

Ю. Н. УСОВ

**ОСНОВЫ ЭКРАННОЙ
КУЛЬТУРЫ**

Программа и методические рекомендации

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
"ТВОРЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА-МАЛОЕ
ПРЕДПРИЯТИЕ "НОВАЯ ШКОЛА"

Серия "В расписании - новый предмет"

Ю.Н. Усов.

ОСНОВЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ

Программа и методические рекомендации. 90 с.

Москва 1993

**Усов Ю.Н. Основы экранной культуры. М.:
Новая школа, 1993. 90 с.**

Технический редактор: Р.В. Ильгасов

Корректор: В. Н. Рейбелив

Отв. за выпуск: М.И. Власова

Усл. печ. листов:

Тираж 10 000 экз.,

Цена договорная

**"ОСНОВЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ"
8 КЛАСС
ПРОГРАММА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО КУРСА**

Пояснительная записка.

Необходимость развития культуры восприятия экранных искусств (кино, телевидения, видео) объясняется особенностями современной социокультурной ситуации, для которой характерны: активное утверждение в быту, помимо кино и телевидения, видеозаписывающей аппаратуры, способной широко распространять педагогически неконтролируемую аудиовизуальную информацию; отсутствие в современной школе целенаправленного педагогического руководства интересами и потребностями школьников в области экранных искусств; диспропорция художественного уровня экранных искусств, их школьных воспитательных возможностей и низкого уровня художественного развития большинства школьных зрителей, их возможностей воспринимать экранную информацию. В частности, экранные искусства с начала своего появления поднялись от линейной формы повествования к ассоциативной и полифонической. А подавляющее количество зрителей сегодня по-прежнему остается на уровне восприятия только линейного повествования. Отсюда и пристрастие школьников только к развлекательным программам кооперативных видеосалонов, где в элементарной форме боевиков, мелодрам, комических утверждаются низкопробные стереотипы, а подчас и аморализм.

Единственный выход из этой ситуации - целенаправленное воспитание у школьников всех возрастных групп развитого восприятия формы повествования в кино, устойчивого интереса к экранным искусствам.

Цель экспериментального курса

"Основы экранной культуры" (8-9 классы) - эстетическое воспитание, формирование эмоциональной сферы, мировоззренческих установок учащихся средствами кино, телевидения, видео.

Общий путь реализации данной цели - организация художественно-творческой, познавательной деятельности учащихся во время специальных занятий, просмотров,

обсуждений кино- и телефильмов, организация отношений учащихся к произведениям экранных искусств как к специфической форме художественной коммуникации.

Специфический путь реализации цели данного курса организация эстетических видов деятельности на материале кино, телевидения, видео: освоение языковых особенностей экранных искусств, использование творческих заданий, развивающих восприятие фильма как произведения искусства, осмысление эмоциональной реакции, оценка, анализ идейно-нравственного содержания, раскрывающегося в художественном строе фильма.

Задачи курса: помочь учащимся ориентироваться в потоке экранной информации, подготовить к самообразованию в области экранных искусств, дать опорные знания, развивать познавательные интересы, аудиовизуальную грамотность и культуру, художественный вкус по отношению к экранным искусствам, дать представления об основных явлениях советского и зарубежного кино, телевидения, видео.

Реализация задач данного курса осуществляется в системе деятельности школьников на материале экранных искусств:

- усвоение знаний, раскрывающих особенности воздействия киноповествования,
- восприятие идейно-художественного содержания, раскрывающегося в пространственно-временной форме повествования,
- интерпретация результатов восприятия, эстетическая оценка произведений экранных искусств,
- художественно-творческая деятельность в области экранных искусств.

Все четыре вида деятельности создают благоприятные возможности для формирования аудиовизуальной культуры потребностей, образованности, аудиовизуального мышления.

Уровень потребностей в эмоционально-интеллектуальном общении с произведениями экранных искусств непосредственно зависит от двух последующих: образованности (знания, стимулирующие восприятие, интерпретацию, эстетическую оценку фильмов, телепередач) и уровня аудиовизуального мышления (понимания звукозрительной, пространственно-временной формы повествования как речевой

продукции). Степень образованности и глубина аудиовизуального мышления определяют развитие потребностей зрителя в общении с произведениями экранных искусств различного художественного уровня, линейной формы повествования или более сложной - ассоциативной, полифонической.

Программа "Основы экранной культуры" (8-9 классы) содержит определенный объем знаний о специфических особенностях воздействия и восприятия экранного повествования. С этой целью в начале программы восьмого класса предлагаются общие сведения о месте экранных искусств в жизни человека и общества - первый раздел. Второй раздел об особенностях воздействия экранных искусств на личность зрителя поможет педагогу объяснить учащимся необходимость развития у каждого навыков "чтения" экранного повествования на основе формирования монтажного мышления, то-есть эмоционально-смыслового соотнесения значимых частей фильма - отдельных кадров, составных внутрикадровой композиции, эпизодов, сцен и пр. Третий раздел позволит учащимся рассмотреть особенности монтажного мышления, пространственно-временной реальности, свойственной экранным искусствам, в истории изобразительного искусства литературы, тетра, фотографии.

Заключительный раздел программы восьмого класса "Особенности восприятия киноповествования в произведениях экранных искусств различных жанров" - предлагает школьникам в практике просмотров и обсуждений оценить поэтику самых любимых ими жанров героико-приключенческих фильмов, детективов, "фильмов-катастроф", триллеров как построены эти фильмы, в чем своеобразие и киноповествования, каковы принципы их анализа...

Содержание программы девятого класса по существу решает тот же комплекс практических задач, но и условия) иной возрастной группы и на другом материале.

Рассмотрение понятия художественного образа в кино других видах искусства поможет педагогу использовать данный курс как средство интеграции опыта общения школьников с традиционными искусствами на материал кино, телевидения, видео. С этой целью учащиеся должны осмыслить общее и отличное в построении и восприятии

художественного образа на материале кино, литературы, изобразительного искусства, музыки, театра, фотографии.

Следует обратить особое внимание на важность практической деятельности использования многообразных художественно-творческих заданий, игровых методик.

Перечень практических заданий в конце основных разделов программы 8-9 классов помогут учителю определить форму и методы проведения занятий по основам экранной культуры. Фильмы, названные в разделах программы и практических заданиях, являются одним из возможных вариантов иллюстративного материала, примером использования произведений экранных искусств при рассмотрении той или иной темы и могут быть заменены другими фильмами из текущего репертуара. Следует отметить, что при решении выше перечисленных задач курса сами разделы программы могут иметь различные вариации в зависимости от уровня развития школьников, от устанавливаемых связей с преподаванием других предметов художественно-эстетического цикла.

Программа
"Основы экранной культуры"**
/34 ч./

1. Кино, телевидение, видео в жизни современного человека и общества /2ч./.

Что могут экранные искусства... Развлекать? Вызывать чувство наслаждения увиденным? Внушать зрителю те или иные мысли, желания? Воспитывать? Просвещать? Побуждать к сопереживанию героям и автору? Побуждать исследовать само экранное произведение или жизнь, запечатленную в нем? Осваивать мир или осознать себя в этом мире?

Понятие экранной культуры как определенного уровня развития личности зрителя средствами кино, телевидения, видео: умения воспринимать и эстетически оценивать фильм, передач»; знания о прошлом, настоящем экранных искусств.

Практические задания:

1. Назови лучший фильм недели, месяца, года и фильм "на все времена".

2. Попытайся объяснить, что тебя привлекает в этих фильмах - развлечение, возможность забыть о повседневных заботах, дополнительная информация, новые знания о жизни... Что еще?

3. На конкретных примерах поясни содержание понятия "экранной культуры". Если появится желание, дополни это понятие, уточни, дай другое определение...

2. Особенности развития авторской мысли в художественном строе произведений кино, телевидения, видео /10ч./

Фильм как результат специального отбора жизненного материала, фрагменты которого, объединенные киноповествованием, рассказывают зрителям о том, какие проблемы волнуют кинематографиста в современной действительности (Можно ли узнать, что интересует автора по отобранному для фильма жизненному материалу?).

Фильм как результат особого построения зафиксированного на пленке жизненного материала. Содержание и последовательность кадров, раскрывающих развитие мысли кинематографиста. Кадр как смысловая единица киноповествования. Композиция кадров - расположение предметов в экранном пространстве. Монтаж - эмоционально-смысловое соотнесение отдельных кадров, когда содержание первого кадра "прочитывается" в момент восприятия второго, содержания второго - в момент восприятия третьего и т.д. Понятие кинематографического плана, ракурса, светописи. (Можно ли в последовательности представленного на экране жизненного материала понять, что рассказывает автор фильма об окружающей действительности?).

Фильм как пространственно-временное повествование, основанное на эмоционально-смысловом соотнесении значимых частей (кадров, эпизодов, сцен, элементов внутрикадровой композиции). Линейное киноповествование - последовательное воссоздание на экране конкретных событий.

Ассоциативное киноповествование - последовательное воссоздание на экране отношения к этому событию повествователя или отдельных героев. Полифоническое киноповествование - многоплановое воссоздание на экране событий, в изображение которых использованы принципы линейного и ассоциативного повествования.

