру, декорации и другие элементы для создания художественного образа. Кроме того, они могут пересекаться в жанрах, таких как драма, комедия, трагедия и т. д.

Роль соотношения кино и театра заключается в том, что они дополняют друг друга, обогащая искусство новыми формами и способами выражения. Кино и театр могут влиять друг на друга, заимствуя идеи и приёмы. Например, театральные постановки могут вдохновлять режиссёров на создание фильмов, а фильмы могут стать основой для театральных постановок.

Также стоит отметить, что кино и театр представляют собой разные формы искусства, каждая из которых имеет свои преимущества и недостатки. Кино обладает большей технической сложностью и возможностями для создания спецэффектов, в то время как театр предлагает более непосредственное взаимодействие актёров со зрителями.

Таким образом, соотношение кино и театра является важным аспектом изучения теории кино, позволяющим лучше понять их сходства и различия, а также влияние друг на друга. Это помогает развивать новые подходы к созданию фильмов и театральных постановок, а также обогащает искусство в целом.

31. Проанализируйте значение «выразительного движения» в феноменологической линии кинотеории в целом.

Эталонный ответ:

Феноменологическая линия кинотеории рассматривает кино как способ восприятия реальности, а не её отражения. Она изучает, как кино воздействует на зрителя и создаёт у него определённые ощущения и переживания.

В рамках феноменологической линии кинотеории «выразительное движение» играет ключевую роль. Оно представляет собой совокупность визуальных элементов, которые создают атмосферу фильма и передают его смысл. К выразительным движениям относятся:

- * композиция кадра;
- * монтаж;
- * освещение;
- * цвет;

* звук;

* движение камеры.

Эти элементы взаимодействуют друг с другом и создают единое целое, которое воздействует на эмоции и восприятие зрителя. Они могут вызывать у зрителя различные чувства: радость, грусть, страх, удивление и т. д.

Выразительные движения позволяют режиссёру передать своё видение мира и свои идеи зрителю. Они также помогают создать атмосферу фильма, которая погружает зрителя в его мир.

Например, в фильме Андрея Тарковского «Солярис» выразительные движения используются для создания атмосферы загадочности и мистики. В фильме преобладают холодные цвета, приглушённый свет и медленные движения камеры. Эти элементы создают ощущение нереальности происходящего и заставляют зрителя задуматься о смысле жизни. Таким образом, выразительные движения являются важным инструментом киноязыка. Они позволяют режиссёрам создавать фильмы, которые вызывают у зрителей глубокие эмоции и размышления.

Однако выразительные движения не всегда однозначны. Их интерпретация зависит от контекста фильма, культурных и социальных факторов, а также индивидуальных особенностей зрителя. Поэтому один и тот же фильм может вызывать разные реакции у разных людей.

Важно отметить, что выразительные движения — это лишь один из аспектов киноискусства. Они не могут существовать отдельно от других элементов фильма, таких как сюжет, персонажи и диалоги. Только в совокупности они создают полноценное произведение искусства.

Также стоит учитывать, что выразительные движения могут быть использованы как для создания глубоких и сложных фильмов, так и для поверхностных и развлекательных. Всё зависит от целей и задач режиссёра.

Подводя итог, можно сказать, что выразительное движение является важным элементом киноязыка, который позволяет режиссёрам передавать свои идеи и чувства зрителям. Однако его значение и интерпретация зависят от многих факторов, включая контекст фильма, культурные и социальные особенности, индивидуальные характеристики зрителя.

32. Депрагматизация объекта: основные черты.

Эталонный ответ:

Депрагматизацией в кино называют процесс, при котором объект или явление, имеющие утилитарное значение, становятся предметом эстетического восприятия. Этот процесс может происходить как с реальными объектами, так и с вымышленными.

Основные черты депрагматизации объекта в кино:

1. Изменение контекста. Объект или явление вырывается из своего привычного контекста и помещается в новый, художественный контекст. Это позволяет зрителю увидеть его по-новому, оценить его эстетическую ценность.
2. Абстрагирование. В процессе депрагматизации происходит абстрагирование от утилитарного значения объекта. Зритель перестаёт воспринимать его как инструмент для достижения какой-либо цели и начинает видеть в нём произведение искусства.
3. Эстетизация. Депрагматизация приводит к тому, что объект становится объектом эстетического созерцания. Он начинает вызывать у зрителя чувство прекрасного.
4. Символизация. В результате депрагматизации объект может приобретать символическое значение. Он может стать символом чего-то более глубокого и значимого, чем его утилитарная функция.
5. Создание новых смыслов. Депрагматизация позволяет создавать новые смыслы и интерпретации объекта. Она открывает перед зрителем возможность увидеть в объекте то, чего он раньше не замечал.

6. Эмоциональное воздействие. Депрагматизированный объект способен вызывать у зрителя различные эмоции — удивление, восхищение, радость и т. д. Эти эмоции могут быть связаны как с самим объектом, так и с его новым контекстом.
 7. Актуализация. Депрагматизация может актуализировать объект, сделать его актуальным для современного зрителя. Это происходит, когда объект становится символом современных проблем или тенденций.
 8. Интерпретация. Зритель может интерпретировать депрагматизированный объект по-своему, в зависимости от своего опыта, знаний и мировоззрения. Это делает процесс депрагматизации творческим и индивидуальным.
 9. Визуализация. Визуальные средства кино позволяют наглядно показать процесс депрагматизации. С помощью монтажа, ракурса, освещения и других приёмов можно создать образ, который будет вызывать у зрителя определённые эмоции и ассоциации.
 10. Концептуальность. Депрагматизация часто является частью более широкой концепции фильма. Она помогает режиссёру выразить свои идеи и мысли.
- Процесс депрагматизации может быть использован в различных жанрах кино, таких как драма, комедия, триллер и т.д. Он позволяет режиссёрам создавать глубокие и интересные фильмы, которые заставляют зрителей задуматься о жизни и её ценностях.

33. Выполните сравнительный анализ выразительности мира и природы у Бергсона и Балаша.

Эталонный ответ:

Анри Бергсон и Бела Балаш — это два выдающихся мыслителя, которые внесли значительный вклад в развитие теории кино. Они оба интересовались вопросами выразительности в искусстве, в том числе в кино. Однако их подходы к пониманию выразительности были разными.

Бергсон считал, что мир и природа являются источником выразительности. Он утверждал, что жизнь — это непрерывный поток изменений, который невозможно зафиксировать в статичных образах. Поэтому кино должно стремиться передать движение и динамику жизни. Для этого Бергсон предлагал использовать такие приёмы, как съёмка с движения, монтаж и другие методы, позволяющие создать ощущение непрерывного потока времени.

Балаш также признавал важность выразительности мира и природы. Однако он считал, что кино может не только передавать движение, но и создавать собственные образы, которые будут иметь свою собственную выразительность. Балаш полагал, что кино обладает уникальной способностью создавать иллюзию реальности, которая может быть более убедительной, чем сама реальность.

Таким образом, можно сказать, что Бергсон и Балаш по-разному понимали выразительность мира и природы в кино. Бергсон делал акцент на передаче движения и динамики жизни, а Балаш подчёркивал способность кино создавать свои собственные образы и иллюзии. Оба подхода имеют свои преимущества и могут быть использованы для создания выразительных фильмов.

Однако стоит отметить, что подход Бергсона больше ориентирован на документальное кино, которое стремится передать реальность такой, какая она есть. Подход Балаша же больше подходит для художественного кино, где режиссёр может создавать свои собственные миры и образы.

В целом, сравнительный анализ выразительности мира и природы у Бергсона и Балаша показывает, что оба мыслителя внесли важный вклад в понимание выразительности кино. Их идеи продолжают оставаться актуальными и сегодня, и они могут быть полезны для современных режиссёров и теоретиков кино.

34. Анализ концепции «антиискусства» Павла Муратова и место кино в этой теоретической конструкции.

Эталонный ответ:

Павел Муратов — русский писатель, искусствовед и художественный критик начала XX века. В своих работах он исследовал проблемы искусства и культуры, а также их взаимодействие с обществом.

В своей статье «Антиискусство» (1923) Павел Муратов рассматривает концепцию антиискусства, которая представляет собой протест против традиционных форм искусства и поиск новых способов выражения. Он анализирует различные проявления антиискусства в разных сферах человеческой деятельности, включая кино.

Согласно концепции Муратова, антиискусство стремится к разрушению традиционных эстетических норм и созданию новых форм выражения, которые могут быть более актуальными и значимыми для современного общества. Это может проявляться в различных формах, таких как отказ от классических канонов красоты, использование новых материалов и технологий, а также создание произведений, которые вызывают у зрителя сильные эмоции и переживания.

Павел Муратов считал, что кино является одним из наиболее ярких проявлений антиискусства. Он видел в нём возможность создания новых образов и форм, которые не были доступны в других видах искусства. Кино позволяет создавать динамичные и выразительные образы, которые могут вызывать у зрителей сильные эмоции. Кроме того, кино обладает уникальной способностью передавать атмосферу и настроение, создавая эффект присутствия.

Однако Павел Муратов также отмечал, что кино может стать инструментом манипуляции и пропаганды, если оно используется в политических или коммерческих целях. Поэтому он призывал к созданию кино, которое будет служить высоким целям искусства и способствовать развитию культуры.

Таким образом, концепция «антиискусства» Павла Муратова представляет собой интересный взгляд на развитие искусства и его взаимодействие с обществом. Она подчёркивает важность поиска новых форм и способов выражения, которые будут соответствовать потребностям современного мира.

Кино, согласно концепции Павла Муратова, является ярким примером антиискусства, обладающим уникальными возможностями для создания выразительных образов и передачи атмосферы. Однако, как и любое другое искусство, оно может быть использовано в различных целях, и важно, чтобы кино служило высоким идеалам искусства и способствовало развитию культуры.

35. Проанализируйте кино как феномен механистических тенденций новой индустриальной культуры.

Эталонный ответ:

Кино — это один из самых ярких и значимых феноменов новой индустриальной культуры, который отражает её механистические тенденции. Кино представляет собой синтез искусства и технологий, что делает его уникальным и многогранным явлением.

Механистические тенденции в кино проявляются в различных аспектах: от создания и производства фильмов до их восприятия зрителями. Эти тенденции связаны с использованием технических средств и методов, которые позволяют создавать сложные визуальные эффекты, передавать движение и звук, а также обеспечивать высокое качество изображения и звука.

С одной стороны, механистические тенденции в кино способствуют развитию новых форм и жанров кинематографа, таких как научная фантастика, фэнтези, боевики и другие. Они позволяют создавать более реалистичные и захватывающие образы, которые привлекают зрителей и вызывают у них сильные эмоции.

Однако, с другой стороны, эти тенденции могут привести к потере индивидуальности и уникальности киноискусства. Фильмы становятся всё более похожими друг на друга, а их создатели часто ориентируются на коммерческие интересы и ожидания зрителей, а не на художественное выражение своих идей.

Кроме того, механистические тенденции в кино могут вызывать проблемы с восприятием и пониманием фильмов. Зрители могут быть настолько увлечены визуальными эффектами и спецэффектами, что они теряют интерес к сюжету и содержанию фильма. Это может привести к поверхностному восприятию кино и снижению его культурной ценности.

Таким образом, кино как феномен механистических тенденций новой индустриальной культуры представляет собой сложное и противоречивое явление. С одной стороны, оно способствует развитию новых форм кинематографа и привлечению зрителей. С другой стороны, оно может привести к потере уникальности и индивидуальности киноискусства, а также к поверхностному восприятию фильмов.

Для сохранения культурной ценности кино необходимо стремиться к балансу между механистическими тенденциями и художественным выражением. Важно, чтобы фильмы были не только визуально привлекательными, но и содержательными, глубокими и осмысленными. Только тогда кино сможет продолжать оставаться важным элементом культуры и искусства.

В целом, анализ кино как феномена новой индустриальной культуры позволяет увидеть его сложность и многогранность. Механистические тенденции являются неотъемлемой частью кино, но они должны быть сбалансированы с художественными и творческими аспектами, чтобы сохранить его культурную ценность и значимость.

36. Сравнительный анализ: кино как механистический феномен vs апелляция к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша.

Эталонный ответ:

Луи Деллюк и Бела Балаш — это два выдающихся теоретика кино, которые внесли значительный вклад в развитие теории кинематографа. Они оба стремились понять природу кино и его выразительные возможности, но их подходы к анализу кино были разными.

Луи Деллюк рассматривал кино как механистическое явление, которое может быть проанализировано с точки зрения его технических и формальных аспектов. Он считал, что кино — это искусство, основанное на движении, ритме и монтаже, и что оно должно стремиться к созданию визуальной гармонии и эмоциональной выразительности. Деллюк также подчёркивал роль света и тени в создании атмосферы фильма и утверждал, что кино должно быть «чистым» и свободным от литературных и театральных влияний.

В своей работе «Фотогения» (1920) Деллюк анализирует различные аспекты кинопроизводства, такие как освещение, композиция кадра, движение камеры и монтаж, чтобы показать, как они могут быть использованы для создания визуальных эффектов и передачи эмоций. Он также исследует роль актёров и актрис в кино и утверждает, что их внешность и манера игры должны соответствовать «фотогеническому» образу, который будет хорошо смотреться на экране.

Деллюк считал, что природа и естественная выразительность являются важными элементами киноискусства. Он утверждал, что фильмы должны быть основаны на реальных событиях и персонажах, а не на вымышленных сюжетах и героях. Он также призывал режиссёров использовать естественные декорации и натурные съёмки, чтобы создать более реалистичное и убедительное изображение реальности.

С другой стороны, Бела Балаш видел в кино не только механическое явление, но и средство выражения человеческой души и эмоций. В своей книге «Видимый человек» (1924) он исследует различные аспекты кинематографии, такие как кадр, план, ракурс, монтаж и звук, чтобы показать, как они могут использоваться для передачи внутреннего мира персонажей и создания эмоциональной связи между зрителем и фильмом.

Балаш также утверждал, что кино является новым искусством, которое обладает уникальными выразительными возможностями, недоступными другим видам искусства. Он считал, что кино может передавать движение, ритм, пространство и время более точно и убедительно, чем другие средства массовой коммуникации.

Однако Балаш также признавал важность природы и естественной выразительности в кино. Он утверждал, что режиссёры должны стремиться к тому, чтобы их фильмы были правдивыми и искренними, и что они должны использовать реальные события и персонажей, чтобы создать убедительное и эмоциональное изображение жизни. Таким образом, хотя Деллюк и Балаш имели разные подходы к анализу кино, они оба признавали важность природы и естественной выразительности в кинематографе. Оба теоретика считали, что кино имеет уникальные выразительные возможности и должно стремиться к созданию правдивых и эмоциональных образов. Однако Деллюк больше фокусировался на технических и формальных аспектах кино, в то время как Балаш уделял больше внимания психологическим и эмоциональным аспектам кинопроизводства.

37. Выполните анализ концепции актёра у Кулешова.

Эталонный ответ:

Лев Кулешов — советский режиссёр, сценарист и теоретик кино. Он известен своими экспериментами с монтажом и разработкой концепции «монтажа аттракционов».

В своих работах Кулешов уделял большое внимание роли актёра в кино и его взаимодействию с окружающей средой. Он считал, что актёр должен быть выразительным и уметь передавать эмоции через мимику и жесты.