Практические задания:

На примере 8-мм фильмокопии "Художник Суриков", своеобразной "экранизации" его картин "Утро стрелецкой казни", "Меньшиков в Березове", "Боярыня Морозова", поясни вышеизложенные положения, ответив на вопросы и выполнив следующие задания:

1. Рассмотрите фрагменты картин "Утро стрелецкой казни", которые режиссер отобрал для "экранизации".

2. Определите по содержанию этих фрагментов, что особенно волнует кинематографиста в картине В.Сурикова?

3. Что рассказывает нам режиссер об этой картине, выстраивая отобранные фрагменты в определенной последовательности?

4. Какая форма киноповествования избирается режиссером для этой "экранизации" и почему?

3. «Биография» кино в истории других искусств /8ч./

Роль пластических и словесных искусств в воспитании и совершенствовании человеческого зрения, особенностей восприятия пространства и движения.

Попытки передать движение в графике начальных рисунков, в рельефах Древнего Египта и Древней Греции.

Многоплановость композиционного изображения действительности, жизни человеческого духа • творчестве художников Возрождения /16 век/. Время и пространство в полотнах Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микельанджело, Тициана.

Быстрота смены мест действия и состояния героев в плутовском романе и в драме превратностей.

«Покадровое», "монтажное" изображение действительности в работах Жака Калло /16 век/ - "Нищие", "Бедствия войны" и пр. Новый характер изображения, реальность в ее самом жестком виде, действенность образов за счет усиления контрастов; обострения движения. Стихия движения, быстрый и острый взгляд, запечатлевший масштаб событий, расширения угла зрения. Искусство Ж.Калло, образовавшееся на стыке живописи и театра.

Предошущение кинематографического мышления в синтезе живописи и театра сатирических бытовых картин Уильяма Хогарта /18 век/ - "Модный брак", "Выборы" и др. Искусство быстрой фиксации условными знаками целого потока житейских впечатлений. "Стенография зрения", "покадровое" мышление Хогарта.

Мечты Д.Дидро /16 век/ о театре будущего с пантомимой, сменой коротких сцен, параллельным действием и жизненно точными декорациями.

Стремление писателей 19 века исследовать человеческую душу во взаимоотношении с временем и историей Оноре де Бальзак, М.Ю.Лермонтов, Ф.М.Достоевский и др.

Мечты Э.Золя о натуральности жизненного материала, о демонстрации в литературном произведении результатов художественного исследования психологии героя - зрение, обращенное и в ширь эпохи и в глубь душевной жизни.

Требование документальной "подлинности" в театральных постановках конца 19 - начала 20 века. Подлинные материалы и вещи на сцене Московского художественного театра, особый угол зрения в создании декораций, использование света как средства художественной выразительности. Попытки театральных режиссеров вынести действие в реальные декорации.

Документальное и условное отражение действительное! и в фотографии, родившейся в 19 веке как техническое средство и постепенно определившееся как искусство. Умение фотографа-художника передать содержание события и свое отношение к нему с помощью композиции (особого расположения предметов), ракурса (угла съемки), светописа (освещения, которое не только выявляло фактуру предмета, но и образно оценивало этот предмет).

Практические задания:

1. В процессе анализа отдельных вышеперечисленных художественных произведений попытайтесь доказать особенности "отражения" в них законов кино.

2. Используя этот же принцип, попытайтесь найти признаки кино в истории литературы, музыки, скульптуры, других произведений живописи, графики.

4. Особенности восприятия киноповествования в произведениях экранных искусств различных жанров / 14 ч./

Разнообразие идейно-тематических и жанровых особенностей приключенческого киноповествования.

Законы восприятия острой, напряженной, стремительно развивающейся событийной канвы (внешний план повествования), основанной на приключении, которое нарушает привычный ход жизни, несет в себе потенциальную опасность и побуждает героя к действию.

Умение зрителя увидеть за внешним (события, поступки героев) внутреннее повествование, раскрывающее позицию автора, его оценки запечатленного на экране, его взгляды на действительность.

Поэтика героико-приключенческого фильма в советском кинематографе - острособытийная канва на материале Октябрьской революции гражданской, Великой Отечественной войны, ярко и многослойно выявляющая характер героя - бесстрашие, ловкость, смекалку, благородство, преданность своему делу, своим идеалам: "Красные дьяволята" (1923, реж. И.Перестиани), "Подвиг разведчика" (1947, р.Б.Барнет), "Смелые люди" (1950, р.К.Юдин), "Белое солнце пустыни" (1969, р.В.Мотыль), "Неуловимые мстители" (1967, р.Э.Кеосаян), «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, р. Н.Михалков), "Транссибирский экспресс" (1978, р.Э.Уразбаев) и др.

Поэтика вестерна - народная американская киносага о "диком Западе", острособытийная канва на материале освоения американцами Запада во второй половине 19 века, раскрывающая характер героя, который вступает в борьбу с дикой природой и конкурентами во имя утверждения нравственных и социальных идеалов: "Большое ограбление поезда" (1903. р.Э.Портер), "Дирижабль" (1939, р.Дж.Форд), "Великолепная семерка" (1960, р.Д.Стерджес), "Маленький большой человек" (1970, р.А.Пенн) и др.

Поэтика гангстерского фильма: содержание событийной канвы - история возвышения рядового уголовника до главаря банды, а затем его гибели или история представителей полиции, которая борется с организованной преступностью. Особенности лучших современных гангстерских фильмов - сложное переплетение различных мотивов, социально-критическая направленность, анализ социальных причин проявления преступности: "Бонни и Клайд", (1967, р.А.Пенн), "Французский связной" (1971, р.У.Фридкин), "Крестный отец" (1972, р.Ф.Коппола), "Око за око" (1981, р.С.Карвер), "Пустая клетка" (1987, р.П.Николаас) и др. Поэтика детективных фильмов: форма киноповествования о расследовании преступления на основе параллельного развития действий сыщика и преступника, торжество лотки над первоначальным хаосом гипотез, подозрений: "История одного преступления" (1901, р.Ф.Зекка), "Бумеранг" (1947,

р.Э.Казан), "Душной южной ночью" (1967, р.Н.Джуисон), "Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений" (1969, р.Э.Петри), "Сиятельные трупы" (1976, р.Ф.Рози). Советский детективный фильм. Осмысление преступности как социального зла, анализ его истоков. Проблема гуманизма и справедливости в фильмах "Место встречи изменить нельзя" (1979, р.Ст.Говорухин), "Допрос" (1979, р.Р.Оджагов), "Лесные фиалки" (1980, р.К.Кийск) и др.

Поэтика "фильмов катастроф": киноповествование, раскрывающее масштабное изображение бедствий, связанных со стихийными природными силами или "взбунтовавшейся" техникой, неуверенность и тревогу человека, его незащищенность перед слепыми силами природы и открытиями технологической эры: "Аэропорт-75" (1974, р.Дж.Смайт), "Землетрясение" (1974, р.М.Робсон), "Ад в поднебесье" (1974, р.Дж.Гиллермин) и др.

Поэтика триллера (от англ. - вызывать трепет) - вид приключенческого фильма, в котором интерес зрителя переносится с общей сюжетной схемы и характера героев на переживание опасной ситуации. Изображение загадочных, аномальных, сверхестественных явлений с установкой на то, чтобы вызвать у зрителя чувство страха. Экранизации романов и повестей Р.Стивенсона "Странная история д-ра Джекила и м-ра Хайда", Эдгара По "Падение дома Эшеров", фильмы по оригинальным сценариям: "Кин-Конг" (1977, р.Дж.Гиллермин), "Челюсти" (1975, р.С.Спилберг) и др.

Практические задания:

1. Проследите на примерах фильмов различных жанров особенности избранной автором формы киноповествования линейной, ассоциативной, полифонической.

2. Попробуйте определить причины избранной автором формы киноповествования в отдельных фильмах.

3. Покажите на примерах лучших фильмов, как взаимодействие внешней и внутренней формы киноповествования раскрывает зрителям героев, действительность, мировоззрение автора.

Список литературы.

- Андронникова М. Сколько лет кино? М.: Искусство, 1968.
Вайсфельд И. Так начиналось искусство кино. М.: Знание, 1972.
Вайсфельд И., Демин В. и др. Встречи с музой. М.: Просвещение, 1981 (1,2 книги).
Киноэнциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1986.
Козинцев Гр. Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973.
Козинцев Гр. Глубокий экран. М.: Искусство, 1975.
Нечай О.Ф. Основы киноискусства. М.: Просвещение, 1989.
Разлогов К. Крушение иллюзий. М.: Искусство, 1982.
Федоров А. "За" и "против". М.: ВБПК, 1987.
Фрейлих С. Чувство экрана. М.: Искусство, 1972.
Юрнев Р. Чудесное окно. М.: Просвещение, 1983.

"ОСНОВЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ" 8 КЛАСС МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Многолетняя педагогическая практика приучила нас к мысли о том, что основные предметы художественно-эстетического цикла (музыка, изобразительное искусство, литература, театр) - это в первую очередь средство художественного развития учащихся, способных рисовать, музицировать, сочинять стихи, лицедействовать. Казалось, что художественное развитие одновременно совершенствует и перцептивные способности школьников, потому никто и не ставил задачи специально развивать восприятие формы художественного повествования.

А сейчас? Кто формирует у нас на уроках восприятие поэзии Пушкина, Лермонтова, Ахматовой, Пастернака, Цветаевой?... Кто развивает восприятие музыки, изобразительного искусства, театра?

Предмет "Основы экранной культуры" - возможный вариант решения задачи комплексного развития образного, ассоциативного, логического, творческого мышления, равне важного как в процессе общения с пространственными, временными искусствами (изо, музыка), так и с пространственно-временными (кино, телевидение, видео). Сошлемся на примеры. Именно восприятие многослойно воссозданной на Экране реальности, отражающей события с разных сторон, развивает образное мышление. Построение понятийных обобщений в момент осмысления экранной реальности развивает логическое мышление. Образная интерпретация визуального ряда способствует развитию творческого мышления. Установление смысловых и эмоциональных связей между единицами повествования совершенствует ассоциативное мышление.

Все эти способности развиваются в системе аудиовизуального образования - целенаправленного педагогического руководства интересами и потребностями школьников в области экранных искусств. Содержание этого руководства - четыре вида деятельности: восприятие киноповествования, художественно-творческая деятельность в области экранных искусств, интерпретация результатов восприятия, освоение

знаний, стимулирующих названные выше виды деятельности.

Определяющим в этом комплексе является *восприятие*, основанное на эмоционально-смысловом соотношении единиц экранного повествования. В качестве таких единиц в зависимости от стиля, жанра, художественного направления выступают событие, сцена, эпизод, кадр, элементы внутрикадровой композиции, то есть неделимые для данного контекста смысловые части.

Важно отметить: речь идет о восприятии не событий, поступков героя, художественных средств выражения, но *экранной реальности*, раскрывающей в специфической форме повествования авторское отношение к этим событиям, героям, своеобразии его мироощущения.

Для педагога ориентиром в развитии перцептивных способностей являются следующие *уровни восприятия* произведения экранного искусства:

I. Ассимиляция среды - эмоциональное освоение реальности, представленной на экране.

II. Идентификация, сопереживание, уподобление герою:

1) фрагментарная оценка отдельных эпизодов, в которых ярко проявляется характер героя;

2) осмысление событийной канвы, в которой раскрывается лотка поведения героя;

3) осмысление логической связи эпизодов, выявляющих характер героя.

III. Сопереживание, отождествление зрителя с автором:

1) осмысление логической связи эпизодов, выявляющих развитие авторской мысли;

2) восприятие формы киноповествования на основе эмоционально-смыслового соотношения значимых частей фильма, единиц экранного повествования;

3) осмысление художественной структуры фильма, выявляющей концепцию произведения экранного искусства.

Перечисленные уровни являются одновременно и критериями аудиовизуального развития школьника. На них следует ориентироваться преподавателю, ведущему предмет "Основы экранной культуры". Старшеклассники в своем стихийном эстетическом развитии поднимаются как правило только до осмысления логической связи эпизодов, выявляющих развитие авторской мысли (III,1). Подавляющее же

большинство находится на уровне идентификации герою (II, 2).

Практика показывает, что уровень отождествления с автором возможен только в результате занятий "Основы экранной культуры", развивающих аудиовизуальную грамотность - навыки анализа и синтеза пространственно-временной формы повествования, интуитивно срабатывающих в момент просмотра фильма. В ходе занятий на материале монтажных листов, фотокадров, короткометражных фильмов, учебных кинофрагментов развиваются навыки эмоционально смыслового соотношения единиц экранного повествования, создаются условия для адекватного восприятия.

Творческая деятельность второй вид по значимости в системе аудиовизуального образования. В содержание творческой деятельности входит аудиовизуальный тренинг -специальные упражнения, позволяющие выявлять семантику единиц экранного повествования, мысленно перемещаться внутри экранного пространства вслед за движением камеры, когда изменение пространства рождает новое значение; составлять коллажи, рекламные плакаты к конкретным фильмам, когда необходимо выделить ведущие пластические темы, визуально обозначить основной конфликт, показать особенности его разрешения; выявление единиц художественного повествования в литературе, изо, музыке, фотографии и их использование для выстраивания нового пространства, эмоциональной атмосферы повествования.

Третий вид деятельности - интерпретация результатов восприятия, анализ, воссоздающий реальный процесс восприятия экранного повествования. Анализ, повторяющий перцептивные действия на уровне понятийного и образного мышления, одновременно решает несколько задач. Он позволяет школьнику сохранить целостность впечатлений от увиденного на экране, прояснить причины эмоциональной реакции на фильм, многосторонне рассмотреть систему взглядов художника на мир, которая раскрывается в развитии звукопластических тем, развернутых в пространственно-временной экранной реальности.

Наконец четвертый вид деятельности - освоение знаний об экранных искусствах. Эффективность использования этого вида деятельности в отборе только тех знаний, которые стимулируют восприятие, интерпретацию его результатов,

художественное творчество. В системе аудиовизуального образования старшеклассников - это законы монтажного мышления, структура линейного, ассоциативного, полифонического повествования, специфика кинематографического времени и пространства, художественные возможности тематического развития авторской мысли в пространственно-временном повествовании, структура восприятия художественного образа в кино и других видах искусства - в литературе, музыке, изо, фотографии.

Единство четырех видов деятельности, их взаимосвязь с содержанием вступительных слов, вопросов для обсуждения и анализом одновременно решает и ряд дополнительных задач: создать благоприятные условия для продуктивного мышления при рассмотрении художественного содержания фильма, предложить один из возможных вариантов эстетической оценки художественного строя произведения экранного искусства, расширить восприятие авторской концепции в контексте других произведений литературы, театра, живописи, музыки; активизировать усвоенные искусствоведческие знания в практике анализа, почувствовать и вербально раскрыть эмоционально-образную атмосферу фильма.

Для адекватного восприятия экранного повествования ученик неизбежно использует свой опыт общения как с литературой, так и с изобразительным искусством, музыкой. Однако, пространственно-временная реальность экрана по своему усложняет этот процесс.

В пластической форме повествования реализуются языковые особенности изобразительного искусства - планы изображения, ракурсные съемки, горизонтальные и вертикальные панорамы, светопись. Но кинематографисты используют эти особенности для создания динамического пространства в отличие от композиционного искусства, следовательно, требуются особые навыки восприятия.

В пространственно-временной форме повествования реализуются и языковые особенности музыки. В композиции кадра постоянно видоизменяется двухмерное пространство.

Семантически обогащаемое реальной временной протяженностью, оно требует от зрителя навыков восприятия музыки - ритма экранного повествования, пластики пространственно-временных соотношений, дискретно

организованного экранного пространства. Целое создаваемое из фрагментов запечатленное на экране реальности, требует от зрителя навыков синтеза, умений ассоциативно связывать во время просмотра значимые части фильма, вызывающие особую эмоциональную реакцию.

Проведение занятий "Основы экранной культуры" позволит педагогу активно использовать экранные искусства как особую форму мышления - аудиовизуального, как средство развития художественного восприятия в специфических условиях звукопластического повествования, лимитированного временем просмотра, как новый вид общения и творчества на материале особой коммуникации - видеописьменности, как средство интеграции опыта общения школьников с другими искусствами.

Аудиовизуальное образование позволит развить у школьников способности эмоционально воспринимать экранное пространство, "читать" скрытую образность кадра, многослойность внутреннего содержания фильма, осмысливать образное воссоздание реальной действительности в художественном строе фильма, уметь отбирать и критически относиться к многообразной эстетической информации, ежедневно поступающей с экранов кино, телевидения, видео.

Таковы общие установки преподавания учебного предмета "Основы экранной культуры" в старших классах общеобразовательной школы. Что касается программы занятий в восьмом классе, то ее реализация, по сути, явится ответом на четыре основных вопроса: "Как экран воздействует на зрителя?", "Как автор экранного произведения может воздействовать на зрителя?", "Как формировались возможности воздействия экранного повествования в истории развития искусства?", "Как мы можем воспринимать экранное повествование в произведениях различных жанров?". Обратите внимание: конкретный материал к каждому разделу будет превышать реальный временной объем учебных занятий. Это сделано сознательно, чтобы учитель имел возможность выбора в конкретных условиях возраста, уровня развития школьников.

1. КИНО. ТЕЛЕВИДЕНИЕ. ВИДЕО В ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА. 2 ч.

Это вводное занятие должно быть одновременно и ознакомительным. Общие ориентации, интересы, потребности учащихся в области кино, ТВ, видео можно установить и сообща осмыслить, предложив пятиминутную письменную работу: "Назови лучший, по твоему мнению, фильм недели, месяца, года и фильм "на все времена".

Здесь же на уроке может быть и обсуждение результатов опроса. Важно иметь в виду при этом полифункциональность экранных искусств, произведения которых, действительно, могут и развлекать, и вызывать эстетическое наслаждение, опосредованно воспитывать на основе сопереживания герою или автору. Главное, чтобы зритель не абсолютизировал ту или иную функцию воспитательную, эстетическую, коммуникативную.

Но прежде чем прийти к этому выводу, предложите учащимся для самостоятельной оценки ряд суждений.

Попросите их оценить различные точки зрения на взаимоотношения экранных искусств и зрителя:

"Экранные искусства губительно действуют на личность, так как

- притупляют восприятие по сравнению с литературой, изобразительным искусством, музыкой, театром;

- порабощают сознание, так как зритель во время просмотра находится как бы в гипнотическом состоянии, живет чужой жизнью...;

- развращают, если главный герой на экране совершает отрицательные поступки, сопереживая, зритель тем самым уподобляется этому герою, подражает ему в походке, в манере общения...;

- излишне возбуждают, вызывая агрессивные чувства, если на экране показана драка, в которой участвует главный герой...