Кулешов также подчёркивал важность работы с актёром над созданием образа персонажа. Режиссёр утверждал, что образ формируется не только из внешнего вида актёра, но и из его движений, жестов, мимики и даже из того, как он говорит.

Концепция актёра у Кулешова включает в себя следующие основные аспекты:

1. Выразительность: актёр должен уметь выражать эмоции и чувства своего персонажа через мимику, жесты и движения. Это помогает зрителю лучше понять характер и мотивы героя.
2. Взаимодействие с окружением: актёр должен взаимодействовать с другими персонажами и окружающей средой, чтобы создать реалистичный и убедительный образ.
3. Работа над образом: режиссёр должен работать с актёром, помогая ему раскрыть образ персонажа и передать его характер.
4. Монтаж: Кулешов считал, что монтаж может помочь актёру выразить свои эмоции более ярко и убедительно. С помощью монтажа можно подчеркнуть определённые моменты и создать нужное настроение.
5. Техника: актёр должен владеть своей техникой, чтобы точно передавать эмоции и создавать убедительные образы.
6. Импровизация: Кулешов поощрял импровизацию актёров на съёмочной площадке, считая, что это помогает им лучше вжиться в роль и создать более естественные образы.
7. Эмоциональная связь: актёр должен установить эмоциональную связь со своим персонажем, чтобы лучше понимать его мотивы и действия.
8. Психологическая подготовка: перед съёмками актёр должен изучить своего персонажа, его историю и мотивы, чтобы лучше понять его психологию и поведение.
9. Физическая подготовка: актёр должен быть физически подготовлен к съёмкам, чтобы легко выполнять необходимые движения и трюки.

Таким образом, концепция актёра у Льва Кулешова предполагает, что актёр является важным элементом фильма, который должен быть выразительным, взаимодействовать с окружением и работать над образом своего персонажа вместе с режиссёром. Эта концепция оказала значительное влияние на развитие советского кинематографа и продолжает оставаться актуальной для современных режиссёров.

38. Каковы основные принципы киношколы Владимира Гардина.

Эталонный ответ:

Владимир Гардин — один из первых профессиональных киноактёров и режиссёров российского кинематографа. Он стоял у истоков советского киноискусства, а его работы оказали значительное влияние на развитие отечественного кинематографа в 1920-е годы.

Основные принципы киношколы Владимира Гардина:

- * Реализм. Гардин стремился к созданию реалистичных образов и сцен, которые были бы близки и понятны зрителям. Он использовал натуралистичные декорации, естественные ракурсы и освещение, чтобы создать ощущение реальности происходящего на экране.

- * Психологизм. В своих фильмах Гардин уделял большое внимание психологическим аспектам персонажей. Он стремился раскрыть внутренний мир героев, их мысли и чувства, что делало образы более глубокими и интересными для зрителей.

- * Социальная направленность. Фильмы Гардина часто затрагивали социальные проблемы того времени, такие как бедность, неравенство, классовая борьба. Это делало его работы актуальными и значимыми для зрителей.

- * Работа с актёрами. Гардин был известен своим умением работать с актёрами. Он помогал им раскрыть свой потенциал, найти нужные интонации и жесты, чтобы создать убедительные образы.

- * Монтаж. Гардин использовал монтаж для создания динамичного и выразительного повествования. Он умело сочетал разные планы, ракурсы, скорости съёмки, чтобы передать атмосферу и настроение сцены.

- * Музыкальное сопровождение. Гардин придавал большое значение музыкальному сопровождению своих фильмов. Он подбирал музыку, которая соответствовала настроению и атмосфере сцены, помогая зрителям лучше понять происходящее на экране.

Эти принципы сделали фильмы Гардина яркими и запоминающимися, оставив заметный след в истории советского кинематографа.

39. Опишите принципы использования методик Далькроза-Волконского для подготовки киноактера.

Эталонный ответ:

Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950) — швейцарский композитор и педагог, который разработал систему ритмической гимнастики, основанную на взаимосвязи музыки и движения. Эта система была направлена на развитие чувства ритма и координации движений у исполнителей.

Сергей Михайлович Волконский (1860–1937) — русский театральный деятель, критик и теоретик театра, который также занимался разработкой системы обучения актёров. Он считал, что актёр должен быть не только выразителем текста, но и мастером своего тела, способным передавать эмоции и идеи через движения и жесты.

Принципы использования методик Далькроза-Волконского для подготовки киноактёра включают в себя:

- * Развитие чувства ритма: Актёр должен уметь синхронизировать свои движения с музыкальным сопровождением фильма. Это помогает создать более гармоничное и выразительное исполнение роли.

- * Тренировка координации движений: Актёр должен научиться контролировать своё тело и выполнять сложные движения без ошибок. Это позволяет ему создавать более реалистичные и убедительные образы.

- * Работа над пластикой и мимикой: Актёр должен изучить основы сценического движения и научиться использовать мимику и жесты для передачи эмоций и характера своего персонажа.

- * Изучение основ актёрского мастерства: Актёр должен понимать основные принципы актёрской игры, такие как создание образа, взаимодействие с партнёрами и использование пространства сцены или экрана.

- * Практика импровизации: Актёр должен развивать свою способность к импровизации, чтобы быстро реагировать на изменения в сценарии и создавать новые образы на ходу.

* Анализ роли: Актёр должен тщательно изучать сценарий и характер своего персонажа, чтобы понять его мотивы, цели и отношения с другими персонажами.

Эти принципы помогают актёру стать более профессиональным и уверенным в своих способностях. Они также способствуют созданию более ярких и запоминающихся образов на экране.

Важно отметить, что методики Далькроза и Волконского являются лишь одним из инструментов в арсенале киноактёра. Для успешной карьеры в кино необходимо также обладать талантом, харизмой и трудолюбием.

40. Опишите «Эффект Кулешова» - эксперимент с лицом Мозжухина.

Эталонный ответ:

Эффект Кулешова — это явление, при котором восприятие зрителем последующего кадра зависит от содержания предыдущего.

В 1920-х годах советский режиссёр Лев Кулешов провёл эксперимент, который продемонстрировал этот эффект. Он смонтировал три кадра: крупный план актёра Ивана Мозжухина с нейтральным выражением лица, кадр с тарелкой супа и кадр с девушкой на фоне гроба. В результате у зрителей складывалось впечатление, что актёр сначала смотрит на суп с аппетитом, а потом — с тревогой на девушку.

Эксперимент показал, как монтаж может влиять на смысл фильма и вызывать у зрителя определённые эмоции и ассоциации. Это открытие стало важным шагом в развитии теории монтажа и понимания того, как работает киноязык.

Эффект Кулешова демонстрирует, что монтаж — это не просто технический приём, но и мощный инструмент для создания смысла и воздействия на аудиторию. Этот эксперимент стал одним из ключевых моментов в истории кинематографа и продолжает оставаться актуальным для современных режиссёров и сценаристов.

41. Оцените значение хореографии для зрелищных искусств в 1910-1920-х гг.

Эталонный ответ:

В 1910–1920-х годах хореография играла значительную роль в развитии зрелищных искусств. Этот период был временем значительных изменений и экспериментов в искусстве, когда художники искали новые способы выражения своих идей и эмоций. Хореография стала одним из способов достижения этой цели.

В начале XX века танец стал более свободным и выразительным, что позволило ему стать важным элементом театральных постановок и фильмов. Хореографы создавали сложные и оригинальные танцевальные номера, которые помогали передать атмосферу и настроение произведения. Это было особенно важно для кинематографа, который только начинал развиваться и искал свои собственные средства выразительности.

Хореография также способствовала развитию новых жанров и стилей в кино. Например, в немом кино танец часто использовался для передачи эмоций и настроения персонажей. Он мог быть как частью сюжета, так и самостоятельным номером, который помогал зрителю лучше понять происходящее на экране.

Кроме того, хореография оказала влияние на развитие других видов искусства. Она способствовала формированию новых подходов к созданию театральных и музыкальных произведений. Танец стал неотъемлемой частью многих спектаклей и концертов, помогая создать гармоничное и целостное произведение.

Таким образом, значение хореографии для зрелищных искусств в 1910–1920-х гг. было огромным. Она помогла расширить границы искусства, создать новые жанры и стили, а также способствовала более глубокому и эмоциональному восприятию произведений зрителями.

42. Опишите принцип построения кино-репрезентации по ритмическому принципу.

Эталонный ответ:

Ритм в кино — это чередование визуальных и звуковых элементов, которое создаёт ощущение движения и динамики. Ритм может быть быстрым или медленным, равномерным или неравномерным, а также может меняться на протяжении фильма.

Принцип построения кино-репрезентации по ритмическому принципу заключается в том, чтобы создать гармоничное сочетание различных элементов фильма: кадров, сцен, диалогов, музыки и т. д. Это позволяет создать у зрителя ощущение ритма и темпа, которые будут соответствовать настроению и атмосфере фильма.

Для создания ритма в фильме используются различные приёмы:

- * монтаж (чередование коротких и длинных кадров);
- * движение камеры (панорамирование, тревеллинг, зуммирование);
- * музыка (ритмичные мелодии, звуковые эффекты);
- * диалоги (быстрый или медленный темп речи).

Ритмический принцип построения кино-репрезентации позволяет режиссёру управлять вниманием зрителя, создавать напряжение или расслабление, вызывать определённые эмоции и ассоциации.

Например, быстрый ритм может использоваться для создания ощущения тревоги, опасности или напряжения, а медленный ритм — для создания атмосферы спокойствия, умиротворения или размышления.

Также ритм может меняться в зависимости от сцены или эпизода фильма. Например, в начале фильма может быть использован быстрый ритм для привлечения внимания зрителя, а затем ритм может замедлиться для создания более спокойной и размеренной атмосферы. Таким образом, принцип построения кино-репрезентации по ритмическому принципу является важным инструментом для режиссёра, который позволяет ему управлять восприятием зрителя и создавать гармоничную и целостную картину фильма.

43. Монтаж: возникновение, принципы, подходы.

Монтаж — это процесс соединения отдельных кадров фильма в единое целое. Монтаж является одним из основных инструментов кинопроизводства и позволяет создавать разнообразные эффекты, выражать идеи и эмоции.

Возникновение монтажа. Монтаж как метод создания фильмов появился на заре кинематографа. Первые фильмы были короткими и не имели чёткой структуры. Постепенно режиссёры начали экспериментировать с последовательностью кадров, чтобы создать более сложные и интересные истории. В начале XX века монтаж стал основным методом кинопроизводства.

Принципы монтажа:

- * Последовательность. Кадры должны быть расположены в логическом порядке, чтобы зритель мог понять сюжет фильма.
- * Контраст. Кадры могут быть противопоставлены друг другу, чтобы подчеркнуть различия или создать напряжение.
- * Ритм. Скорость смены кадров может влиять на темп фильма и вызывать у зрителя определённые эмоции.
- * Симметрия. Кадры можно располагать симметрично, чтобы создать ощущение гармонии или равновесия.
- * Ассоциация. Кадры могут вызывать у зрителя ассоциации с другими образами или идеями.

Подходы к монтажу:

1. Линейный монтаж. Это традиционный подход, при котором кадры располагаются в хронологическом порядке. Линейный монтаж используется для создания реалистичных историй.
2. Нелинейный монтаж. При таком подходе кадры могут располагаться в любом порядке. Нелинейный монтаж позволяет создавать абстрактные и экспериментальные фильмы.

3. Параллельный монтаж. Этот подход предполагает одновременное показ двух или более событий, происходящих в разных местах. Параллельный монтаж используется для сравнения или противопоставления событий.
 4. Перекрёстный монтаж. Такой подход подразумевает чередование кадров из разных сцен, создавая тем самым эффект быстрой смены событий. Перекрёстный монтаж часто используется в драматических сценах.
 5. Вставной монтаж. Он включает в себя включение в фильм кадров, которые не имеют прямого отношения к основному сюжету. Вставной монтаж может использоваться для создания комического эффекта или для передачи дополнительной информации.
 6. Ассоциативный монтаж. Данный подход основан на создании ассоциаций между кадрами. Ассоциативный монтаж может быть использован для выражения идей или эмоций.
 7. Интеллектуальный монтаж. Этот тип монтажа предполагает создание сложных образов и метафор путём сопоставления кадров. Интеллектуальный монтаж требует от зрителя активного участия в процессе восприятия фильма.
- Каждый режиссёр имеет свой собственный стиль монтажа, который отражает его видение мира и творческий подход к созданию фильмов.

44. Опишите основные черты кинотеории Осипа Брика и философия Анри Бергсона.

Эталонный ответ:

Осип Брик (1888–1945) — российский писатель, критик и теоретик литературы и кино. Он был одним из основателей русского формализма и одним из первых теоретиков кино в СССР.

Основные черты кинотеории Осипа Брика:

- * Кино как искусство времени. Брик считал, что кино — это искусство, которое может передать движение во времени. В отличие от других искусств, таких как живопись или скульптура, кино может показать изменение объектов и их взаимодействие в реальном времени.

- * Монтаж как основной приём кино. Брик утверждал, что монтаж является основным приёмом кино, который позволяет создавать новые смыслы из отдельных кадров. Монтаж может быть использован для создания ритма, атмосферы и эмоционального воздействия на зрителя.

- * Роль звука в кино. Брик также уделял внимание роли звука в кино. Он считал, что звук может усилить визуальное воздействие фильма и создать более глубокий эмоциональный опыт для зрителя.

Анри Бергсон (1859–1941) — французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни. Его философия оказала значительное влияние на развитие кинотеории. Философия Анри Бергсона основана на следующих принципах:

- * Интуиция как метод познания. Бергсон считал, что интуиция является единственным способом постижения реальности. Интуиция позволяет нам воспринимать мир как непрерывное движение и изменение.

- * Длительность как основа реальности. Длительность — это непрерывный поток сознания, в котором прошлое, настоящее и будущее сосуществуют одновременно. Длительность не может быть разделена на отдельные моменты времени, она всегда целостна и неделима.

- * Творческая эволюция. Бергсон утверждал, что жизнь — это творческий процесс, который постоянно создаёт новые формы и значения. Жизнь не имеет конечной цели или смысла, она просто существует и развивается.

Влияние философии Бергсона на кинотеорию проявляется в следующих аспектах:

- * Кино может передавать длительность и непрерывность движения, создавая ощущение реальности, которая не может быть полностью схвачена сознанием.

* Монтаж в кино можно рассматривать как способ создания новых форм и значений, которые не существовали ранее.

* Фильмы могут вызывать у зрителей интуитивное понимание реальности, которое невозможно выразить словами.

Таким образом, теория Осипа Брика и философия Анри Бергсона оказали значительное влияние на развитие кино как искусства и как средства коммуникации. Они подчёркивают важность времени, движения и интуиции в создании кинематографических образов и передаче смысла.

45. Опишите суть позиции кино взгляда Брика «внутри вещей».

Эталонный ответ:

Осип Максимович Брик (1888–1945) — российский писатель, литературный критик и теоретик литературы, один из основателей группы футуристов «Гилея». В своих работах он также затрагивал вопросы кино.