Какие еще обвинения по адресу экранных искусств вам известны? Пусть школьники припомнят сами, соглашаясь или опровергая различные аргументы. Важно при обсуждении понять, что каждое из этих "обвинений" действительно отражает особенности воздействия экранных искусств на зрителя. Однако негативное влияние на зрителя воз-

можно только при неразвитом киновосприятии, если школьник отождествляет художественную реальность с объективной действительностью, то есть наивно-реалистически оценивает увиденное на экране, полагая, что герои фильма - это реальные люди ... А что же можно сказать о преимуществах восприятия традиционных искусств по сравнению с кино? На этот вопрос ребята найдут ответ при рассмотрении другой группы суждений: "Экранные искусства развивают личность, так как формируют особый вид

- восприятия пространственно-временного повествования,

- мышления, которое теоретики называют аудиовизуальным,

- творчества на основе использования портативной видеокамеры, компьютерных установок,

- общения в форме не слов, а видеописьменности, то есть при помощи динамичных зрительных образов, объединенных киноповествованием.

Пространственно-временное повествование требует от зрителя навыков восприятия в отличие от традиционных видов искусства. Зритель при просмотре фильма должен постоянно как бы перемещаться в пространстве кадра, мысленно следуя за съемочной кинокамерой, подчиняясь ее точке зрения. Вот как об этом пишет С.В.Образцов: "Зритель в кино находится постоянно в движении внутри того самого пространства, которое он воспринимает, а не вне его, как в театре или цирке". Театральная композиция похожа на графическое построение художника, обрамленное рамкой сцены. А композиция в кино не подчинена рамке кадра, так как в движении объектива эта рамка исчезает. Логика динамического перемещения кинокамеры создает особое кинематографическое пространство и время. В этих условиях и открывается зрителю развитие образной мысли художника, его эмоциональное состояние, его отношение к зафиксированному на пленке. Воспринимая кинематографическое пространство и время, мы тем самым как бы отмечаем для себя на подсознательном уровне конкретные моменты становления звукопластического образа на экране и его окончательное становление в нашем сознании. Перефразируя мысль Б.В.Асафьева, можно утверждать, что процесс восприятия фильма - это процесс становления

кинообраза: каждый кадр несет определенное содержание, но, последовательно соединенные, сопоставленные по принципу смыслового стыка, ассоциативного развития мысли, полифонического развития ведущих смысловых, эмоциональных тем, они рожают новое значение, обогащаемое от кадра к кадру.

Логика динамического перемещения объектива кинокамеры открывает школьнику зрительное развитие образной мысли художника, его эмоциональное состояние и ассоциативные переходы от одного плана к другому.

Кадры взволнуют зрителя, если он воспримет их не разрозненно (как это обычно бывает), а в единстве киноповествования, его монтажного строя. Тогда особым способом организованное кинематографическое видение всколыхнет эмоциональную память зрителя - его прежние представления о красоте земли, о понятии отчизны и многое другое.

Вместе с постижением пространственного измерения экрана зритель оказывается во власти особого кинематографического времени, на протяжении которого он эмоционально живет, подчиняясь ритму потока зрительных образов.

В отличие от художественного образа в живописи, звукопластический образ трудно уловим для анализа, так как находится в постоянном развитии пространственно-временных координат. Внимание зрителя постоянно фиксирует определенные "фазы" становления образа на экране и его окончательное оформление в нашем сознании.

Воспринимая экранную реальность от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду, прослеживая своеобразие развития пластических форм, школьник может прийти к новому образному обобщению уже не нескольких кадров, а определенной части фильма.

Восприятие фильма в конечном итоге, как писал С.М.Эйзенштейн, - это постижение "динамического процесса возникновения и становления образа" в его пространственно-временном измерении, в пластической композиции отдельных частей и фильма в целом.

На впечатления от увиденного в момент просмотра непрерывно наслаиваются новые впечатления, которые на интуитивном уровне закрепляются памятью в результате срав-

нений, возникших ассоциаций, когда внимание отмечает повторы, вариации отдельных зрительных мотивов, подъемы и спады в ритме киноповествования. Но интенсивность такого процесса возможна при условии, если зритель обладает определенными навыками киновосприятия: навыками анализа и синтеза, остротой реакции на поток зрительных образов (наличие зрительной памяти) и умением преодолеть в себе стереотипность понимания творческой активности, раскованностью при встрече с фильмом.

В этом особенности восприятия пространственно-временного повествования и суть аудиовизуального мышления, основанного на умении зрителя соотносить на эмоционально-смысловом уровне значимые части фильма события, эпизоды, сцены, кадры, элементы внутрикадровой композиции. Результат этого соотношения во время восприятия - образное обобщение, вбирающее в себя авторское отношение к запечатленному на экране и его смысловое содержание.

При обсуждении художественных возможностей экранных искусств в развитии личности очень важно рассмотреть кино, телевидение, видео как новый вид общения и творчества. Портативная видеокамера, компьютерная установка дают возможность любому человеку без особой предварительной подготовки программировать и создавать экранную реальность, динамические зрительные образы средствами компьютерной мультипликации, монтажом кадров художественно-игрового кинематографа. Кроме того, легкость съемки и воспроизведения ее результатов позволяют говорить о возможном применении видеокамеры как средства визуальной письменности: без слов, зрительными образами человек может не только зафиксировать динамику реальной действительности, но и передать свое отношение к ней.

Все эти рассуждения легко подтвердить конкретными примерами, анализом фрагментов из фильмов и телепередач.

II. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АВТОРСКОЙ МЫСЛИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТРОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КИНО. ТВ. ВИДЕО (10 ч.)

Восприятие авторской мысли в динамике экранного повествования от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду итогу развития аудиовизуальной культуры школьника.

Движение к этому итогу - содержание всего учебного курса. А для начала попытаемся приблизить учащихся к этой цели, рассмотрев первоначальное представление о фильме как о коммуникативной системе - особой эстетической информации, поступающей с экрана к зрителю от автора в единстве нескольких уровней: звукозрительного изображения среды, поступков, действий героев, художественной структуры экранного повествования, выявляющего мироощущение автора.

Рассмотрим особенности восприятия этих уровней на примере своеобразной модели фильма, состоящей всего лишь из двадцати восьми кадров. Это "экранизация" картины В.Сурикова "Утро стрелецкой казни" (восьмимиллиметровая фильмокопия "Художник В.Суриков").

Она содержит в себе все признаки экранного повествования, и потому, анализируя содержание этого фильма, мы сможем осмыслить довольно сложные понятия: экранное пространство и время, художественная структура фильма, дискретность, ритм киноповествования, монтажность кинематографического мышления...

Можно ли узнать, что интересует автора по отобранному для фильма жизненному материалу?

Вначале рассмотрим репродукцию картины "Утро стрелецкой казни", которая на наших занятиях будет выступать в качестве "жизненного материала" для съемок.

Ведь художник, прежде чем приступить к созданию фильма, осваивает действительность, чтобы в последствии отобразить нужный ему жизненный материал и воссоздать его на экране.

Предложите учащимся припомнить, в какой последовательности они созерцали эту многофигурную композицию. Что поразило вначале? Что увидели потом? Как это увиденное по-новому открыло смысловое, образное содержание первого поразившего воображение фрагмента? К какому открытию судьбы героев, их взаимоотношений, их

связей с окружающим миром, их отношений к этому миру каждый из нас пришел позже? Какие, наконец, философские проблемы о жизни и смерти, о мгновениях жизни перед смертью, о человеке и государстве, о человеке в государстве (Что еще?) открыли вы для себя в моменты созерцания "Утра стрелецкой казни"?

А теперь попробуйте записать на бумаге содержание этих фрагментов, обозначив последовательность цифрами.

Для точности записи используем такие понятия экранного повествования, как *план, ракурс, панорамная съемка*.

Из множества вариантов кинематографических планов выделим несколько наиболее необходимых нам для работы:

общий план (Общ. пл.) - изображение героя "во весь рост" и окружающей его среды; *средний план* (Ср.пл.) - изображение героя "по пояс" или "по колени"; *крупный план* (Кр. пл.) - изображение лица героя; *деталь* - изображение глаз, пальца руки, например, и пр.

Ракурс - угол съемки. Верхний ракурс камера находится над человеком (любая дистанция).

Нижний ракурс - камера как бы у ног человека. Естественно, что кинематографисты используют ракурсную съемку для эмоциональной и образной оценки запечатленного кинокамерой.

Панорамная съемка - это съемка движущейся камерой сверху вниз, слева направо или наоборот.

Порядок записи: номер фрагмента, обозначение плана, ракурса, изложение содержания самого фрагмента. Проводим запись. Что же у нас получилось? Во-первых, вы сделали монтажную запись своего фильма по картине Сурикова, и каждый фрагмент здесь выступает в роли кинокадра.

Во-вторых, просмотрев эту запись, вы "познаете себя", по отобранному фрагменту частично поймете свои пристрастия, интересы, может быть, даже свои подсознательные влечения.

В-третьих, в последовательности кадров вы представили на невербальном уровне (несловесном) свою оценку картины Сурикова, ее понимание, интерпретацию.

В-четвертых, "прочитав" по этой записи логику развития своих суждений о картине, вы сумеете, разумеется, частич-

но, установить свой уровень образного мышления и восприятия экранного повествования.

Но для решения этих задач необходимо познакомиться с понятием монтажа, используя фрагмент статьи С.М.Эйзенштейна "Монтаж 1938", в которой он говорит о монтажности в искусстве вообще на материале нескольких строк из поэмы А.С.Пушкина "Полтава": "Возьмем сцену, где Пушкин магически заставляет возникнуть перед читателем образ ночного побега во всей его красочности и эмоциональности:

*Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шепот...*

Три куска: 1. Конский топот. 2, Казачья речь.

3. Женский шепот. Три предметно выраженных (в звуке!) изображения слагаются в объединяющий их эмоционально перевиваемый образ в отличие от того, как воспринимались бы эти три явления, взятые вне всякой связи друг с другом. Этот метод применяется исключительно с целью вызвать нужное эмоциональное переживание в читателе. Именно переживание, так как информация о том, что Мария исчезла, самим же автором дана строчкой выше ("...Она сокрылась. Лишь рыбак...").

Сообщим о том, что она сокрылась, автор хочет, чтобы это еще было пережито читателем. И для этого он сразу же переходит на монтаж: тремя деталями, взятыми из элементов побега, он заставляет монтажно возникнуть образ ночного побега и через это в чувствах его пережить.

К трем звуковым изображениям он присоединяет четвертое. Он как бы ставит точку. И для этого четвертое изображение он выбирает из другого измерения.

Он дает его не звуковым, а зрительно-пластическим "крупным планом".

*...И утром след осьми подков
был виден на росе лугов ...*

Так монтажен Пушкин, когда он создает образ произведения". С.М.Эйзенштейн хорошо здесь рассуждает о сути монтажа, способного при соотнесении отдельных значений создать особое образное обобщение в сознании читателя. Перечисленные три детали побега сами по себе имеют единичный смысл (топот, речь, шепот), но, соотнесенные в

одной фразе, они обретают в нашем сознании новое значение - образ ночного побега. Причем тема побега с каждым словом обретает действительно новое значение. Конский топот и казачья речь - это только мотив движения казака, а третье слово (женский шепот) придает двум предшествующим картину тайного сговора мужчины и женщины, объединенных интимным чувством, единством целей, стремлений, желаний.

Можно ли в последовательности представленного на экране жизненного материала понять, что рассказывает автор фильма об окружающей действительности?

Итак, остановимся на рабочем для нас определении монтажа, в отличие от многих других, данных в теоретических трудах о кино (см. работы Л.В.Кулешова, С.М.Эйзенштейна, В.И.Пудовкина и др.). *Монтаж* это средство экранного повествования, основанного на эмоционально-смысловом соотнесении отдельных смысловых частей, когда содержание первой части "прочитывается" в момент восприятия второй, а содержание второй - в момент восприятия третьей и т.д. В роли смысловых частей экранного повествования могут выступать события, сцены, эпизоды, кадры, элементы внутрикадровой композиции, в зависимости от индивидуальной манеры кинематографиста.

В этом эмоционально-смысловом соотнесении суть монтажного мышления и экранного восприятия.

Руководствуясь этим знанием и попытайтесь "прочитать" содержание своей монтажной записи.

Далее смотрим на экране фрагмент фильмокопии "Художник В.Суриков" о картине "Утро стрелецкой казни".

По ходу просмотра составляем монтажную запись этой части фильма, чтобы детальнее выявить особенности интерпретации живописного полотна в форме данного киноповествования:

1. Общ.пл. Обрезанные рамкой кадра купола собора Василия Блаженного. ПНР. Движение камеры сверху вниз.
2. Общ.пл. Фигура стрельца с поникшей головой у лобного места.
3. Ср.пл. Та же фигура стрельца.
4. Общ.пл. ПНР. Движение камеры слева направо по Красной площади, заполненной людьми:

- стрельцами, их родными, солдатами Преображенского полка, сторонниками Петра I.
5. Надпись (НДП): "Утро стрелецкой казни".
 6. Кр.пл. Лицо боярина из свиты Петра.
 7. Ср.пл. Спина молодого стрельца, опустившего голову.
 8. Ср.пл. Белоголовый старик со свечой в руке.
 9. Кр.пл. Лицо белоголового старика.
 10. Ср.пл. Фигура Лефорта из свиты Петра.
 11. Ср.пл. Чернобородый стрелец с женой.
 12. Ср.пл. Рыжий стрелец.
 13. Ср.пл. Петр I верхом на коне.
 14. Ср.пл. Рыжий стрелец.
 15. Ср.пл. Старая женщина.
 16. Кр.пл. Лицо Петра.
 17. Кр.пл. Лицо рыжего стрельца.
 18. Кр.пл. Лицо Петра.
 19. Кр.пл. Плачущая женщина.
 20. Ср.пл. Спина стрельца, ведомого на казнь. ПНР. Движение камеры в сторону Петра.
 21. Кр.пл. Лицо Петра. ПНР. Движение камеры в вершине Спасской башни.
 22. Общ.пл. Спасская башня.
 23. Общ.пл. Птицы в небе.
 24. Ср.пл. Плачущая маленькая девочка в красном сарафане.
 25. Ср.пл. Старуха, сидящая на земле.
 26. Деталь. Свеча, горящая в руке.
 27. Деталь, Свеча, горящая в руке.
 28. Кр.пл. Лицо солдата, освещенное свечой, принятой из рук ведомого на казнь.

В процессе анализа монтажной записи можно сделать следующие обобщения на основе эмоционально-смыслового соотношения кадров в последовательности киноповествования.

Вначале предложите учащимся соотнести традиционную схему драматургического построения фильма с композицией данного киноповествования: I. Экспозиция (ознакомление, преддействие). II. Основная часть. Завязка (обозначение конфликта, начало действия). Перипетии (развитие конфликта). Кульминация (наивысший момент в развитии конф-

ликта). III. Развязка (разрешение конфликта, завершение действия).

В процессе анализа можно установить и экспозицию, и основной конфликт, и особенности его разрешения.

Экспозиционная часть фильма в первых трех кадрах: изображение собора Василия Блаженного ср. и общ.пл.

стрельца с поникшей головой. Соотнесение этих кадров визуально раскрывает трагическую тему жертвенности, страдания, гибели, насильственной смерти: камень человек, неживое - еще живое; обезглавленные купола еще не обезглавленный стрелец...

Эти же темы находят свое дальнейшее развитие и в основной части 5-18 кадры. Здесь тема "камня" определяется уже в фигуре боярина из окружения Петра (статичная поза, застывшее на лице осуждение - 6-ой кадр). А тема жертвенности - в пластическом решении одновременно предстает и как тема протеста: силе камня и власти противостоит сила чувства, многообразно представленная в фигурах поверженных Стрельцов: презрение (спиной повернулся к Петру молодой стрелец 7-ой кадр); величие духа, мужество, самообладание белого как лунь старика со свечой в руке (два плана в 8-9 кадрах) противостоит осуждению, застывшему на лице боярина (6-ой кадр).

В контексте этих же кадров находит свое дальнейшее развитие и тема страдания, разрешаемого смертью, приближение которой метафорично определяется в зыбком мерцании горячей при дневном свете свечи в руках старика.

Новая вариация того же конфликтного противостояния в следующих трех кадрах: 10-12. Противостоящая осужденным на смерть тема власти, бездушия, отчуждения теперь определяется в фигуре Петрова сподвижника Лефорта. Он выступает здесь как знак власти нерусской, иноземной... По-новому варьируется и тема жертвенности, насильственной смерти: внутренняя сила чернобородого стрельца в его угрюмой сосредоточенности, оцепенении (11 кадр), активное проявление чувства протеста, неукротимого гнева в фигуре огненно-рыжего стрельца (12 кадр).

Кульминационный момент отмечается в развитии двух противостоящих тем: Петр и рыжий стрелец - две непримиримые силы, два мировоззрения (12-18 кадры).

Визуальное, пластическое разрешение конфликта учащиеся могут проанализировать самостоятельно, опираясь на закон монтажного мышления: содержание первого кадра зритель осмысливает в момент восприятия второго, а содержание второго - в момент восприятия третьего и т.д.

Опираясь на этот закон, можно рассмотреть содержание 18 кадра (кр.пл. Петра) в контексте последующих (19-20) - изображение плачущей женщины и стрельца, ведомого на казнь, как взгляд молодого царя, переживающего трагедию этого утра. Такой вывод учащиеся подтверждают последующей группой кадров (почти в традициях современной субъективной камеры): после еще одного крупного плана Петра (21 кадр) камера поднимается к вершине Спасской башни (22 кадр), "видит" глазами Петра стаи птиц в небе (23 кадр), изображение которых при соотнесении с предыдущими и последующими кадрами (ужас в выражении лица маленькой девочки - 24 кадр) опосредованно выступает как знак смятения, передающий почти физическое ощущение стеснения многотысячной толпы...

Поэлементное построение кинообраза от кадра к кадру на основе рассмотрения монтажной записи открывает учащимся сложные понятия о специфических особенностях киноповествования. Понятие *экранного пространства* школьники легко осваивают при сопоставлении с понятием художественного пространства живописного полотна. Во втором случае оно рассматривается в рамках живописного полотна, объективно присутствует в композиции. Пространство же экрана зритель выстраивает в своем сознании, соотнося фрагменты экранизированной картины по законам монтажного мышления. Это пространство имеет и временное измерение, оно как бы развернуто во времени и потому не совпадает с пространством живописного полотна.