В статье «Ближе к факту» О. М. Брик писал, что кино должно быть документальным, а не художественным. Он считал, что в кино нужно показывать факты, а не фантазии, и призывал кинематографистов снимать жизнь такой, какая она есть, без прикрас и выдумок. Суть позиции «внутри вещей» заключается в том, чтобы показать на экране реальность, а не её имитацию. Это значит, что режиссёр должен стремиться к максимальной достоверности изображения, избегать постановочных сцен и спецэффектов.

Брик считал, что камера должна фиксировать происходящее, как фотоаппарат, не вмешиваясь в ход событий. Режиссёр должен быть незаметным, чтобы не искажать реальность своими интерпретациями.

Позиция «внутри вещей», по мнению Брика, позволяет создать максимально реалистичное изображение, которое будет отражать действительность без искажений. Это даёт зрителю возможность увидеть мир таким, какой он есть на самом деле, и сделать собственные выводы о происходящем.

Таким образом, позиция «внутри вещей» предполагает создание документального кино, в котором нет места вымыслу и спекуляциям. Она направлена на то, чтобы дать зрителю объективную информацию о мире, помочь ему лучше понять окружающую действительность.

Важно отметить, что позиция «внутри вещей» не является единственной возможной концепцией создания кино. Существуют и другие подходы к созданию фильмов, которые могут быть более подходящими для определённых целей и задач. Однако позиция Брика представляет собой интересный взгляд на киноискусство, который может быть полезен для понимания его сущности и развития.

46. Опишите суть позиции «киноглаза» Вертова.

Эталонный ответ:

Киноглаз — это концепция, предложенная советским режиссёром и теоретиком кино Дзигой Вертовым. Она подразумевает использование камеры как инструмента наблюдения за реальностью, который позволяет увидеть мир по-новому и раскрыть его скрытые аспекты.

Суть позиции «киноглаза» заключается в том, что камера становится своеобразным «глазом», который способен фиксировать и передавать реальность такой, какая она есть на самом деле. Это позволяет создать объективное и правдивое изображение действительности, которое может стать основой для анализа и понимания социальных процессов.

Вертов считал, что кино способно стать новым способом познания мира, который будет основан на документальной фиксации реальности. Он стремился к созданию фильмов, которые будут отражать жизнь такой, какой её видит камера, без вмешательства человека.

Для реализации своей концепции Вертов использовал различные приёмы, такие как съёмка с необычных ракурсов, использование крупных планов и монтаж, позволяющий создавать новые смыслы из отдельных кадров. Он также экспериментировал с различными способами съёмки, включая скрытую камеру и съёмку с воздуха.

Позиция «киноглаза» оказала большое влияние на развитие документального кино и способствовала формированию нового подхода к съёмке и монтажу. Она также стала основой для развития таких направлений, как кинохроника и киножурналистика.

В целом, позиция «киноглаза» представляет собой попытку создания нового способа восприятия реальности через кино, который позволит увидеть мир таким, каким он есть, и понять его лучше.

47. Проблемы современного киноискусства.

Эталонный ответ:

Современное киноискусство сталкивается с рядом проблем, которые влияют на его развитие и восприятие зрителями. Вот некоторые из них:

1. Коммерциализация. Современное кинопроизводство часто ориентировано на коммерческий успех, что может привести к снижению качества фильмов и их художественной ценности. Фильмы могут быть созданы с целью привлечения широкой аудитории и получения прибыли, а не для выражения творческих идей.
 2. Зависимость от технологий. Современные технологии позволяют создавать сложные визуальные эффекты и спецэффекты, но они также могут отвлекать внимание от сюжета и актёрской игры. Зрители могут больше интересоваться техническими аспектами фильма, чем его содержанием.
 3. Влияние социальных медиа. Социальные медиа и интернет-платформы оказывают значительное влияние на киноиндустрию. Они могут влиять на популярность фильмов, их продвижение и даже на их содержание. Некоторые фильмы создаются с учётом требований социальных сетей и могут потерять свою оригинальность.
 4. Конкуренция с другими видами развлечений. Кино конкурирует с телевидением, интернетом и другими формами развлечений. Это может привести к тому, что зрители будут выбирать другие виды развлечений вместо похода в кинотеатр.
 5. Проблема авторского кино. Авторское кино, которое представляет собой независимое кинопроизводство, может столкнуться с трудностями при поиске финансирования и распространении. Зрителям может быть сложно найти такие фильмы, и они могут остаться незамеченными.
 6. Изменение зрительских предпочтений. Зрительские предпочтения меняются со временем, и это может повлиять на то, какие фильмы будут успешными. Например, зрители могут предпочесть более лёгкие и развлекательные фильмы, а не серьёзные и глубокие.
 7. Политические и социальные влияния. Политические и социальные события могут оказывать влияние на содержание фильмов. Режиссёры и сценаристы могут учитывать текущие события и проблемы общества при создании своих работ.
 8. Цифровое пиратство. Цифровое пиратство, то есть незаконное распространение фильмов через интернет, является серьёзной проблемой для киноиндустрии. Оно может снизить доходы от продажи билетов и дисков, а также повлиять на качество фильмов, так как пираты могут распространять некачественные копии.
 9. Отсутствие новых идей. Некоторые критики считают, что современное киноискусство страдает от отсутствия новых идей и сюжетов. Фильмы часто повторяют уже существующие сюжеты и не предлагают ничего нового.
- Эти проблемы могут повлиять на будущее киноискусства и требуют внимания и обсуждения со стороны профессионалов индустрии. Решение этих проблем может помочь сохранить кино как искусство и обеспечить его дальнейшее развитие.

48. Творчество выдающихся деятелей кино (режиссеров, актеров, театральных

художников, драматургов).

Эталонный ответ:

Творчество выдающихся деятелей кино (режиссёров, актёров, театральных художников) оказало огромное влияние на развитие кинематографа. Вклад каждого из них уникален и важен для понимания истории киноискусства.

Режиссёры:

* Сергей Эйзенштейн — один из самых влиятельных режиссёров в истории кинематографа, создатель фильмов «Броненосец „Потёмкин“» и «Октябрь». Он разработал теорию монтажа, которая оказала огромное влияние на дальнейшее развитие кино. Эйзенштейн считал, что монтаж — это не просто соединение кадров, а способ создания смысла через сопоставление изображений.

* Андрей Тарковский — выдающийся режиссёр, создавший такие фильмы, как «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер». Его работы отличаются глубоким философским содержанием и поэтическим стилем. Тарковский стремился создать кино, которое было бы искусством, а не развлечением.

* Федерико Феллини — итальянский режиссёр, автор таких фильмов, как «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной» и «Римские каникулы». Феллини был мастером создания ярких образов и атмосферы. Его фильмы отличаются эмоциональностью и глубиной.

Актёры:

* Чарли Чаплин — легендарный актёр и режиссёр, создатель образа бродяги Чарли. Чаплин был одним из самых популярных актёров своего времени. Его фильмы отличались юмором, сатирой и гуманизмом.

* Грета Гарбо — одна из самых красивых актрис в истории кино. Гарбо снималась в таких фильмах, как «Анна Каренина», «Дама с камелиями» и «Мата Хари». Она была известна своим загадочным образом и выразительной игрой.

* Марлон Брандо — американский актёр, снявшийся в таких фильмах, как «Крестный отец», «Апокалипсис сегодня» и «Последнее танго в Париже». Брандо был известен своей мощной игрой и способностью создавать сложные образы.

Театральные художники:

* Лев Кулешов — советский режиссёр и театральный художник, один из основоположников советского кино. Кулешов разработал метод монтажа, который позволял создавать новые смыслы через сопоставление кадров.

* Всеволод Пудовкин — ещё один советский режиссёр и театральный художник. Пудовкин также разрабатывал теорию монтажа и создал такие фильмы, как «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга».

Эти выдающиеся деятели кино оказали огромное влияние на его развитие. Их творчество продолжает вдохновлять современных кинематографистов.

49. Особенности киноискусства и их отличие от особенностей других видов искусства.

Эталонный ответ:

Киноискусство — это вид искусства, произведения которого создаются с помощью движущихся изображений. Киноискусство включает в себя несколько аспектов: сценарий, работу режиссёра, игру актёров, операторское искусство, монтаж и т. д.

Кино обладает рядом особенностей, которые отличают его от других видов искусства:

1. Синтетичность. Кино объединяет в себе различные виды искусства: литературу (сценарий), актёрское мастерство, музыку, изобразительное искусство (работа художника-постановщика) и другие. Это делает кино универсальным средством выражения идей и эмоций.

2. Изобразительность. Кино использует изображение как основной способ передачи информации и создания образов. С помощью камеры и монтажа режиссёр может показать события и персонажей так, чтобы зритель мог лучше понять их характеры и мотивы.

3. Динамичность. Фильмы обычно имеют сюжет, который развивается во времени. Зритель следит за развитием событий и переживает вместе с героями. Динамичность позволяет создать напряжение и интерес к происходящему на экране.
 4. Монтаж. В кино монтаж играет важную роль. Он позволяет соединить разные кадры в единое целое, создать ритм и атмосферу фильма. Монтаж также может использоваться для создания символических образов и метафор.
 5. Звуковое сопровождение. Музыка, шумы и диалоги в фильме создают атмосферу и подчёркивают эмоции персонажей. Звуковое сопровождение может быть использовано для создания напряжения, страха, радости и других эмоций.
 6. Коллективный характер производства. Создание фильма — это коллективный труд множества людей: сценаристов, режиссёров, операторов, актёров, звукорежиссёров и других. Каждый из них вносит свой вклад в создание фильма.
 7. Доступность. Фильмы доступны широкой аудитории. Они могут быть показаны в кинотеатрах, на телевидении, в интернете и на других платформах. Это делает кино одним из самых популярных видов искусства.
 8. Коммерческая составляющая. Производство фильмов — это бизнес, который требует больших затрат на оборудование, аренду помещений, оплату труда и маркетинг. Фильмы должны приносить прибыль, чтобы продолжать создаваться.
 9. Влияние на общество. Фильмы могут оказывать влияние на мировоззрение и ценности зрителей. Они могут вызывать дискуссии и споры о социальных, политических и культурных вопросах.
 10. Интерактивность. Современные технологии позволяют зрителям взаимодействовать с фильмами. Например, они могут выбирать, какие сцены смотреть, или влиять на развитие сюжета с помощью интерактивных элементов.
- Эти особенности делают кино уникальным видом искусства, который имеет свои специфические средства выразительности и способы воздействия на аудиторию.

50. Место русской классики на современной сцене.

Эталонный ответ:

Русская классика – это произведения русских писателей, которые признаны шедеврами и стали основой для культурного наследия России. Эти произведения продолжают вдохновлять современных режиссёров и сценаристов, а также находят отклик у зрителей. В современном театре и кино русская классика часто становится объектом интерпретации и переосмысления. Режиссёры ищут новые способы выражения идей и образов, заложенных в произведениях, используя современные средства выразительности. Это позволяет зрителям увидеть знакомые сюжеты и характеры в новом свете, открыть для себя новые грани классических произведений.

Русская классика на современной сцене может быть представлена в различных формах: от традиционных постановок до экспериментальных интерпретаций. В зависимости от режиссёрского замысла, классические произведения могут быть адаптированы под современные реалии, сохраняя при этом свою основную идею и атмосферу.

Например, в театре могут ставиться спектакли по мотивам классических произведений, где сюжет и персонажи претерпевают изменения, но сохраняют основные черты оригинала. Также режиссёры могут использовать элементы классического произведения в своих собственных работах, создавая таким образом диалог между прошлым и настоящим.

Кроме того, русская классика может стать источником вдохновения для создания новых произведений искусства. Например, по мотивам классического произведения может быть снят фильм или сериал, который будет иметь современный сюжет и персонажей, но при этом будет опираться на идеи и образы, заложенные в первоисточнике.

Таким образом, место русской классики на современной сцене остаётся важным и актуальным. Классические произведения продолжают служить источником вдохновения и

материалом для новых интерпретаций, позволяя зрителям увидеть привычные сюжеты в новом свете и открыть для себя их новые смыслы.

51. Книги выдающихся деятелей кино об искусстве режиссуры и актерского мастерства.

Эталонный ответ:

Существует множество книг, написанных выдающимися деятелями кино, которые посвящены искусству режиссуры и актерского мастерства. Вот некоторые из них:

1. Сергей Эйзенштейн «Монтаж» — книга, в которой автор исследует принципы монтажа и его роль в создании кинематографических произведений. В книге рассматриваются различные виды монтажа, их влияние на восприятие зрителя и способы достижения определенных эффектов.

2. Андрей Тарковский «Запечатлённое время» — сборник лекций, в которых режиссёр размышляет о природе киноискусства, его связи с реальностью и роли режиссёра в процессе создания фильма. Книга представляет собой глубокий анализ кинематографа и его возможностей.

3. Михаил Ромм «Беседы о кино» — сборник интервью и статей, в которых известный режиссёр делится своим опытом работы над фильмами, обсуждает проблемы киноискусства и даёт советы начинающим режиссёрам. Книга является ценным источником знаний о профессии режиссёра.

4. Константин Станиславский «Работа актёра над собой» — фундаментальный труд по актёрскому мастерству, который оказал огромное влияние на развитие театра и кино. В книге Станиславский исследует природу актёрской игры, её основные принципы и методы работы над ролью.

5. Лев Кулешов «Основы кинорежиссуры» — учебник, в котором автор рассматривает основные аспекты кинопроизводства, такие как сценарий, монтаж, работа с актёрами и операторское мастерство. Книга содержит практические рекомендации и примеры из собственного опыта Кулешова.

6. Всеволод Пудовкин «Кинорежиссёр и киноматериал» — исследование, посвящённое роли режиссёра в создании фильма. Пудовкин анализирует процесс работы над сценарием, съёмкой и монтажом, а также роль режиссёра в формировании художественного образа фильма.

7. Александр Довженко «Поэтика кино» — книга, в которой режиссёр исследует поэтические возможности кинематографа, его способность передавать эмоции и создавать образы. Довженко рассматривает кино как искусство, способное выразить глубокие философские идеи.

Это лишь некоторые из множества книг, написанных известными деятелями кино. Каждая из этих книг представляет собой ценный источник знаний и вдохновения для будущих режиссёров и актёров.

52. Анализ наиболее интересного кинофильма

Эталонный ответ:

Для анализа наиболее интересного кинофильма необходимо выбрать конкретный фильм и рассмотреть его с точки зрения различных теорий кино.

Например, можно проанализировать фильм «Гражданин Кейн» (1941) режиссёра Орсона Уэллса. Этот фильм является одним из самых влиятельных и значимых в истории кинематографа. Он оказал огромное влияние на развитие киноискусства и считается классикой мирового кинематографа.

Анализ фильма «Гражданин Кейн»:

1. Теория монтажа: фильм использует различные приёмы монтажа для создания атмосферы и передачи смысла. Например, использование параллельного монтажа позволяет зрителю сравнивать прошлое и настоящее главного героя, а также видеть изменения в его жизни.

Также в фильме используются другие приёмы монтажа, такие как ассоциативный монтаж, контрастный монтаж и другие.

2. Теория нарратива: фильм имеет сложную структуру повествования, которая включает в себя несколько сюжетных линий и множество персонажей. Это позволяет создать глубокий и многогранный образ главного героя и показать его жизнь в разных аспектах.

3. Теория звука: фильм использует звук для создания атмосферы, передачи эмоций и подчёркивания важных моментов. Например, музыка в фильме играет важную роль и создаёт настроение. Она может быть тревожной, напряжённой или спокойной, в зависимости от ситуации.

4. Теория цвета: фильм использует цвет для создания визуальных образов и передачи настроения. Например, тёмные и мрачные тона используются для создания ощущения тревоги и напряжения, а светлые и яркие тона — для создания ощущения радости и надежды.

5. Теория света: фильм использует свет для создания глубины кадра и выделения важных деталей. Например, яркий свет может использоваться для привлечения внимания к лицу персонажа, а мягкий свет — для создания уютной атмосферы.

6. Теория композиции кадра: фильм использует композицию кадра для создания визуального образа и передачи информации. Например, расположение персонажей в кадре может указывать на их отношения друг с другом, а расположение объектов в кадре — на их значение.

7. Теория актёрской игры: фильм демонстрирует высокий уровень актёрского мастерства. Актёры создают сложные и многогранные образы своих персонажей, которые вызывают у зрителя эмоции и сопереживание.

8. Теория символики: фильм содержит множество символов, которые имеют глубокое значение и позволяют зрителю интерпретировать фильм по-своему. Например, образ птицы, который появляется в начале и в конце фильма, может символизировать свободу и независимость главного героя.

Этот анализ показывает, что фильм «Гражданин Кейн» является сложным и многогранным произведением искусства, которое можно анализировать с разных точек зрения. Он также демонстрирует, как различные теории кино могут быть применены к одному фильму и как они могут помочь понять его смысл и значение.

53. Охарактеризуйте двойственность позиции «киноглаза»: внутри «жизни» и вне ее.

Эталонный ответ:

Двойственность позиции «киноглаза» — это концепция, которая описывает двойственное положение кинокамеры как наблюдателя и участника событий.

С одной стороны, кинокамера является частью мира, который она снимает. Она находится внутри жизни, фиксирует её события и явления, не вмешиваясь в них. Это позволяет кинокамере запечатлеть реальность такой, какая она есть, без искажений и субъективных интерпретаций.

С другой стороны, кинокамера — это инструмент режиссёра, который использует её для создания фильма. Режиссёр выбирает, что снимать, как снимать и с какой целью. Он может использовать камеру для выражения своих идей, эмоций и взглядов на мир. В этом смысле камера находится вне жизни, она отделена от неё и может её оценивать.

Эта двойственность позиции кинокамеры проявляется во многих аспектах кинематографа. Например, в документальном кино камера часто используется для наблюдения за реальными событиями и людьми. В художественном кино камера может быть использована для создания определённого настроения или атмосферы.

Двойственность позиции камеры также влияет на восприятие фильма зрителем. Зритель может воспринимать фильм как объективное отражение реальности или как произведение

искусства, созданное режиссёром. Эта двойственность позволяет кинематографу быть одновременно и средством познания мира, и инструментом его интерпретации.

Примеры двойственности позиции «киноглаза»:

1. Документальное кино. В документальных фильмах камера обычно выступает в роли наблюдателя, фиксирующего реальные события. Однако даже в таких фильмах режиссёр может выбирать, какие моменты снимать и как их монтировать, чтобы создать определённое впечатление у зрителя.

2. Художественное кино. В художественных фильмах камера может использоваться для создания различных эффектов, таких как движение камеры вслед за персонажем, съёмка с необычных ракурсов или использование специальных фильтров. Эти приёмы позволяют режиссёру выразить свои идеи и эмоции, но при этом они также влияют на восприятие реальности зрителем.

3. Монтаж. Монтаж — это процесс соединения отдельных кадров в единое целое. С помощью монтажа режиссёр может создавать различные эффекты, такие как ускорение или замедление времени, изменение последовательности событий или создание параллельных сюжетных линий. Монтаж позволяет режиссёру интерпретировать реальность в соответствии со своими целями и задачами.

4. Субъективная камера. Субъективная камера — это приём, при котором камера имитирует взгляд персонажа. Этот приём позволяет зрителю почувствовать себя на месте героя и лучше понять его эмоции и переживания. Однако субъективная камера также является инструментом режиссёра, позволяющим ему выразить своё отношение к персонажу и ситуации.

5. Спецэффекты. Спецэффекты — это технические приёмы, которые используются для создания иллюзии реальности. Они могут быть использованы для создания фантастических миров, исторических реконструкций или просто для улучшения визуального восприятия фильма. Однако спецэффекты также являются результатом работы режиссёра и его команды, которые решают, какие эффекты использовать и как они будут влиять на восприятие зрителя.

Таким образом, двойственность позиции «киноглаза» является ключевой особенностью кинематографа, которая позволяет ему быть одновременно объективным и субъективным, реалистичным и вымышленным, документальным и художественным.

54. Концепт «смысловой вещи».

Эталонный ответ:

Концепт «смысловой вещи», или «смыслообразующей вещи» (англ. **meaningful object**) — это элемент фильма, который имеет символическое значение и помогает раскрыть смысл произведения. Это может быть предмет, объект или даже персонаж, который несёт в себе определённую идею или метафору.

Впервые этот термин был использован в работе советского киноведа Юрия Тынянова «Об основах кино». Он утверждал, что смысловая вещь — это не просто атрибут действия, а самостоятельный элемент киноязыка, способный передавать сложные идеи и смыслы.

Смысловые вещи могут быть разнообразными: от предметов интерьера до природных явлений. Они могут появляться в кадре случайно или намеренно, но всегда имеют определённое значение для сюжета и понимания фильма. Например, в фильме Андрея Тарковского «Сталкер» одним из ключевых элементов является комната, которая исполняет желания. Она становится символом надежды и веры в чудо, а также отражает философские размышления режиссёра о природе реальности и человеческой судьбе.

Использование смысловых вещей позволяет режиссёрам создавать глубокие и многогранные произведения, которые вызывают у зрителей различные ассоциации и эмоции. Смысловые вещи помогают раскрыть характеры персонажей, передать атмосферу и настроение фильма, а также подчеркнуть его основную идею.

Таким образом, концепт «смысловой вещи» является важным инструментом в арсенале режиссёра. Он позволяет создавать сложные и глубокие произведения, которые оставляют след в памяти зрителей и заставляют их задуматься о важных вопросах жизни и искусства.

55. Кинотеория формализма против идеи «видимого человека».

Эталонный ответ:

Формализм — это направление в кинотеории, которое фокусируется на форме и структуре фильма, а не на его содержании. Формалисты считают, что кино — это прежде всего искусство формы, и что именно форма определяет смысл фильма.

Формализм возник как реакция на натуралистическую традицию в кинематографе, которая стремилась к точному воспроизведению реальности. Натуралисты считали, что фильм должен быть максимально реалистичным и правдивым, чтобы зрители могли поверить в происходящее на экране.

Одним из главных представителей формализма является Сергей Эйзенштейн. Он считал, что кино должно быть искусством, а не просто средством развлечения. Эйзенштейн утверждал, что форма фильма должна быть выразительной и эмоциональной, чтобы вызывать у зрителей определённые чувства и мысли.

В отличие от натуралистов, формалисты не стремятся к тому, чтобы фильм был похож на реальность. Они считают, что реальность сама по себе неинтересна и банальна, и что только через форму можно создать нечто новое и оригинальное.

Формалисты критикуют идею «видимого человека», которая является основой натуралистической традиции. Эта идея предполагает, что цель фильма — показать реального человека таким, какой он есть, без каких-либо искажений или прикрас. Формалисты же считают, что такой подход приводит к созданию скучных и предсказуемых фильмов.

Вместо этого формалисты предлагают создавать фильмы, которые будут вызывать у зрителя определённые эмоции и ассоциации. Они считают, что это можно сделать с помощью выразительных средств кино, таких как монтаж, композиция кадра, освещение и звук.

Таким образом, формализм представляет собой альтернативный подход к кинопроизводству, который позволяет создавать более интересные и оригинальные фильмы. Однако стоит отметить, что формализм не является единственным подходом к киноискусству. Существует множество других теорий и направлений, которые также заслуживают внимания.

56. Раскройте суть понятия «деформации» в форме «сломанной вещи» в искусстве.

Эталонный ответ:

Деформация в искусстве — это намеренное искажение или изменение формы, структуры или содержания объекта с целью создания нового художественного образа. Это может быть использовано для передачи определённых эмоций, идей или состояний.

В киноискусстве деформация может проявляться в различных формах:

* Визуальная деформация. Это изменение визуальных характеристик изображения, таких как цвет, свет, тень, перспектива и т. д., с целью достижения определённого эффекта. Например, использование ярких цветов для создания атмосферы радости или использование тёмных тонов для передачи мрачной атмосферы.

* Сюжетная деформация. Это искажение или перестановка событий в сюжете с целью изменения его смысла или восприятия зрителем. Например, изменение порядка событий в фильме или добавление новых персонажей для изменения развития сюжета.

* Персонажная деформация. Это изменение характера или поведения персонажа с целью придания ему новых черт или качеств. Например, превращение положительного героя в отрицательного или наоборот.

Одним из примеров деформации в форме «сломанной вещи» является фильм Андрея Тарковского «Сталкер» (1979). В этом фильме главный герой, Сталкер, ведёт двух учёных в запретную зону, где происходят странные явления. В этой зоне они находят комнату, которая исполняет желания. Однако эти желания часто оказываются не тем, что хотели учёные, и приводят к неожиданным последствиям. Комната становится символом деформации реальности и показывает, как легко можно сломать привычные представления о мире.

Таким образом, деформация в искусстве позволяет художникам создавать новые образы и идеи, которые могут вызывать у зрителей различные эмоции и мысли. Она может быть использована для выражения философских идей, критики общества или просто для создания интересного и запоминающегося произведения искусства.

Однако стоит отметить, что деформация должна быть оправдана художественным замыслом и не должна приводить к потере смысла произведения. Важно, чтобы зритель мог понять, почему автор выбрал именно такой способ выражения своих идей.

57. «Нос» Гоголя как образец деформационной техники.

Эталонный ответ:

«Нос» Н. В. Гоголя — это повесть, в которой автор использует деформационную технику для создания абсурдной и фантастической атмосферы. Эта техника позволяет Гоголю показать, как реальность может быть искажена и деформирована под воздействием различных факторов.

В повести «Нос» деформационная техника проявляется на нескольких уровнях:

- * Сюжетный уровень. В центре сюжета — история о том, как у майора Ковалёва пропадает нос, который начинает жить своей жизнью. Это событие является абсурдным и невероятным, но оно становится возможным благодаря деформации реальности.

- * Персонажный уровень. Персонажи повести также подвергаются деформации. Они становятся карикатурными и гротескными, их характеры и поступки искажаются под влиянием обстоятельств.

- * Языковой уровень. Гоголь использует язык для деформации реальности. Он создаёт яркие образы и метафоры, которые позволяют читателю увидеть мир глазами персонажей.

Деформационная техника в повести «Нос» позволяет Гоголю создать уникальный художественный мир, в котором реальность и фантазия переплетаются. Она также позволяет автору выразить свои идеи и мысли о человеке, обществе и мире.

Таким образом, повесть «Нос» является ярким примером использования деформационной техники в литературе. Она показывает, как с помощью этой техники можно создать уникальное художественное произведение, которое будет интересно читателям.

Влияние повести «Нос» на кинематограф

Повесть «Нос» оказала значительное влияние на развитие кинематографа. Многие режиссёры использовали её мотивы и образы в своих фильмах. Например, фильм «Носферату. Ужас ночи» (1978) режиссёра Вернера Херцога является вольной интерпретацией повести Гоголя. Фильм рассказывает историю о вампире Носферату, который приезжает в город и начинает сеять хаос и разрушение. Этот фильм является примером того, как деформационная техника Гоголя может быть использована в кинематографе.

Также повесть «Нос» повлияла на творчество таких режиссёров, как Андрей Тарковский, Юрий Норштейн и Александр Сокуров. Эти режиссёры создавали фильмы, в которых также использовались мотивы и образы из повести Гоголя.

Влияние повести «Нос» на кинематограф свидетельствует о её значимости и актуальности для искусства. Она продолжает вдохновлять художников и режиссёров на создание новых произведений, которые отражают её идеи и темы.

58. Интеграция «видимого человека» в кинотеорию формализма.

Эталонный ответ:

Формализм — это направление в искусстве и искусствоведении, которое акцентирует внимание на форме произведения искусства, а не на его содержании. В кино теории формализма основное внимание уделяется визуальным аспектам фильма, таким как композиция кадра, монтаж, освещение и т. д.

«Видимый человек» — это концепция, которая была разработана советским кинорежиссёром и теоретиком кино Сергеем Эйзенштейном. Она предполагает, что кино является средством передачи эмоций и идей через визуальные образы, которые вызывают у зрителя определённые ассоциации и реакции.

Интеграция «видимого человека» в теорию формализма позволяет более глубоко понять, как кино воздействует на зрителя и какие механизмы лежат в основе этого воздействия. Это также позволяет анализировать фильмы с точки зрения их визуального языка и структуры. В рамках теории формализма «видимый человек» рассматривается как один из основных элементов киноязыка. Он может быть представлен различными способами: через мимику, жесты, движения тела, выражение лица и т. п. Эти элементы могут быть использованы для создания определённого образа или настроения в фильме.

Например, в фильме «Броненосец „Потёмкин“» (1925) Сергея Эйзенштейна образ «видимого человека» используется для передачи идеи революции и борьбы за свободу. Фильм начинается с кадров, показывающих толпу людей, которые смотрят на броненосец «Потёмкин». Затем камера фокусируется на женщине с ребёнком, которая пытается пройти мимо солдат. Этот кадр символизирует борьбу простого народа за свои права.

Таким образом, интеграция «видимого человека» в теорию киноформализма позволяет глубже понять механизмы воздействия кино на зрителя. Это направление позволяет анализировать визуальные аспекты фильмов и их влияние на эмоции и восприятие зрителей.

59. Типология коммуникации и кино: кино как односторонняя массовая двухмерная пространственно-временная система коммуникации.

Эталонный ответ:

Коммуникация — это процесс обмена информацией между людьми, который включает в себя передачу и получение сообщений. Кино является одним из видов массовой коммуникации, которая осуществляется через средства массовой информации и направлена на широкую аудиторию.

Кино как коммуникационная система имеет ряд особенностей, которые отличают его от других видов искусства и средств массовой информации. Эти особенности связаны с тем, что кино является синтетическим искусством, которое объединяет в себе элементы литературы, театра, музыки, живописи и фотографии. Кроме того, кино обладает рядом технических характеристик, таких как звук, цвет, движение и монтаж, которые позволяют ему создавать сложные образы и передавать информацию на эмоциональном уровне.

Типологию коммуникации в кино можно разделить на несколько категорий:

1. Односторонняя коммуникация: в этом случае информация передается только от отправителя к получателю, без обратной связи. В кино примером такой коммуникации может быть фильм, который транслируется по телевидению или в кинотеатре. Зрители получают информацию о сюжете, персонажах и событиях фильма, но не могут повлиять на его содержание.
2. Двусторонняя коммуникация: здесь информация передается в обоих направлениях, от отправителя к получателю и обратно. В кино примером двусторонней коммуникации может быть интерактивное кино, где зрители могут влиять на развитие сюжета или выбирать концовку фильма.
3. Массовая коммуникация: это коммуникация, которая осуществляется между отправителем и большим количеством получателей. В кино массовая коммуникация происходит, когда фильм транслируется на большом экране или по телевидению.