Восьмиклассники в процессе работы с фильмокопией "Художник В.Суриков" уверенно заявляют, что в фильме Красная площадь кажется больших размеров по сравнению с картиной "Утро стрелецкой казни". Такой эффект возникает именно благодаря монтажным соотношениям отдельных кадров.

В процессе анализа "экранизации" живописного полотна школьники сами замечают ритмическую организацию киноповествования за счет повторений отдельных кадров,

например, изображения Петра и рыжебородого стрельца, свечи в руках стрельцов. Учащиеся замечают особую ритмику экранного повествования и за счет равномерного чередования крупных, средних и общих планов.

Представленный выше анализ пространственно-временной формы экранного повествования раскрывает принцип тематического развития мысли автора, особенность, характерная для построения музыкального произведения.

Помните, выявляя конфликт в киноповествовании, мы невольно говорили и о своеобразии развития темы жертвенности, страдания, насильственной смерти в контрастном сопоставлении с темой протеста, духовного противостояния смерти, государственной власти, подавляющей личность?...

Аналогичную работу по развитию аудиовизуальной грамотности, то есть навыков анализа и синтеза формы экранного повествования, желательно провести на материале двух последующих частей фильма, посвященных картинам В. Сурикова "Меньшиков в Березове" и "Боярыня Морозова": анализ самих картин, составление варианта самостоятельной экранизации этих картин, просмотр фильмокопий, составление по ним монтажной записи по ходу просмотра, анализ этих фильмов, позволяющий выявить авторскую интерпретацию конкретной живописной картины, использование единиц киноповествования монтажной записи для составления еще одного варианта экранизации по определенной теме, например "Меньшиков в Березове", "Я наказан судьбой за гордыню", "Нет, это еще не конец жизни". Используя однотипные единицы киноповествования при решении различных тем, учащиеся практически убеждаются в безграничных возможностях монтажных соотношений отдельных кадров при утверждении конкретной мысли.

Описанные тренировочные упражнения по использованию экранизации живописного полотна являются своеобразным видеотренингом и, по существу, представляют учебную модель развития восприятия экранного повествования. На основе этих • упражнений можно построить *алгоритм* восприятия киноповествования:

- I. Созерцание экранной реальности.
- II, Выявление в ней смысловых частей киноповествования (в данном случае мы использовали кадры,

но в роли таких частей могут выступать и эпизоды, сцены, события)

- III. Синтез смысловых частей в образном обобщении, в названии конкретной темы.
- IV. Осмысление ассоциативных связей, многоплановости киноповествования.
- V. Определение своего отношения к увиденному на экране.

Постоянное выполнение перечисленных действий в указанной последовательности сформирует навык восприятия пространственно-временного повествования на подсознательном уровне, умения осмысливать в художественной структуре фильма систему взглядов кинематографиста на мир, современную ему действительность, то есть авторскую концепцию.

Анализ художественной структуры учебных фильмов о картинах В.Сурикова поможет учителю показать учащимся различные виды повествования - линейного, ассоциативного, полифонического. Все они демонстрируют исторические этапы развития кино как искусства и одновременно являются средством выявления уровней киновосприятия.

Линейное киноповествование - это начало кинематографа. Уже в первом фильме братьев Люмьер последовательно воссозданы на экране моменты прибытия поезда, развернутые в единой линии рассказа с помощью динамических зрительных образов: приближение, остановка, выход пассажиров, их движение по перрону...

Линейное киноповествование - самая доступная форма кинематографического мышления, которой владеют в основном все зрители.

Ассоциативное повествование последовательно воссоздает на "экране по законам монтажного мышления отношение автора к запечатленным событиям в форме образных обобщений на основе эмоционально-смыслового соотнесения кадров. Эту особенность лаконично выразил С.М.Эйзенштейн в парадоксальном уравнении: $I + I = 3$.

Значение одного кадра плюс значение второго кадра порождает в сознании зрителя третье значение, которое представляет собой образное обобщение двух соотнесенных кадров. Исторически появление ассоциативного киноповест-

тования связано с золотым веком немого кинематографа двадцатых годов.

Достижения современного кинематографа ярко выявляются в полифонической форме экранного повествования. Полифония - музыкальный термин, обозначающий многозвучно, а в кинематографе - это многоплановое воссоздание на экране событий, характера героев, авторского отношения к ним при использовании формы, синтезирующей линейное и ассоциативное повествование. Наиболее последовательно эта форма используется в фильмах лучших кинорежиссеров последних десятилетий - Феллини, Бергмана, Бунюэля, Тарковского, Хуциева и др.

В заключение этого раздела предложите школьникам определить, какой принцип киноповествования был ими использован при создании монтажной записи варианта экранизации живописного полотна и в процессе создания кинематографистами фильма-экранизации о картинах В.Сурикова.

III. "БИОГРАФИЯ" КИНО В ИСТОРИИ ДРУГИХ ИСКУССТВ (8 часов)

Изучение этого раздела позволит учащимся на конкретном историческом материале развития искусств проверить свои познания в области особенностей воздействия киноповествования, его пространственно-временной формы, законов монтажного мышления.

Содержание занятий представляет собой практическую деятельность учащихся в процессе восприятия произведений изобразительного искусства, интерпретации его результатов, выполнения творческих заданий по анализу художественной реальности живописного полотна, осмысления таких понятий, как художественное время и пространство, композиция, эмоционально-смысловая связь значимых частей художественного повествования, монтажность мышления.

При подготовке этих занятий преподаватель может использовать книгу М.Андрониковой "Сколько лет кино?" М.: Искусство, 1968. Фрагменты из данной книги, объединенные тематикой учебной программы "Основы экранной культуры", представлены ниже. Изобразительный материал, необходимый для проведения занятий, можно найти в той книге М. Андрониковой или в популярных

альбомах по изобразительному искусству, например, серия "Памятники мирового искусства" и др.

Динамика зрительных образов (с.37-40).

Пластический язык, как всякий язык вообще, возникает из потребности человека в контакте с другими людьми. Потребность повествовать динамично уже на ранних этапах приводит искусство к созданию ленты рисунков, в которой изображения следуют одно за другим, сменяют друг друга в непрерывном порядке. Речь, динамичная по своей природе, сообщает это качество изображению - рисунки вытягиваются в строку, в ленту...

Из таких вот отдельных рисунков первобытной эпохи в далеком прошлом складывалась пиктографическая картинная письменность: рисунком обозначали слова, рисунки-слова орнаментально связывались в рисунок-предложение. Изображение получало двойную пластическую и словесную -значимость...

Лента египетского повествования воспринимается как прообраз ленты кинематографической (см., например, рельефы победной плиты египетского фараона Нармера). не только потому, что в ней изображение совмещается со словом, но и потому, что эта лента воссоздает движение, во-первых, порядком прочтения ленты - по движению вдоль стены я, во-вторых, передачей различных моментов одного действия. Изображенные в ней труженики похожи друг на друга, как капли воды. Все одного роста, наклоняются и поворачивают головы как по команде; от этого каждая сцена выглядит как раскадровка единого движения или последовательных фаз движения одной и той же фигуры знака.

Временное развитие действия в нескольких "кадрах" (с.40-43).

Греческий изобразительный "рассказ" в первую очередь обращается к мифам, которые переходили от поколения к поколению ■ устной передаче.

Ровные вереницы легко и свободно движущихся фигур, я которых боги и герои ни лицом, ни телом не отличаются от простых смертных, рельефами ложатся на фризы греческих храмов, параллельными рядами наносятся на округлую поверхность греческих ваз. Движение в многопоясных рисунках, изображающих торжественные шествия, сос-

тязания, охоты и битвы, всегда разворачиваются в одном направлении - слева направо, и зритель легко прочитывает изображение, если он обходит вазу или поворачивает ее в руках, - снова лента.

В одной вазовой росписи художника Евфрония изображены юноша, мужчина и маленький мальчик, заметившие в небе первую ласточку. Мы не только видим, как по-разному они на это реагируют, но и "слышим", о чем они говорят:

Юноша: Смотри, ласточка.

Мужчина: Да, правда, клянусь Гераклом.

Мальчик: Вот она!

Мужчина: Уже весна...

Слова этого лирического диалога помогают понять и отношение их к событию и особый характер возраста каждого из изображенных персонажей: юноша видит, мальчик удивляется, мужчина осмысляет событие.

Представим, что этого текста нет. Событие остается, но взаимоотношения изображенных людей оказываются необъясненными. Значит, текст не просто дополняет, текст ведет, он помогает осмыслить событие.

"ОСНОВЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ"
9 КЛАСС
ПРОГРАММА КУРСА

**1. Киноповествование как специфическая форма,
раскрывающая в фильме действительность и авторское
отношение к ней (4 ч.).**

Условие постижения авторской позиции, социальной и философской направленности фильма - эмоциональное восприятие и осмысление формы киноповествования, событий, характеров в единстве звукопластического содержания отдельных эпизодов, более крупных частей и фильма в целом.

Звукозрительный образ как система пластических форм, которая передает последовательность мысли художника о мире и о себе в экранных условиях пространственно-временных измерений.

Особенности восприятия звукозрительного образа.