4. Межличностная коммуникация: это общение между двумя или несколькими людьми. В кино межличностная коммуникация может происходить во время просмотра фильма в кругу друзей или семьи.

5. Групповая коммуникация: это общение внутри группы людей, объединенных общими интересами или целями. В кино групповая коммуникация может происходить на кинофестивалях, киноклубах или других мероприятиях, посвященных кино.

6. Вербальная коммуникация: передача информации с помощью слов. В кино вербальная коммуникация осуществляется через диалоги персонажей, субтитры и другие формы речи.

7. Невербальная коммуникация: передача информации без использования слов, с помощью жестов, мимики, интонации и других невербальных средств. В кино невербальная коммуникация играет важную роль в создании образов персонажей и передаче их эмоций.

8. Визуальная коммуникация: передача информации через зрительные образы. В кино визуальная коммуникация является основным средством передачи информации, так как фильм состоит из последовательности кадров, которые создают у зрителей определенные образы и ассоциации.

9. Звуковая коммуникация: передача информации через звуковые образы. В кино звуковая коммуникация также играет важную роль, так как она создает атмосферу фильма, передает эмоции персонажей и помогает зрителям лучше понять сюжет.

Таким образом, кино представляет собой сложную систему коммуникации, которая объединяет в себе различные типы и виды коммуникации. Эта система позволяет кино оказывать сильное воздействие на зрителей и вызывать у них разнообразные эмоции и реакции.

В качестве односторонней массовой двухмерной пространственно-временной системы коммуникации, кино можно рассматривать как средство передачи информации от автора фильма к зрителю. Автор создаёт фильм, используя различные выразительные средства (монтаж, звук, свет и т. д.), чтобы передать своё видение мира и свои идеи. Зритель воспринимает эту информацию и интерпретирует её в соответствии со своим опытом и мировоззрением.

При этом кино является двухмерным, поскольку оно ограничено плоскостью экрана и не может передать трёхмерное пространство. Однако благодаря использованию различных приёмов (ракурс, перспектива и т. п.) кино может создать иллюзию глубины и объёма.

Также кино является пространственно-временным искусством, поскольку оно позволяет показать события, происходящие в разных местах и в разное время. С помощью монтажа и других приёмов режиссёр может создать ощущение движения во времени и пространстве.

Важно отметить, что в процессе коммуникации между автором и зрителем существует множество факторов, влияющих на восприятие фильма. Это и культурный контекст, и личные предпочтения зрителя, и его эмоциональное состояние в момент просмотра.

Поэтому каждый зритель может воспринимать один и тот же фильм по-разному.

60. Коммуникация и искусство: первичные и вторичные моделирующие системы
Эталонный ответ:

Коммуникация — это процесс обмена информацией между людьми. Искусство, в свою очередь, является формой коммуникации, которая использует художественные средства для передачи идей, эмоций и образов.

Искусство может быть рассмотрено как вторичная моделирующая система, которая основана на первичной моделирующей системе — языке. Первичная моделирующая система представляет собой естественный язык, который используется для общения и передачи информации. Вторичная моделирующая система — это система знаков и символов, которые используются для создания художественных произведений.

Первичные моделирующие системы включают в себя естественные языки, такие как русский, английский, французский и другие. Они являются основой для коммуникации и передачи информации в повседневной жизни.

Вторичные моделирующие системы — это системы знаков и символов, используемые в искусстве для создания эстетических и эмоциональных эффектов. К ним относятся живопись, скульптура, музыка, кино и другие виды искусства.

В отличие от первичных моделирующих систем, вторичные системы не имеют прямой связи с реальностью и могут создавать новые миры и образы. Они позволяют художникам выражать свои идеи и эмоции через символы и знаки.

Например, в кино вторичными моделирующими системами являются монтаж, звук, свет, цвет и композиция кадра. Эти элементы используются режиссёрами для создания атмосферы, передачи настроения и выражения идей.

Таким образом, коммуникация и искусство тесно связаны друг с другом. Искусство использует вторичные моделирующие системы для создания уникальных и выразительных произведений, которые могут передавать сложные идеи и вызывать у зрителей различные эмоции.

Первичные моделирующие системы:

- * Естественные языки (русский, английский и т. д.)

- * Математика

- * Логика

- * Семиотика

Вторичные моделирующие системы:

- * Живопись

- * Скульптура

- * Музыка

- * Кино

- * Литература

- * Фотография

- * Танец

Эти системы могут пересекаться и взаимодействовать друг с другом, создавая новые формы искусства и способы коммуникации. Например, кино использует звук и изображение для передачи информации, а также может включать в себя элементы других видов искусства, таких как музыка или литература.

Важно отметить, что коммуникация в искусстве не ограничивается только передачей информации. Она также включает в себя создание новых смыслов и интерпретаций, которые зависят от восприятия зрителя или слушателя. Это делает искусство уникальным средством коммуникации, которое позволяет людям обмениваться идеями и эмоциями на более глубоком уровне.

61. Различные подходы к анализу кино: культурологический, социологический, медийный, психологический, эстетический и др.

Эталонный ответ:

Культурологический подход рассматривает кино как часть культуры. Он изучает влияние кино на общество и культуру, а также то, как кино отражает культурные ценности и нормы. Культурологический анализ может включать в себя изучение тем, сюжетов, символов и образов, которые присутствуют в фильмах.

Социологический подход изучает кино с точки зрения его влияния на общество. Социологи анализируют, как фильмы отражают социальные проблемы, ценности и отношения. Они также изучают, как кино влияет на формирование общественного мнения и социальных норм.

Медийный подход фокусируется на том, как кино функционирует в медиа-пространстве. Медийные аналитики изучают, как технологии влияют на производство, распространение и восприятие фильмов. Они также исследуют, как кино взаимодействует с другими медиа-формами, такими как телевидение, интернет и видеоигры.

Психологический подход исследует, как кино воздействует на психику человека. Психологи изучают, какие эмоции и мысли вызывают фильмы у зрителей, и как эти эмоции могут влиять на поведение и принятие решений.

Эстетический подход сосредоточен на анализе художественных аспектов кино. Эстетические критики оценивают качество фильма с точки зрения режиссуры, операторской работы, актёрской игры, сценария и других элементов кинопроизводства. Они также обсуждают, как фильм вписывается в контекст истории кино и какие стилистические особенности он имеет.

Эти подходы не являются взаимоисключающими, и часто исследователи используют их в комбинации для более глубокого анализа кино. Например, культурологический и социологический подходы могут быть объединены для изучения того, как определённые темы и образы в кино отражают культурные и социальные ценности. А психологический и эстетический подходы можно использовать вместе для анализа того, как эмоции и художественные элементы фильма взаимодействуют друг с другом.

Каждый из этих подходов предлагает свой уникальный взгляд на кино, позволяя исследователям получить более полное представление о его природе и влиянии на людей и общество.

62. Существующие подходы в фундаментальной теории кино: онтологический, психологический, лингвоцентрический.

Эталонный ответ:

Онтологический подход в фундаментальной теории кино изучает сущность кинематографа, его природу и основные принципы функционирования. Этот подход рассматривает кино как специфическую форму искусства, которая обладает своими собственными характеристиками и особенностями. Онтологический анализ исследует такие аспекты кино, как его структура, композиция, монтаж, ритм, цвет и свет, а также взаимодействие этих элементов между собой.

Психологический подход фокусируется на восприятии кино зрителем и его воздействии на психику человека. Этот подход изучает, каким образом кино влияет на эмоции, мысли и поведение зрителя, какие психологические механизмы задействованы при просмотре фильма. Психологический анализ включает в себя изучение таких аспектов, как идентификация с персонажами, эмпатия, катарсис, а также влияние кино на формирование личности и мировоззрения.

Лингвоцентрический подход рассматривает кино как язык, обладающий своей собственной грамматикой и синтаксисом. Этот подход анализирует, каким образом в кино используются различные языковые средства (звук, изображение, текст) для передачи информации и создания смысла. Лингвоцентрический анализ включает в себя исследование таких аспектов, как семантика киноязыка, метафоры и символы, а также роль контекста в интерпретации кинотекста.

Каждый из этих подходов имеет свои преимущества и ограничения, и их сочетание позволяет получить более полное и глубокое понимание природы киноискусства.

63. Онтологические теории кино (Андре Базен и Зигфрид Кракауэр).

Эталонный ответ:

Онтологические теории кино — это философские концепции, которые рассматривают сущность кинематографа и его связь с реальностью.

Андре Базен (1918–1958) был французским кинокритиком и теоретиком кино. Он считал, что кино обладает своей собственной онтологией, то есть уникальной сущностью, которая отличает его от других видов искусства. По мнению Базена, кино способно запечатлеть реальность такой, какая она есть, без искажений и интерпретаций. Это возможно благодаря техническим особенностям кинематографа, таким как съёмка на плёнку и монтаж.

Базен выделял следующие особенности кино:

* Реализм. Кино способно передать реальность такой, какой её видит камера. Это достигается за счёт того, что камера фиксирует происходящее без вмешательства человека.

* Документальность. Кино может служить документом эпохи, так как оно запечатлевает события и людей такими, какие они есть.

* Изобразительность. Кино является искусством изображения, которое способно создавать образы, вызывающие у зрителей определённые эмоции.

В своих работах Базен анализировал фильмы таких режиссёров, как Жан Ренуар, Робер Брессон и другие. Он утверждал, что эти режиссёры стремятся к реализму в своих фильмах и создают произведения, которые являются подлинными документами эпохи.

Идеи Андре Базена оказали большое влияние на развитие теории кино. Они были продолжены другими теоретиками, такими как Кристиан Метц и Жиль Делёз.

Немецкий социолог Зигфрид Кракауэр (1889–1966) также занимался исследованием сущности кино. В своей книге «Природа фильма» он рассматривал кино как отражение реальности. Кракауэр считал, что фильмы могут быть разделены на два типа:

* «Формалистские» — фильмы, в которых форма преобладает над содержанием. Такие фильмы не имеют связи с реальностью и являются лишь игрой воображения режиссёра.

* «Социологические» — фильмы, которые отражают социальные проблемы и конфликты своего времени. Эти фильмы имеют связь с реальностью, так как они показывают жизнь такой, какая она есть.

Кракауэр утверждал, что оба типа фильмов имеют право на существование, но только «социологические» фильмы способны создать настоящее искусство. Он считал, что такие фильмы являются зеркалом общества и позволяют зрителям лучше понять себя и окружающий мир.

Работы Зигфрида Кракауэра также оказали значительное влияние на теорию кино. Его идеи были развиты другими теоретиками, такими как Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар.

Таким образом, онтологические теории кино Андре Базена и Зигфрида Кракауэра представляют собой два разных подхода к пониманию сущности кинематографа. Базен считал, что кино способно запечатлеть реальность без искажений, а Кракауэр полагал, что фильмы отражают социальные проблемы своего времени. Оба подхода имеют свои достоинства и недостатки, и их можно рассматривать как дополняющие друг друга.

64. Вербальная и невербальная коммуникация. Проблема минимальной значащей единицы и кино.

Эталонный ответ:

Коммуникация — это процесс обмена информацией между людьми, который включает в себя передачу и получение сообщений. В кино коммуникации уделяется особое внимание, так как она является одним из основных элементов кинематографического языка.

Вербальная коммуникация в кино осуществляется через диалоги и монологи персонажей, субтитры и другие формы словесного выражения. Она позволяет зрителям понимать сюжет, мотивы и характеры героев, а также получать информацию о событиях и ситуациях.

Однако вербальная коммуникация не всегда может полностью передать все нюансы смысла фильма. Поэтому в кино также используется невербальная коммуникация, которая включает в себя жесты, мимику, позы, движения камеры, монтаж и другие визуальные и звуковые элементы. Невербальные средства коммуникации помогают создать атмосферу, передать эмоции и настроения персонажей, а также подчеркнуть или дополнить смысл вербальных сообщений.

Проблема минимальной значащей единицы (МЗЕ) в кино связана с тем, что каждый элемент фильма (кадр, сцена, эпизод) может иметь несколько значений и интерпретаций. Это затрудняет определение того, какой именно элемент является МЗЕ, то есть несёт основную смысловую нагрузку.

В кино существует множество подходов к определению МЗЕ. Некоторые исследователи считают, что МЗЕ является кадр, так как он является основной единицей монтажа и может

передавать определённые значения и смыслы. Другие утверждают, что МЗЕ — это сцена или эпизод, так как они имеют более сложную структуру и могут включать в себя несколько кадров.

Также существуют подходы, которые рассматривают МЗЕ как сочетание вербальной и невербальной коммуникации. Например, некоторые учёные считают, что МЗЕ может быть определённое сочетание слов, жестов, мимики и других элементов, которое создаёт определённый эффект или вызывает определённую реакцию у зрителей.

Таким образом, проблема МЗЕ в кино остаётся открытой и требует дальнейшего исследования. Однако можно сказать, что МЗЕ зависит от контекста и целей фильма, а также от восприятия зрителей.

Важно отметить, что в кино коммуникация является сложным и многогранным процессом, который требует комплексного подхода. Вербальные и невербальные элементы взаимодействуют друг с другом, создавая единое целое и обеспечивая глубину и сложность кинопроизведения.

65. Киносемиотика (Кристиан Метц, Питер Уоллен, Юрий Лотман).

Киносемиотика — это направление в киноведении, которое изучает кино как знаковую систему. Она исследует, как с помощью различных элементов (кадр, монтаж, звук и т. д.) создаётся смысл фильма.

Кристиан Метц был одним из основоположников киносемиотики. Он считал, что кино — это язык, который состоит из знаков и символов. Эти знаки и символы могут быть поняты зрителем, даже если он не знает языка кинопроизводства.

Метц выделял три основных элемента киноязыка: кадр, план и монтаж. Кадр — это изображение на экране в определённый момент времени. План — это масштаб изображения. Монтаж — это соединение кадров в единое целое.

Кристиан Метц считал, что эти элементы могут создавать различные значения и смыслы. Например, крупный план лица актёра может создать ощущение близости и интимности, а общий план пейзажа может создать ощущение простора и свободы.

Другой представитель киносемиотики — Питер Уоллен. Он также считал, что кино является языком, но при этом подчёркивал, что этот язык отличается от естественного языка. Уоллен утверждал, что киноязык имеет свои собственные правила и законы, которые необходимо изучать.

Уоллен выделял следующие особенности киноязыка:

- * Нелинейность. Киноязык не имеет строгой последовательности, как естественный язык. Фильмы могут начинаться с середины истории или заканчиваться открытым финалом.

- * Многозначность. Один и тот же элемент киноязыка может иметь несколько значений. Например, кадр с дождём может означать грусть, меланхолию или очищение.

- * Интертекстуальность. Фильмы часто ссылаются на другие фильмы, книги, музыку и т.д. Это позволяет им создавать новые смыслы и значения.

Ещё один представитель киносемиотики — Юрий Лотман. Он рассматривал кино как систему знаков, которая создаёт определённые смыслы и сообщения. Лотман считал, что фильм — это текст, который можно интерпретировать по-разному.

Лотман выделял следующие элементы киноязыка:

- * Сюжет. Сюжет — это основная линия фильма, которая связывает все его элементы воедино.