Установление ассоциативных связей увиденного на экране с конкретным художественным и жизненным опытом зрителя.

Постижение внутреннего смысла развивающихся пластических форм на основе сопереживания герою и автору. Эмоциональное постижение многослойно развивающейся мысли кинематографиста, визуально зафиксированной различными планами кинематографического повествования в композиции кадра, его цветовой и звуковой характеристике. Синтез образных обобщений составных частей фильма - начиная с кадров, их монтажных соединений в эпизоды, сцены, кончая отдельными частями и фильмом в целом.

Практические задания.

1. Образное, эмоциональное содержание финальных сцен "Матери" ("Межрабпом-Русь", 1926, реж. Вс. Пудовкин) раскрывалось в пластическом образе мощного движения революционной рабочей массы.

Проследите по монтажной записи этапы становления этого образа как на экране, так и в нашем зрительском сознании. С какой целью авторы вводят в киноповествование кадры ледохода, казалось бы, не имеющего никакого отношения к демонстрации?

Вот монтажная запись этого эпизода:

- Рабочие появляются на улице. - Лед на реке дает трещину...
- Собираются кучки демонстрантов. - Первая подвижка льда...

Двинулась демонстрация. - Лед тронулся... - Грозно шествуют рабочие толпы. - Быстро несутся льдины на бурной реке...

2. Приведите примеры создания многозначного звукозрительного образа, передающего авторское отношение к современной действительности, из фильмов, недавно прошедших на экране.

2. Художественный образ в литературе и кино (6 ч.).

Особенности восприятия художественного образа в литературе и в кино - осмысление многоплановости прочитанного, увиденного; определение к нему своего отношения в результате выявления значений (слов, кадров); соединение их в новом понятии (словосочетание, кинофразы); осмысление многоплановости прочитанного, увиденного; определение к нему своего отношения.

Составная часть литературного образа - многозначное слово, передающее отвлеченное понятие, емкое смысловое содержание. Составная часть кинообраза - конкретное изображение, визуальное передающее внутреннее содержание, мысль автора на нескольких уровнях пластической организации кадра - графической, тональной (особое освещение, цветовая характеристика изображенной среды), в использовании отдельных планов (общий, средний, крупный, деталь), углов съемки - верхний ракурс, нижний и пр., в движении камеры, в движении актеров, их пластике, в образном использовании отдельных деталей.

Материализация мысли писателя - в особом сочетании слов. Материализация мысли кинематографиста - в динамике развития пластического образа (став частицей фильма, эта мысль, по словам Г.М. Козинцева, "перестает существовать как определяемая словом").

Практические задания.

1. Прокомментируйте рассуждения В.Б. Шкловского, выявляя общее и отличное в художественном образе литературе и кино: "В литературе мы слово уточняем

эпитетом, описанием, то есть мы идем от общего к частному. В кино мм показываем частное и, вводя его в монтажную фразу, делаем из частного общее" (В.Шкловский.-Эйзенштейн. -М.: Искусство, 1973, с.138).

2. Проанализируйте литературный портрет Петра 1 из поэмы А.С.Пушкина "Полтава" ("тогда-то свыше вдохновенный раздался звучный глас Петра..."), попытайтесь сделать раскадровку каждой строки стихотворного текста, выявляя особенности художественного мышления писателя и кинематографиста. Сравните результаты проведенной работы с раскадровкой С.М.Эйзенштейна (Избр.произв. в шести томах, т.2, с.180-182, М.: Искусство, 1964).

3. Что такое экранизация - дословный перевод литературного текста а зрительный ряд или воссоздание литературного первоисточника по законам искусства кино?

3. Художественный образ в музыке и кино (4 ч.).

Киноповествование (поток звукозрительных образов) как пластическая музыка, которая, целенаправленно внушая зрителю определенные чувства, не выразимые словом, одновременно утверждает и мысль.

Отражение законом в музыкальной гармонии в потоке зрительных образов на экране. "Симфоническая непрерывность" киноповествования: временная протяженность, ритм, развитие авторской мысли на основе сопоставления звукопластических тем, их ритмической организации, повторов, вариаций зрительных мотивов - составных частей кинообраза.

Практические задания.

1.Б.В.Астафьев писал о том, что процесс восприятия музыки есть процесс становления музыкального образа.

Можно ли эту мысль отнести и к восприятию киноискусства? Обоснуйте свой вывод.

2. Проследите особенности становления музыкального образа во второй части симфонии П.И.Чайковского, используя впечатления от ее восприятия, изложенные в книге Г. Пожидаева "Страна симфония". -М.Музыка, 1968, с.21.

3. По аналогии с решением предыдущей задачи попытайтесь проследить особенности становления кинообраза, развития авторской мысли в короткометражных

мультипликационных фильмах, например; "Варежка" Р.Качанова, "Времена года", "Аве Мария" Иванова-Вано и др.

4. Художественный образ в изобразительном искусстве и кино (6 ч.).

Восприятие художественного образа в живописи и кино. Визуальные средства выражения авторской мысли в композиции живописного полотна и кадра (расположение предметов, пространственное построение, светопластическая и колористическая характеристика).

Статика пластического образа в живописи. Динамика кинематографического образа, развивающегося в особых условиях времени и пространства: разделенность экранных изображений между собой пространственными либо временными пропусками, рамкой кадра, особой длительностью существования предмета на экране и пр.

Монтажность киноповествования как ритмическое соединение звукозрительных элементов, пластических мотивов в кадре, эпизоде, сцене, многослойно раскрывающее их содержание. Закон монтажного мышления, основанный на эмоционально-смысловом соотношении кадров, когда содержание первого прочитывается в момент восприятия второго, содержание второго - в момент восприятия третьего и т.д.

Практические задания.

1. Проследите этапы становления художественного образа в сознании С.М.Эйзенштейна как зрителя при восприятии им портрета М.Н.Ермоловой кисти В.А.Серова (СМ.

Эйзенштейн. - Избр. произведения в шести томах, т.2, с.389).

По аналогии с прочитанным попытайтесь самостоятельно провести анализ другого живописного полотна.

2. Установите общее и отличное в художественном образе живописи и кино при анализе композиции начальных кадров фильма А.П.Довженко "Земля", используя при этом фотоальбом "Земля" (М.: Искусство, 1966).

5. Художественный образ в театре и кино (4 ч.).

Условность художественного образа в театре и кино.

Экранное пространство - реальный мир, ограниченно представленный на экране "точкой зрения" кинокамеры.

Сценическое пространство - это магия кулис, открывающих зрителю лицедейство актера, мастерство перевоплощения которой способно отраженно показать тот же мир в душе одного человека.

Основа художественного образа в театральном искусстве - звучащее слово, богатство значений которого обнаруживается в пластике актера и всего сценического действия. Развитие авторской мысли театрального режиссера в содержании, интонации произносимого слова, в образном содержании сценического пространства, в подтексте сценического действия. Развитие авторской мысли кинематографиста в звукозрительном образе, где в качестве средства художественной информации выступает многогранная аудиовизуальная система исследования мира и человека в композиционных элементах кадра, построенного по законам живописи или фотографии, кадров, монтажно соединенных в эпизоды, сцены, смысловые части фильма. Содержание художественного образа в кино не только человек, но и сама реальность - история, социальная сфера, быт, нравы, пейзаж и пр.

Практические задания.

1. Попробуйте выявить особенности становления художественного образа в пространственно-временных условиях театра и кино, используя рассуждения Г.М.Козинцева о театральной постановке и киноверсии "Короля Лира" ("Пространство трагедии". - М.: Искусство, 1973, с.22-23).

2. Какую особенность киноповествования по сравнению с театральным спектаклем отметил американский режиссер Орсон Уэллс, говоря: "В театре тысяча пятьсот камер снимают вес одновременно, а в кино - только одна..."? (О.Уэллс. М.: Искусство, 1975, с.210).

3. Какие законы киноискусства должен учитывать режиссер, перенося театральную постановку на киноэкран?

6. Художественный образ в фотографии и кино (4 ч.).

Эмоционально-смысловое единство фото- и кинокадра, живописного полотна и замкнутой стихотворной строки.

Связь зрителя с отраженным фактом в фотокадре и стоящим за ним событием.

Синтез изображения и слова в фотокадре, способность фотокадра не только изображать действительность, рассказывать о производимом ею впечатлении, но и визуально документировать ее, раскрывая драматизм и поэтичность мира.

Связь художественного образа в фотографии с языковыми особенностями традиционных искусств. Пластические, пространственно-временные возможности материализации мысли автора в художественном образе фотографии, изобразительного искусства, кино.

Фотографический художественный образ как пластическая композиция, открывающая зрителю объект в атмосфере реального пространства и времени, передающая живое впечатление от его восприятия. Художественные возможности крупного плана, ракурса, света, перспективы, ритма в построении пространственно-временной композиции фотокадра.

1. Подтвердите конкретными примерами мысль о том, что восприятие фотографии включает в себя как бы две одновременных оценки - зафиксированного впечатления о живой жизни и художественного целого, которое имеет особую специфическую композицию.

2. Попробуйте из серии опубликованных в журналах фотокадров составить на конкретную тему своеобразную "модель" слайд-фильма, расположив отобранные фотокадры в определенной последовательности по закону монтажного мышления.

7. Синтетическая природа художественного образа в кино (6 ч.).