- * Персонажи. Персонажи — это герои фильма, которые действуют в рамках сюжета. Они могут быть положительными или отрицательными, главными или второстепенными.

- * Атмосфера. Атмосфера — это общее настроение фильма, которое создаётся с помощью музыки, цвета, света и других элементов.

Киносемиотика — это важное направление в киноведении. Оно помогает понять, как работает киноязык и как он создаёт смыслы и значения фильмов. Киносемиотика продолжает развиваться и сегодня, привлекая всё больше исследователей.

66. Выразительные средства киноязыка и строение психики.

Эталонный ответ:

Кино — это искусство, которое использует различные выразительные средства для передачи идей, эмоций и образов. Эти выразительные средства включают в себя:

- * Монтаж. Это процесс соединения отдельных кадров в единое целое. Монтаж позволяет создавать ритм, динамику и атмосферу фильма.

- * Ракурс. Это угол съёмки, который может создавать различные визуальные эффекты. Например, съёмка снизу вверх может придавать объекту величие, а съёмка сверху вниз — уязвимость.

- * Освещение. Это использование света и тени для создания атмосферы, настроения и акцентов. Освещение может быть естественным или искусственным, мягким или жёстким, тёплым или холодным.

- * Звук. Это не только речь и музыка, но и шумы, которые могут передавать информацию о месте действия, времени суток и т. д. Звук может быть синхронным или асинхронным, громким или тихим, высоким или низким.

- * Цвет. Это один из самых мощных инструментов кино, который может вызывать различные ассоциации и эмоции. Цвет может быть ярким или приглушённым, тёплым или холодным, контрастным или гармоничным.

Эти выразительные средства тесно связаны со строением психики человека. Они могут воздействовать на разные уровни сознания и подсознания, вызывая определённые реакции и переживания.

Например, монтаж может влиять на восприятие времени и пространства, создавая иллюзию движения или изменения. Ракурс может воздействовать на самооценку и самоидентификацию, показывая объект с разных сторон. Освещение может влиять на настроение и эмоциональное состояние, создавая атмосферу радости или грусти. Звук может воздействовать на слух и память, вызывая воспоминания или ассоциации. Цвет может влиять на зрение и восприятие, создавая ощущение тепла или холода, света или тьмы.

Таким образом, выразительные средства кино являются мощным инструментом воздействия на психику человека. Они позволяют режиссёру передать свои идеи, чувства и образы зрителям, вызывая у них определённые эмоции и реакции.

Однако важно отметить, что эти выразительные средства не всегда используются осознанно и целенаправленно. Иногда они возникают спонтанно и интуитивно, в зависимости от ситуации и контекста. В любом случае, они являются неотъемлемой частью киноязыка, которая делает его таким выразительным и разнообразным.

Строение психики человека также играет важную роль в восприятии кино. Оно определяет, как мы реагируем на различные стимулы, включая кинофильмы. Строение психики включает в себя такие элементы, как сознание, подсознание, эмоции, восприятие, мышление и воображение. Все эти элементы взаимодействуют друг с другом, образуя сложную систему, которая позволяет нам понимать и интерпретировать окружающий мир. В контексте киностроения психики можно выделить следующие аспекты:

1. Сознание. Это часть психики, которая отвечает за рациональное мышление, анализ и оценку информации. Сознание позволяет нам воспринимать кино как произведение искусства, оценивать его качество и содержание.

2. Подсознание. Это часть психики, которая работает на уровне интуиции, инстинктов и бессознательных процессов. Подсознание может влиять на наше восприятие кино, вызывая эмоциональные реакции, ассоциации и воспоминания.

3. Эмоции. Это реакции психики на внешние стимулы, которые выражаются в виде чувств, настроений и состояний. Эмоции могут быть положительными (радость, восторг) или отрицательными (страх, гнев). Кино может вызывать у нас различные эмоции, в зависимости от содержания и формы.

4. Восприятие. Это способность психики воспринимать и обрабатывать информацию из внешнего мира. Восприятие кино зависит от нашего опыта, ожиданий, предпочтений и установок. Мы можем воспринимать кино по-разному, в зависимости от того, какие фильмы мы смотрели раньше, какие жанры нам нравятся и т. п.

5. Мышление. Это способность психики анализировать, синтезировать и обобщать информацию. Мышление позволяет нам делать выводы, умозаключения и оценки на основе увиденного в кино. Мы можем размышлять о сюжете, персонажах, идеях и темах фильма.

6. Воображение. Это способность психики создавать образы и представления на основе полученной информации. Воображение позволяет нам визуализировать события, персонажей и места действия в фильме. Мы можем представлять себе, как выглядит герой, что он чувствует, о чём думает и т.д.

Все эти аспекты строения психики взаимодействуют между собой, формируя наше восприятие и понимание кино. Они определяют, как мы интерпретируем и оцениваем фильмы, какие эмоции они вызывают у нас и какое влияние оказывают на нашу жизнь.

Важно отметить, что строение психики каждого человека уникально. Поэтому каждый из нас воспринимает кино по-своему, в соответствии со своими индивидуальными особенностями и предпочтениями. Однако существуют общие закономерности восприятия кино, которые обусловлены строением психики. Эти закономерности проявляются в том, что мы склонны реагировать на определённые стимулы и ситуации определённым образом. Например, мы можем испытывать страх при просмотре фильмов ужасов, радость при просмотре комедий, грусть при просмотре драм и т.п.

67. Конфликт и драматургия. Повествовательные и изобразительные конфликты.

Эталонный ответ:

Конфликт — это столкновение интересов, идей или ценностей персонажей или групп персонажей в произведении. Конфликт является основой драматургии и определяет развитие сюжета. В кино конфликт может быть выражен через действия, диалоги, визуальные образы и другие элементы фильма.

В кино можно выделить два основных вида конфликтов: повествовательный и изобразительный.

1. Повествовательный конфликт связан с развитием сюжета и действиями персонажей. Он может включать в себя борьбу за власть, любовь, деньги, свободу и т. д. Этот вид конфликта обычно является основным двигателем развития сюжета и определяет его динамику.

2. Изобразительный конфликт связан с визуальным стилем фильма и его эстетикой. Он может проявляться в контрасте между светом и тенью, цветом и монохромностью, статикой и динамикой, симметрией и асимметрией и т. п. Изобразительный конфликт может усиливать или дополнять повествовательный конфликт, создавая более глубокий и многогранный образ фильма.

Оба вида конфликта могут взаимодействовать и переплетаться друг с другом, создавая сложные и интересные сюжеты. Например, в фильме «Джокер» (2019) режиссёра Тодда Филлипса повествовательный конфликт связан с борьбой главного героя Артура Флека за признание и уважение в обществе, а изобразительный конфликт проявляется в мрачной и тревожной атмосфере Готэма, которая усиливает ощущение безысходности и отчаяния.

Конфликт является важным элементом киноискусства, который позволяет создавать глубокие и запоминающиеся произведения. Он помогает зрителям лучше понять мотивы и цели персонажей, а также оценить их поступки и решения. Кроме того, конфликт способствует развитию сюжета и созданию напряжения, что делает фильм более увлекательным и интересным для просмотра.

Таким образом, конфликт является неотъемлемой частью кино как искусства. Он позволяет раскрыть характеры персонажей и создать динамичный сюжет, который будет удерживать внимание зрителей на протяжении всего фильма.

68. Основы нарратологии и кино. Повествование и время: фабула и сюжет в кино.

Эталонный ответ:

Нарратология — это теория повествования, которая изучает структуру и функции историй, их восприятие аудиторией и влияние на неё. В кино нарратология исследует способы создания и передачи смысла через визуальные образы и звук.

В основе нарратологического подхода лежит понятие нарратива, которое обозначает последовательность событий, связанных между собой причинно-следственными связями. Нарратив может быть представлен в различных формах, таких как рассказ, роман, фильм или видеоигра.

Одним из основных понятий нарратологии является повествование. Оно включает в себя все элементы, которые используются для передачи истории, такие как персонажи, события, диалоги, описания и т. д.

Повествование в кино имеет свои особенности, связанные с тем, что оно основано на визуальных образах и звуке. Киноповествование использует различные приёмы, чтобы создать у зрителя ощущение реальности происходящего на экране. Это могут быть съёмки с разных ракурсов, монтаж, использование спецэффектов и т. п.

Важными понятиями в нарратологии являются фабула и сюжет.

* Фабула — это последовательность событий в истории без учёта их причинно-следственных связей. Фабула представляет собой основу для сюжета, но не всегда совпадает с ним. Например, в фильме «Форрест Гамп» фабулой является жизнь главного героя, а сюжетом — его приключения и встречи с различными людьми.

* Сюжет — это упорядоченная последовательность событий с учётом их причинно-следственных связей. Сюжет представляет собой интерпретацию фабулы, которую предлагает автор. Он может отличаться от фабулы по ряду параметров, например, по времени, месту действия, персонажам и т. д.

Фабула и сюжет тесно связаны друг с другом, но имеют разные функции. Фабула служит основой для создания истории, а сюжет — для её интерпретации и придания ей смысла.

Таким образом, нарратология является важным инструментом для анализа киноповествования. Она позволяет понять, как создаются и передаются смыслы в фильмах, и как они влияют на аудиторию.

Применение нарратологических подходов к анализу кино помогает лучше понять структуру и содержание фильмов, оценить мастерство режиссёра и сценариста, выявить основные темы и идеи, заложенные в произведении. Кроме того, нарратологический анализ может помочь в создании собственных фильмов и сценариев, а также в развитии критического мышления и навыков анализа произведений искусства.

Важно отметить, что нарратология не является единственным подходом к изучению кино. Существует множество других методов и теорий, которые также могут быть использованы для анализа фильмов. Однако нарратология остаётся одним из наиболее популярных и влиятельных направлений в изучении киноискусства.

69. Повествование и повествователь: объективная и субъективная модальности, фокализация.

Эталонный ответ:

В киноведении повествование — это способ изложения событий в фильме. Оно может быть линейным (события следуют друг за другом в хронологическом порядке) или нелинейным (используются флешбэки, параллельные сюжетные линии и другие приёмы).

Повествователь — это субъект, от лица которого ведётся рассказ. В кино повествователем может выступать камера или персонаж фильма.

Объективная модальность — это повествование от третьего лица, когда события описываются с точки зрения стороннего наблюдателя. Повествователь не участвует в событиях и не выражает своего отношения к ним.

Например, в фильме «Броненосец „Потёмкин“» Сергея Эйзенштейна повествование ведётся от третьего лица. Зритель видит события глазами камеры, которая беспристрастно фиксирует происходящее.

Субъективная модальность — повествование от первого лица, когда повествователь является участником событий или выражает своё отношение к ним. Субъективное повествование может быть внутренним (повествователь рассказывает о своих мыслях и чувствах) или внешним (повествователь описывает события со своей точки зрения).

Примером субъективного повествования может служить фильм Андрея Тарковского «Зеркало», где главный герой вспоминает своё детство и юность. Фильм построен на его личных воспоминаниях и переживаниях.

Фокализация — это точка зрения, с которой зритель видит события фильма. Она может быть внешней (зритель видит события так же, как их видят персонажи) или внутренней (зритель проникает во внутренний мир персонажа и видит события его глазами).

Фокализация может меняться в течение фильма, создавая эффект погружения в сознание героя. Например, в фильме Альфреда Хичкока «Головокружение» зритель сначала видит события с точки зрения главного героя, а затем — с точки зрения его двойника. Это создаёт ощущение дезориентации и тревоги.

Таким образом, повествование, повествователь, объективная и субъективная модальность, фокализация — это важные элементы киноязыка, которые позволяют режиссёрам создавать сложные и многогранные произведения. Они помогают зрителю понять замысел автора и погрузиться в атмосферу фильма.

70. Влияние философии Анри Бергсона на формирование раннего формализма.

Эталонный ответ:

Ранний формализм — это направление в киноведении, которое возникло в 1920-х годах и сосредоточилось на изучении формы и структуры фильма. Ранние формалисты считали, что фильм должен быть автономным произведением искусства, свободным от внешних влияний, таких как сюжет, персонажи или смысл. Они стремились создать чистую форму, которая будет воздействовать на зрителя исключительно через визуальные и звуковые образы.

Одним из ключевых теоретиков раннего формализма был Рудольф Арнхейм, который утверждал, что кино — это искусство, основанное на восприятии движения и пространства. Он считал, что зритель воспринимает фильм не как последовательность кадров, а как единое целое, в котором каждый кадр связан с другими кадрами по законам ритма, гармонии и контраста.

Другим важным теоретиком раннего формализма был Бела Балаш, который считал, что кино обладает уникальной способностью передавать движение и динамику жизни. Он утверждал, что фильм может стать новым средством выражения, которое будет превосходить литературу и театр.

Оба этих теоретика находились под влиянием философии Анри Бергсона, французского философа, который оказал значительное влияние на развитие раннего формализма. Бергсон считал, что реальность — это непрерывный поток изменений, который невозможно зафиксировать в понятиях и категориях. Он также утверждал, что время — это не просто последовательность моментов, а процесс становления, в котором прошлое, настоящее и будущее неразрывно связаны друг с другом.

Эти идеи были очень близки ранним формалистам, которые стремились создать фильм, который будет отражать непрерывное течение времени и движение жизни. Они считали, что такой фильм будет более правдивым и искренним, чем фильмы, основанные на сюжете и персонажах.

Однако ранний формализм не смог полностью реализовать свой потенциал, так как он столкнулся с рядом проблем. Во-первых, он был слишком абстрактным и оторванным от реальности, чтобы привлечь широкую аудиторию. Во-вторых, он не учитывал, что зрители

могут интерпретировать фильм по-разному, в зависимости от своего опыта и ожиданий. В-третьих, он игнорировал тот факт, что фильмы часто имеют социальную функцию, такую как развлечение, образование или пропаганда.

Тем не менее, ранний формализм оставил важный след в истории киноведения, показав, что фильм можно рассматривать как произведение искусства, обладающее своей собственной формой и структурой. Идеи раннего формализма продолжают влиять на современных киноведов, которые стремятся понять, как фильмы воздействуют на зрителей и какие эстетические принципы лежат в их основе.

71. Механизм кино как метафора сознания.

Эталонный ответ:

Кино — это искусство, которое способно вызывать у зрителей различные эмоции и переживания. Оно может быть использовано для анализа человеческого сознания и его механизмов.

В своей книге «Кино» (1985) Жиль Делёз рассматривает кино как инструмент для исследования сознания. Он выделяет два основных аспекта кино: образ-движение и образ-время. Образ-движение связан с визуальными образами в кино, которые создают иллюзию движения. Образ-время связан с тем, как кино создаёт ощущение времени и пространства. Делёз считает, что кино способно исследовать механизмы человеческого сознания, такие как восприятие, память и воображение. Он приводит примеры из фильмов, чтобы проиллюстрировать свои идеи. Например, он анализирует фильм Альфреда Хичкока «Головокружение», чтобы показать, как он использует образы для создания ощущения головокружения у зрителя.

Другой теоретик кино, Кристиан Метц, также исследует связь между кино и сознанием. В своей книге «Воображаемое означающее» (1975) он пишет о том, как кино может вызывать у зрителей определённые эмоции и ассоциации. Он считает, что кино — это способ исследовать бессознательное и его механизмы.

Метц приводит пример фильма Ингмара Бергмана «Персона», чтобы продемонстрировать, как он исследует темы идентичности и самосознания. Фильм показывает двух женщин, одна из которых теряет свою личность, а другая пытается её восстановить. Этот фильм может служить примером того, как кино исследует механизмы сознания.

Таким образом, кино можно рассматривать как метафору сознания. Оно способно исследовать различные аспекты человеческого сознания, такие как восприятие, память, воображение и бессознательное. Кино может помочь нам лучше понять себя и других людей.

Важно отметить, что это лишь некоторые из теорий, связанных с механизмом кино как метафорой сознания. Существует множество других подходов к этой теме.

72. Анализ кинотеории Шкловского как рефлекс бергсонизма.

Эталонный ответ:

Виктор Борисович Шкловский — один из основоположников русской формальной школы в литературоведении. Его кинотеория, изложенная в работе «Поэтика кино», оказала значительное влияние на развитие теории кино.

Шкловский считал, что кино — это искусство, которое должно быть основано на принципах монтажа и ритма. Он утверждал, что монтаж является основным средством создания смысла в кино, а ритм — основой его выразительности.

Идеи Шкловского были во многом вдохновлены философией Анри Бергсона, французского философа-интуитивиста. Бергсон считал, что реальность — это непрерывный поток изменений, который невозможно полностью понять с помощью разума. Вместо этого он предлагал использовать интуицию для постижения реальности.

В своей кинотеории Шкловский также подчёркивал важность интуитивного восприятия кино. Он считал, что зритель должен не просто понимать смысл фильма, но и чувствовать его атмосферу, ритм и настроение. Это сближает его идеи с бергсонизмом.

Однако стоит отметить, что Шкловский не был простым последователем Бергсона. Он адаптировал идеи французского философа к специфике киноискусства и создал свою собственную оригинальную теорию.

Таким образом, анализ кинотеории Шкловского как рефлекса бергсонизма позволяет увидеть, как идеи одного из самых влиятельных философов XX века повлияли на формирование одной из первых значимых теорий кино. Идеи Шкловского о монтаже и ритме как основных средствах выразительности кино оказали большое влияние на дальнейшее развитие киноязыка и продолжают оставаться актуальными и сегодня.

73. Проблематика «уникальности» произведения искусства vs тиражируемости кинопроизведения.

Эталонный ответ:

Вопрос о соотношении уникальности и тиражируемости произведений искусства, в частности кино, является одним из ключевых в теории кино. Он затрагивает несколько аспектов:

- * Уникальность как характеристика произведения искусства. Произведение искусства может быть уникальным по нескольким причинам: авторская интерпретация темы, использование уникальных материалов или техник, выражение личных переживаний автора и т. д. Уникальность придаёт произведению ценность и значимость.

- * Тиражируемость как свойство кино. Кино — это массовый вид искусства, который предполагает тиражирование и распространение фильмов среди широкой аудитории. Это позволяет кино стать доступным для зрителей и влиять на их восприятие мира.

- * Влияние тиражирования на уникальность. Тиражирование может привести к потере уникальности произведения, так как оно становится более доступным и массовым. Однако это не всегда означает потерю ценности и значимости произведения.

- * Способы сохранения уникальности при тиражировании. Режиссёры и продюсеры могут использовать различные методы, чтобы сохранить уникальность своих фильмов при их тиражировании. Например, они могут выбирать уникальные локации для съёмок, использовать необычные ракурсы и освещение, создавать оригинальные саундтреки и т. п. Таким образом, проблематика уникальности и тиражируемости в киноискусстве является сложной и многогранной. Она затрагивает вопросы авторского самовыражения, массового восприятия и сохранения ценности произведений искусства.

В целом, можно сказать, что уникальность и тиражируемость в кино могут сосуществовать, но требуют от авторов и продюсеров особого подхода к созданию и распространению своих работ.

Примеры:

1. Фильм «Броненосец Потёмкин» (1925) режиссёра Сергея Эйзенштейна считается одним из самых значимых и влиятельных фильмов в истории кинематографа. Его уникальность заключается в использовании революционных для того времени приёмов монтажа, операторской работы и актёрской игры. Несмотря на то что фильм был снят более 90 лет назад, он остаётся актуальным и значимым произведением искусства.

2. Современные блокбастеры, такие как «Мстители» или «Аватар», являются примерами тиражируемых фильмов. Они создаются с использованием современных технологий и предназначены для массового зрителя. Однако даже эти фильмы могут иметь элементы уникальности, например, в виде оригинальных сюжетных линий, персонажей или визуальных эффектов.

3. Фильмы Андрея Тарковского, такие как «Андрей Рублёв» и «Солярис», являются примером сочетания уникальности и тиражируемости. Эти фильмы были сняты в советское время и имели ограниченный прокат, но впоследствии стали культовыми и получили

международное признание. Их уникальность заключается в глубоком философском содержании, использовании необычных визуальных решений и создании атмосферы, которая погружает зрителя в мир фильма.

74. Понятие «оригинальности» и его конструирование в кино.

Эталонный ответ:

Оригинальность в кино — это способность произведения искусства быть уникальным, новым и неповторимым. Это понятие может быть применено к различным аспектам кинопроизводства: сценарию, режиссуре, операторской работе, монтажу и т. д.

Конструирование оригинальности в кино может осуществляться различными способами:

1. Создание уникального сюжета. Это может быть оригинальная история, которая ранее не была рассказана или представлена в новом свете. Например, фильм «Джокер» (2019) предлагает новую интерпретацию истории происхождения суперзлодея.

2. Использование новых техник и приёмов. Режиссёр может использовать необычные ракурсы, световые решения, монтаж и другие элементы для создания уникального визуального стиля фильма. Например, фильмы Микеланджело Антониони отличаются длинными кадрами и минималистичным подходом к монтажу.

3. Эксперименты с жанрами. Смещение жанров может привести к созданию оригинального фильма, который сочетает в себе элементы разных стилей. Например, «Криминальное чтиво» (1994) Квентина Тарантино сочетает элементы боевика, комедии и драмы.

4. Работа с актёрами и персонажами. Создание уникальных персонажей и их развитие на протяжении фильма также может способствовать оригинальности. Например, герой фильма «Форрест Гамп» (1994), несмотря на свою простоту, становится символом американской мечты.

5. Анализ и интерпретация реальности. Фильмы могут предлагать новые взгляды на реальность, используя метафоры, аллегории и символику. Например, фильм Андрея Тарковского «Сталкер» (1979) исследует философские вопросы о смысле жизни и человеческой природе.

6. Творческое использование звука. Оригинальные звуковые решения могут придать фильму уникальный характер. Например, в фильме «Сияние» (1980) Стэнли Кубрика используется тревожная музыка, чтобы создать атмосферу напряжения и страха.

7. Визуальные эффекты и компьютерная графика. Современные технологии позволяют создавать уникальные визуальные образы, которые раньше были невозможны. Например, фильм Питера Джексона «Властелин колец: Братство Кольца» (2001) использовал передовые визуальные эффекты для создания мира Средиземья.

8. Монтаж и структура фильма. Оригинальность может проявляться в том, как режиссёр выстраивает сюжет и композицию фильма. Например, фильм Дэвида Линча «Малхолланд Драйв» (2001) имеет сложную структуру и множество интерпретаций.

В целом, оригинальность в кино является важным аспектом, который позволяет фильмам выделяться среди других произведений и привлекать внимание зрителей.

75. Понятие «Аура», аутентичность как результат тиражности.

Эталонный ответ:

Понятие ауры в киноискусстве связано с идеей о том, что произведение искусства обладает уникальной и неповторимой атмосферой или аурой. Это может быть связано с его оригинальностью, уникальностью исполнения или другими особенностями, которые делают его особенным.

В контексте кино, аура может относиться к определённому стилю, атмосфере или даже к отдельным элементам фильма, таким как операторская работа, монтаж или звуковое сопровождение. Эти элементы могут создавать уникальное ощущение и восприятие фильма зрителем.

Аутентичность как результат тиражности

Аутентичность в кино связана с понятием подлинности и достоверности. Она может проявляться в различных аспектах производства и показа фильма:

- * Производство: аутентичность может касаться процесса создания фильма, включая использование оригинальных материалов, оборудования и методов съёмки. Это позволяет сохранить подлинность и историческую ценность фильма.

- * Показ: аутентичный показ фильма может включать в себя использование оригинального оборудования для проекции, соблюдение стандартов качества изображения и звука, а также сохранение оригинальной структуры фильма без изменений.

Тиражность, в свою очередь, относится к массовому производству и распространению фильмов. С увеличением тиражности и доступности фильмов, возникает вопрос о сохранении их аутентичности.

С одной стороны, массовое производство и распространение фильмов позволяют большему количеству людей увидеть эти произведения искусства. Однако, с другой стороны, это может привести к потере некоторых элементов аутентичности, таких как качество изображения, звука или даже целостность фильма при редактировании для разных рынков. Таким образом, аутентичность и аура в кино связаны с сохранением уникальных особенностей и атмосферы фильма, несмотря на его массовое тиражирование и доступность. Это важно для сохранения ценности и значимости кино как искусства и культурного наследия.

76. Социально-экономические условия возникновения раннего русского кино.

Эталонный ответ:

Раннее русское кино возникло в конце XIX века, когда в России происходили значительные социально-экономические изменения. Развитие капитализма и индустриализация страны привели к росту городского населения и формированию новых социальных групп. В этот период также происходила демократизация общества, что способствовало появлению новых культурных потребностей и интересов.

Первые фильмы в России были сняты в 1896 году, вскоре после изобретения кинематографа братьями Люмьер. Эти фильмы были короткометражными и демонстрировали различные сцены из повседневной жизни, такие как прибытие поезда на станцию или выход рабочих с фабрики. Они были предназначены для развлечения зрителей и не имели глубокого содержания.

Однако уже в начале XX века в русском кино начали появляться более серьёзные и художественные фильмы. Режиссёры и сценаристы стали использовать кино как средство выражения своих идей и взглядов на жизнь. Появились первые русские кинозвезды, такие как Вера Холодная и Иван Мозжухин.

Развитие раннего русского кино было связано с несколькими факторами:

- * Экономические условия: появление первых кинотеатров и киностудий требовало значительных инвестиций. Это стимулировало развитие киноиндустрии и создание новых фильмов.

- * Технические достижения: совершенствование киноаппаратуры и технологий съёмки позволяло создавать более качественные и интересные фильмы.

- * Культурные потребности: рост интереса к кино со стороны зрителей способствовал развитию кинопроизводства и появлению новых жанров и стилей.

Таким образом, раннее русское кино стало важным этапом в развитии отечественной культуры и искусства. Оно оказало значительное влияние на формирование национального кинематографа и его дальнейшее развитие.

77. Александр Ханжонков, кинопредприниматель и кинодеятель.

Эталонный ответ:

Александр Ханжонков (1877–1945) — один из первых российских кинопредпринимателей и кинодеятелей, который внёс значительный вклад в развитие кинематографа в России. Он

был пионером в области производства и проката фильмов, а также способствовал популяризации киноискусства в стране.

Ханжонков начал свою карьеру в киноиндустрии в начале XX века, когда кинематограф только начинал своё развитие в России. В 1906 году он основал первую российскую кинофабрику, которая занималась производством фильмов. Это было важным шагом в развитии отечественного кинематографа, так как до этого фильмы в основном импортировались из-за границы.

На своей кинофабрике Ханжонков создавал разнообразные фильмы, включая драмы, комедии, исторические картины и даже научно-популярные фильмы. Он также активно сотрудничал с известными российскими режиссёрами и актёрами того времени, что позволило ему создать ряд качественных и интересных фильмов.

Кроме производства фильмов, Ханжонков занимался прокатом и распространением фильмов по всей России. Его компания имела сеть кинотеатров и прокатных пунктов, что позволяло зрителям увидеть новые фильмы и познакомиться с новинками кинематографа. Вклад Александра Ханжонкова в развитие российского кинематографа трудно переоценить. Он не только способствовал развитию кинопроизводства и кинопроката в стране, но и популяризировал киноискусство среди населения. Благодаря его усилиям, кино стало доступным и популярным видом искусства в России, и это оказало значительное влияние на дальнейшее развитие отечественной киноиндустрии.

После революции 1917 года Александр Ханжонков продолжал работать в кино, но уже в новых условиях. Он сотрудничал с советскими властями и участвовал в создании ряда фильмов, которые отражали новую идеологию и ценности. Однако после 1920-х годов его карьера пошла на спад, и он постепенно отошёл от активной деятельности в кино.

Несмотря на все трудности и изменения, Александр Ханжонков оставил неизгладимый след в истории российского кинематографа. Его вклад в создание и развитие киноиндустрии в России является примером того, как энтузиазм, талант и упорство могут привести к значительным результатам и повлиять на будущее целой отрасли.

78. Художественное своеобразие раннего русского кино.

Эталонный ответ:

Ранний период русского кино — это время с 1896 по 1917 год. В этот период кинематограф в России развивался под влиянием различных факторов, включая культурные и социальные особенности страны.

Основные черты раннего русского кино:

- * Влияние литературы и театра. В начале XX века в России было сильное увлечение литературой и театром. Это отразилось на раннем русском кино, которое часто использовало сюжеты из русской классики и адаптировало их для экрана. Например, в фильме «Идиот» (1910) режиссёра Петра Чардынина экранизирован роман Фёдора Достоевского.

- * Реализм и натурализм. Режиссёры стремились к созданию реалистичных образов и сцен, что было характерно для русской культуры того времени. Они использовали натурные съёмки и старались передать атмосферу места действия.

- * Социальная тематика. Раннее русское кино часто затрагивало социальные проблемы, такие как бедность, неравенство и несправедливость. Фильмы показывали жизнь простых людей и их борьбу за выживание.

- * Эксперименты с формой и стилем. Режиссёры экспериментировали с различными формами и стилями, создавая уникальные визуальные образы. Например, фильм «Стенька Разин» (1908) Василия Гончарова и Якова Протазанова снят в стиле лубочной картинки.

- * Использование народных мотивов. В ранних русских фильмах часто использовались народные мотивы, песни и танцы. Это помогало создать национальный колорит и привлечь зрителей.

Ранний период русского кино оставил значительный след в истории кинематографа. Он сформировал основы национального киноискусства и заложил фундамент для дальнейшего развития российского кинематографа.

Среди наиболее известных фильмов раннего периода можно выделить:

* «Стенька Разин» (1908), Василий Гончаров и Яков Протазанов;

* «Пиковая дама» (1916), Яков Протозанов;

* «Отец Сергей» (1918), Яков Протазанов.

Эти фильмы стали классикой раннего русского кинематографа и до сих пор вызывают интерес у зрителей и исследователей.

В целом, раннее русское кино представляет собой уникальный феномен, который отражает особенности русской культуры и менталитета того времени. Оно оказало значительное влияние на развитие мирового кинематографа и продолжает вдохновлять современных режиссёров.

79. Теоретики и практики киномонтажа: Лев Кулешов, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн.

Эталонный ответ:

Лев Кулешов — один из первых теоретиков и практиков киномонтажа в СССР. Он разработал теорию монтажа, которая оказала значительное влияние на развитие кинематографа.

Кулешов утверждал, что монтаж является основным средством создания художественного образа в кино. Он считал, что с помощью монтажа можно создавать новые смыслы и эмоции, которые не присутствуют в отдельных кадрах. Кулешов также разработал метод «эффекта Кулешова», который заключается в том, что восприятие зрителем одного кадра может измениться в зависимости от того, какие кадры ему предшествуют или следуют за ним.

Дзига Вертов — ещё один известный теоретик и практик киномонтажа. Он был одним из основателей документального кино в СССР и создателем таких фильмов, как «Человек с киноаппаратом» и «Три песни о Ленине».

Вертов считал, что кино должно быть правдивым отражением реальности. Он использовал монтаж для создания динамичных и выразительных образов, которые передавали бы атмосферу и настроение событий. Вертов также экспериментировал с различными способами монтажа, такими как параллельный монтаж, ассоциативный монтаж и ритмический монтаж.

Сергей Эйзенштейн — выдающийся режиссёр и теоретик кино, который также внёс значительный вклад в развитие киномонтажа. Эйзенштейн разработал теорию «интеллектуального монтажа», которая предполагала использование монтажа для передачи сложных идей и концепций.

Он считал, что монтаж должен быть не просто техническим приёмом, а средством выражения авторского замысла. Эйзенштейн также использовал монтаж для создания драматического напряжения и эмоциональной выразительности. Его фильмы, такие как «Броненосец „Потёмкин“» и «Октябрь», являются яркими примерами использования интеллектуального монтажа.

В целом, Лев Кулешов, Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн оказали огромное влияние на развитие киноискусства. Их теории и практики киномонтажа продолжают оставаться актуальными и сегодня. Они показали, что монтаж может быть мощным инструментом для создания художественных образов и передачи эмоций.

80. Лев Кулешов и его киношкола. «Эффект Кулешова».

Эталонный ответ:

Лев Владимирович Кулешов (1899–1970) — советский режиссёр, теоретик кино и педагог. Он является одним из основоположников советского кинематографа и создателем своей киношколы.

Кулешов считал, что кино — это искусство, которое требует особого подхода к созданию фильмов. Он утверждал, что фильм должен быть построен по определённым законам, которые позволяют ему воздействовать на зрителя. Эти законы он сформулировал в своих теоретических работах.

Основные принципы киношколы Кулешова:

- * Монтаж — основной инструмент создания фильма. Кулешов утверждал, что монтаж позволяет создавать новые смыслы, которых нет в отдельных кадрах.

- * Фильм должен иметь чёткую структуру и логику развития действия. Это позволяет зрителю следить за развитием сюжета и понимать его смысл.

- * Актёры должны играть не только эмоции, но и мысли и чувства своих персонажей. Это делает их образы более глубокими и интересными для зрителей.

«Эффект Кулешова»

«Эффект Кулешова» — это один из самых известных экспериментов в истории кино. Он был проведён Львом Кулешовым в 1918 году и показал, как монтаж может влиять на восприятие зрителем содержания кадра.

В эксперименте использовались три кадра: лицо актёра Ивана Мозжухина, тарелка супа и ребёнок в гробу. Кадры были смонтированы таким образом, чтобы создать впечатление, будто актёр смотрит сначала на тарелку супа, а затем на ребёнка в гробу. В результате зрители воспринимали выражение лица актёра как грустное или задумчивое, хотя в кадре с тарелкой супа он улыбался.

Этот эксперимент показал, что монтаж может вызывать у зрителей определённые эмоции и ассоциации, даже если они не соответствуют содержанию кадров.

Эксперимент Кулешова оказал большое влияние на развитие теории и практики монтажа в кино. Он показал, что монтаж — это мощный инструмент, который может использоваться для создания различных эффектов и воздействия на зрителей.

Киношкола Кулешова продолжает оказывать влияние на современное кинопроизводство. Принципы, сформулированные Кулешовым, используются многими режиссёрами при создании своих фильмов. Они помогают им создавать фильмы, которые имеют чёткую структуру, логичное развитие действия и интересные образы персонажей.

81. Монтажно-поэтическое направление 20-х гг.

Эталонный ответ:

Монтажно-поэтическое направление в кинематографе 20-х годов XX века — это течение, которое стремилось к созданию нового киноязыка и экспериментировало с монтажом как средством выразительности. Это направление оказало значительное влияние на развитие мирового кинематографа.

Основные принципы монтажно-поэтического направления:

1. Монтаж как средство выразительности. Режиссёры использовали монтаж для создания ритма, атмосферы и передачи эмоций. Они экспериментировали с различными типами монтажа: параллельным, ассоциативным, ритмическим и другими.

2. Поэтический язык. Фильмы этого направления стремились к созданию поэтического образа мира. Режиссёры искали новые способы передачи своих идей и эмоций через визуальные образы и звук.

3. Эксперименты с формой и содержанием. Режиссёры создавали фильмы, которые отличались от традиционных повествовательных фильмов. Они исследовали возможности кинематографа как искусства и создавали произведения, которые были новаторскими по форме и содержанию.

4. Влияние на других режиссёров. Монтажисты оказали большое влияние на многих режиссёров, включая Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Дзигу Вертова. Их

работы стали основой для развития советского киноавангарда и оказали влияние на мировой кинематограф.

5. Использование метафор и символов. Режиссеры активно использовали метафоры и символы для передачи своих идей. Например, Сергей Эйзенштейн использовал метафору «монтажа аттракционов» для описания своего подхода к монтажу.

6. Создание новых жанров. Монтажисты экспериментировали с новыми жанрами, такими как документально-художественный фильм и кинопоэма. Эти жанры позволяли им создавать фильмы, которые сочетали в себе элементы документального и художественного кино.

7. Роль звука. В фильмах монтажистов звуку отводилась важная роль. Они использовали музыку, шумы и другие звуковые эффекты для создания атмосферы и усиления эмоционального воздействия фильма.

8. Эстетика монтажа. Режиссёры уделяли особое внимание эстетике монтажа, создавая фильмы с чётким ритмом и структурой. Они стремились создать гармоничное целое из отдельных кадров.

9. Политическая направленность. Некоторые фильмы монтажистов имели политическую направленность. Они использовались для пропаганды определённых идей или критики существующего порядка.

Монтажно-поэтическое направление оказало огромное влияние на развитие кинематографа и стало важным этапом в истории киноискусства. Оно показало, что кино может быть не только средством развлечения, но и инструментом для выражения сложных идей и эмоций.

82. Творческие группировки в кинематографе 20-х гг. ФЭКСы.

Эталонный ответ:

В 20-е годы XX века в советском кинематографе сформировалось несколько творческих группировок, которые стремились к обновлению киноязыка и созданию нового киноискусства. Одной из таких групп были ФЭКСы (Фабрика эксцентрического актёра), основанная в 1921 году Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом.

ФЭКСы стремились создать новое киноискусство, которое было бы основано на принципах театральности, эксцентричности и гротеска. Они считали, что кино должно быть не просто средством развлечения, но и способом выражения новых идей и эмоций.

Основные принципы творчества ФЭКСов:

* Эксцентричность. ФЭКСы использовали эксцентричные приёмы для создания комических эффектов и привлечения внимания зрителей. Они экспериментировали с монтажом, ракурсами, мизансценами и другими элементами киноязыка.

* Гротеск. ФЭКСы часто использовали гротескные образы и ситуации для создания сатирического эффекта. Они высмеивали пороки общества и недостатки человеческой природы.

* Театральность. ФЭКСы заимствовали элементы театрального искусства для создания ярких и запоминающихся образов. Они использовали маски, грим, костюмы и другие театральные средства выразительности.

Наиболее известными фильмами ФЭКСов являются «Шинель» (1926) и «Новый Вавилон» (1929). В этих фильмах ФЭКСы продемонстрировали своё мастерство в создании эксцентричных и гротескных образов, а также в использовании театральных приёмов.

Творчество ФЭКСов оказало большое влияние на развитие советского кинематографа. Их эксперименты с киноязыком и создание нового киноискусства стали основой для развития советского киноавангарда.

Таким образом, ФЭКСы были одной из самых ярких и оригинальных творческих группировок в советском кинематографе 20-х годов. Их творчество оказало значительное влияние на развитие киноискусства и стало важным этапом в истории советского кино.

83. «Авангард» как направление в западноевропейском кино 20-х гг.

Эталонный ответ:

Авангард — это направление в искусстве, которое характеризуется экспериментами и новаторством. В кино 20-х годов авангард стал реакцией на традиционные формы кинематографа и попыткой создать новое искусство.

Основные черты авангарда в кино:

- * Эксперименты с формой и содержанием: авангардные режиссёры стремились к созданию новых форм и образов, которые бы отражали их видение мира. Они использовали необычные ракурсы, нестандартные монтажные решения и другие приёмы, чтобы передать свои идеи.

- * Абстракция и символизм: авангардное кино часто было абстрактным и символическим. Режиссёры использовали образы и символы, чтобы выразить свои мысли и чувства, не прибегая к прямому повествованию.

- * Влияние других искусств: авангард в кино был тесно связан с другими видами искусства, такими как живопись, скульптура и музыка. Режиссёры заимствовали из них идеи и приёмы, создавая новые формы киноискусства.

В западноевропейском кино 20-х гг. авангард был представлен такими режиссёрами, как Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн, Фрэнк Ллойд, Фридрих Вильгельм Мурнау, Луис Бунюэль и др. Их фильмы отличались экспериментальным подходом к съёмке, монтажу и звуковому оформлению.

Одним из самых ярких представителей авангарда был Сергей Эйзенштейн. Его фильм «Броненосец „Потёмкин“» (1925) стал классикой мирового кино и оказал огромное влияние на развитие кинематографа. Фильм отличается новаторским монтажом, который создаёт эффект динамичности и напряжения.

Другим известным авангардным режиссёром был Дзига Вертов. Он снимал документальные фильмы, в которых использовал необычные ракурсы и монтажные решения. Его фильмы были посвящены жизни простых людей и отражали его революционные взгляды.

Авангард в западноевропейском кино оказал большое влияние на дальнейшее развитие кинематографа. Он показал, что кино может быть не только средством развлечения, но и инструментом для выражения идей и эмоций. Авангардное кино стало предтечей многих современных направлений в кинематографе, таких как артхаус, экспериментальное кино и др.

84. Луис Бунюэль, особенности его поэтики и вклад в киноискусство.

Эталонный ответ:

Луис Бунюэль (1900–1983) — испанский кинорежиссёр, один из основоположников сюрреализма в кинематографе. Его творчество оказало значительное влияние на развитие мирового киноискусства.

Особенности поэтики Луиса Бунюэля:

- * Сюрреализм. Бунюэль использовал элементы сюрреалистического искусства в своих фильмах, создавая необычные и странные образы, которые вызывали у зрителей чувство тревоги и беспокойства. Это позволяло ему исследовать глубины человеческого подсознания и раскрывать скрытые аспекты человеческой психики.

- * Социальная критика. В своих работах режиссёр затрагивал острые социальные проблемы, такие как классовое неравенство, религиозный фанатизм и политическая коррупция. Он использовал сатиру и иронию для того, чтобы привлечь внимание зрителей к этим проблемам и заставить их задуматься о них.

- * Метафоричность. Фильмы Бунюэля часто содержат метафорические образы и символы, которые позволяют режиссёру выразить свои идеи и мысли более глубоко и тонко. Эти образы могут быть интерпретированы по-разному, что делает его работы открытыми для различных толкований.

* Эксперименты с формой. Бунюэль не боялся экспериментировать с формой своих фильмов, используя нестандартные ракурсы, монтаж и звуковое сопровождение. Это придавало его работам оригинальность и уникальность.

Вклад Луиса Бунюэля в киноискусство заключается в том, что он расширил границы кинематографа, создав фильмы, которые были новаторскими и оригинальными. Его работы оказали влияние на многих других режиссёров, которые использовали его методы и приёмы в своём творчестве. Бунюэль также способствовал развитию сюрреалистической традиции в кино, которая продолжает существовать и в наши дни.

Вот несколько примеров фильмов Луиса Бунюэля:

* «Андалузский пёс» (1929) — сюрреалистический фильм, который состоит из серии странных и абсурдных образов, не связанных между собой сюжетно. Фильм вызвал скандал из-за своей жестокости и откровенности.

* «Золотой век» (1930) — фильм, в котором Бунюэль исследует тему религии и веры. Фильм содержит множество сюрреалистических образов и символов, а также критикует католическую церковь.

* «Виридиана» (1961) — фильм о молодой девушке, которая решает посвятить свою жизнь служению бедным. Однако её планы рушатся, когда она сталкивается с реальностью жизни. Фильм является примером социальной критики Бунюэля.

Эти фильмы являются яркими примерами творчества Луиса Бунюэля и демонстрируют его вклад в развитие киноискусства.

85. Экспрессионизм в немецком кино в 1915–1925 гг.

Эталонный ответ:

В начале XX века Германия переживала сложные времена. Первая мировая война, поражение и последовавший за ним экономический кризис привели к росту социальной напряжённости и обострению чувства тревоги и безысходности у людей. В искусстве это вылилось в появление нового направления — экспрессионизма.

Экспрессионизм — направление в искусстве, для которого характерно выражение субъективного эмоционального восприятия действительности. Экспрессионисты стремились передать свои внутренние переживания через искажение реальности, преувеличение и гротеск.

Немецкий экспрессионизм нашёл своё отражение и в кинематографе. Режиссёры-экспрессионисты создавали фильмы, которые отражали их внутренний мир и переживания. Они использовали такие приёмы, как:

* Деформация пространства и времени. Режиссёры искажали пространство и время, чтобы создать атмосферу хаоса и беспорядка. Это позволяло им передать ощущение нестабильности и неопределённости, которое было характерно для того времени.

* Символизм. В своих фильмах режиссёры-экспрессионисты часто использовали символы, которые имели глубокий смысл. Например, в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1920) главный герой — сомнамбула Чезаре — символизирует бессознательное начало человека.

* Мистика и иррациональность. Экспрессионистские фильмы часто были мистическими и иррациональными. Режиссёры использовали эти элементы, чтобы передать своё восприятие мира как чего-то непознаваемого и загадочного.

* Гротеск. Экспрессионисты любили использовать гротескные образы и ситуации, чтобы подчеркнуть абсурдность и нелепость окружающего мира.

Среди наиболее известных фильмов немецкого экспрессионизма можно выделить следующие:

* «Кабинет доктора Калигари» (1920), режиссёр Роберт Вине. Фильм рассказывает о докторе Калигари, который использует сомнамбулу Чезаре для совершения преступлений. Фильм является ярким примером экспрессионистского кино.

* «Носферату. Симфония ужаса» (1922), режиссёр Фридрих Вильгельм Мурнау. Фильм снят по мотивам романа «Дракула» Брэма Стокера. Он рассказывает о графе Орлоке, который

приезжает в небольшой немецкий городок и начинает сеять смерть и разрушение. Фильм также является примером экспрессионистского кино. Фильмы немецкого экспрессионизма оказали большое влияние на развитие мирового кинематографа. Они показали, что кино может быть не только развлечением, но и средством выражения глубоких философских и эмоциональных идей.

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.	Диспут, устный ответ на вопросы

Таблица 5

Описание средств оценки индикаторов достижения компетенций

Средства оценки (в соотв. с Таблицами 5, 7)	Рекомендованный план выполнения работы
Диспут	Магистрант в ходе подготовки и участия в диспуте 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.