Синтетические свойства кинообраза, впитавшие в себя особенности смежных искусств: форму драматургического повествования - от литературы, визуальность - от живописи, временное, ритмическое развитие киноповествования - от музыки.

Особенности кинообраза как динамической, пространственно-временной изображения в документальном, научно-популярном, художественно-игровом, мультипликационном кинематографе.

Список литературы

- Вайсфельд И. Кино как вид искусства. М.: Знание, 1983, с.33-53; 65-92.
- Вайсфельд И., Демин В. и др. Встречи с Х музой. М.: Просвещение, 1981, кн.1, с.107,167.
- Герасимов С. Воспитание кинорежиссера. М.: Искусство, 1977, с.133-160, 264-295, 307-357
- Довженко А. Земля. М.: Искусство, 1966.
- Добин Е. Поэтика киноискусства. М.-Л.: Искусство, 1961, с. 53-56.
- Козинцев Гр. Пространство трагедии. - М.: Искусство, 1973, с.102-120.
- Пудовкин Вс. Избр. соч. в трех томах. М.: Искусство, 1974, т.1, т.167-181.
- Шкловский В., Эйзенштейн С. М.: Искусство, 1973, с. 135-140.
- Эйзенштейн С. Избр. произв. в шести томах. Т.П. М.: Искусство, 1964, с.180-182, 389.

СОДЕРЖАНИЕ ЭКЗАМЕНА в 9 классе школы N 209 по предмету "ОСНОВЫ КИНОИСКУССТВА"

Основная цель экзамена - выявить отношение школьника к современному фильму, его образному строю, форме киноповествования, раскрывающей авторскую позицию, а также отношение учащихся в кино в контексте других искусств.

Для реализации этой цели предлагается заменить традиционную форму экзаменационных вопросов и ответов, выявляющих знания в области учебного предмета, группой творческих заданий, которая позволит экзаменатору установить те же знания в практической деятельности, умения школьников воспринимать киноповествование, интерпретировать результаты восприятия, эстетически оценивать увиденное на экране. Эти же творческие задания позволят частично проверить, насколько сформированный опыт общения с фильмом обогатил восприятие произведений литературы, изобразительного искусства, музыки.

В связи с этим предлагается построить экзамен из трех частей.

1. ПРОСМОТР И ОЦЕНКА трехминутного фрагмента фильма на видеомagneтoфoнe.

1) В ходе просмотра учащиеся должны составить монтажную запись данного фрагмента для выполнения последующих заданий.

2) После просмотра учащиеся дают образное обобщение увиденного на экране или известной им стихотворной строкой, или крылатой фразой, или самостоятельно сочиненной словесной метафорой, подготовленным коллажем, или устным описанием возможного рекламного плаката.

3) Далее необходимо обосновать свое отношение к увиденному, определить образно-эмоциональное содержание просмотренного фрагмента: основной конфликт, особенности его разрешения в форме киноповествования, авторскую позицию в оценке запечатленного на экране.

II. ПОДГОТОВИТЬ НА ВЫБОР РАСКАДРОВКУ: -

- литературного поэтического текста,
- произведения изобразительного искусства,
- короткого музыкального произведения.

III. ОБОСНОВАТЬ НА ВЫБОР СВОЕ ОТНОШЕНИЕ:

- к современному киноискусству,
- к одному из кинорежиссеров,
- привести и оценить примеры яркого живописного решения фильма,
- оценить наиболее интересное использование музыки в фильме,
- дать анализ удачного использования в фильме литературного произведения.

Критерии экзаменационной оценки:

- чистота и завершенность выполненного задания,
- многослойность восприятия киноповествования на основе эмоционально-смыслового соотнесения кадров или более крупных смысловых частей фильма,
- наличие творческого воображения в интерпретации впечатлений от увиденного на экране,
- умение эстетически оценивать авторскую позицию в произведении киноискусства.

Желательно включить в экзаменационную комиссию не только руководителей эксперимента, заинтересованных учителей школы N209, но и сотрудников лаборатории воспитания школьников средствами кино и телевидения НИИ художественного воспитания.

"ОСНОВЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ" 9 КЛАСС МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Содержание занятий по данной программе решает те же задачи аудиовизуального образования, что и в восьмом классе, но в условиях иной возрастной группы и на другом материале: развитие воспитания киноповествования, художественно-творческая деятельность в области экранного искусства, интерпретация результатов воспитания, освоение знаний, стимулирующих названные выше виды деятельности.

Задачи совершенствования воспитания киноповествования решаются с учащимися девятого класса комплексно, в системе художественно-творческой деятельности, развивающей перспективные способности старших подростков: просмотры фильмов, фрагментов, их обсуждение, составление монтаж-

ных записей, коллажей, раскадровок художественных текстов, живописных полотен, музыкальных произведений, анализ фильма, написание рецензий, самостоятельное проведение обсуждений экранных произведений с учащимися младших классов и пр.

Содержание художественно-творческой деятельности определено ведущей темой: "Художественный образ в кино и других видах искусства - фотографии, литературе, изо, музыке, театре".

Понятие кинообраза частично рассматривалось уже в восьмом классе как результат эмоционально-смыслового соотношения единиц экранного повествования в сознании зрителя-событий, сцен, эпизодов, кадров, элементов внутрикадровой композиции. Напомним, что навыки такого соотношения мы осваивали в процессе работы с "экранизациями" живописных полотен В.Сурикова "Утро стрелецкой казни" и "Боярыня Морозова".

В девятом классе предстоит осмыслить кинообраз не только с позиций кинозрителя: но и создателя фильма как результат материализации мысли автора в пространственно-временной форме повествования.

Содержание этих понятий кинообраза тесно связано с законом монтажного мышления, открытым в свое время Л.Кулешовым, развитый далее Дз.Вертовым, С.Эйзенштейном, Вс.Пудовкиным, А.Довженко. Суть этого закона также была рассмотрена в восьмом классе: восприятие значимой части киноповествования осуществляется при ее эмоционально-смысловом соотношении с последующими частями.

Например, осмысление первого кадра в момент восприятия второго, при соотнесении со вторым, а второго - при соотнесении с третьим, при других связях - первого с пятым, второго с четвертым и последним и пр. и пр.

На основе закона монтажного мышления осуществлялась и методика развития киновосприятия:

- выявление в экранной реальности единиц киноповествования,
- осмысление их эмоциональных, ассоциативных, образных связей,
- синтез увиденного в образном обобщении,

- определение к результату восприятия своего отношения. Решению этой же задачи подчинен и алгоритм развития аналитических навыков при осмыслении результатов **восприятия**:

- рассмотрение особенностей содержания образного обобщения экранного повествования, которое складывается в сознании зрителя,

- поэтапное "развертывание" образного обобщения на основе осмысления конфликта, своеобразия его развития в экспозиционной и последующих частях произведения;

- обоснование своего отношения к авторской концепции, выявленной в процессе анализа формы экранного повествования.

Цель учебных знаний "Основы экранной культуры" в девятом классе - продолжить развитие киноповествования, используя методику предыдущего учебного года в комплексе с другими видами деятельности на материале художественного образа » экранных и традиционных видах искусства.

1. Киноповествование как специфическая форма, раскрывающая в фильме действительность и авторское отношение к ней (4 ч.)

По существу, этот раздел позволяет педагогу вместе с учащимися вернуться к содержанию занятий предыдущего года обучения, чтобы при освоении новых тем определиться на приобретенные ранее представления о сути пространственно-временного повествования и особенности его восприятия. Именно здесь на примере современных фильмов восстановите в памяти алгоритмы развития восприятия киноповествования и навыков анализа - осмысления результатов восприятия произведений экранных искусств.

Попробуйте рассмотреть эти вопросы на примере структуры современного видеоклипа. Перед нами особая форма монтажной организации киноповествования, прочно связанная с ритмом и темпом экранизируемого музыкального произведения. Здесь господствует тот же закон эмоционально-смыслового соотношения кадров, рождающих в сознании зрителя ощущение особого пространства звучащего шлягера. Это пространство выходит за пределы песенного сюжета. На

экране воссоздаются конкретные эпизоды из жизни влюбленных - встречи, размолвки, расставания, ощущение одиночества, возвращение в воспоминаниях к прошлому, иногда счастливый финал примирения, иногда ностальгия по утраченной гармонии чувств.

Но помимо таких конкретных событий в поток зрительных образов видеоклипа включаются также и кадры абстрактного содержания: цветового пятна на монохромном фоне, мелькание различных предметов, фрагменты пейзажа в разное время дня и года... Перечень бесконечен. Главное другое: последовательное соотнесение этих кадров на основе ассоциативных связей порождает в сознании зрителя особое пространство необычного зрелища, эмоциональное пространство исполнителя, пространство ощущений, пространство мелодии...

Ассоциативное соотношение подобных кадров создает на экране и в нашем сознании особое время. Это время исполнителя песни. Время песенного сюжета, как бы противостоящего реальному времени бытовых событий. Н это время эмоционального состояния героя песни.

Логике последовательного развития художественной мысли видеоклипа легче проследить, предложив школьникам составить монтажную запись хотя бы фрагмента, то есть перечень кадров, как они следуют на экране, особенности их содержания, композиционного строя, степень крупности планов, художественное назначение ракурсов, движения камеры и пр.

Если подобная работа вызовет затруднения, предложите девятиклассникам анализ статичных кадров и монтажной записи из альбомов, посвященных тому или иному фильму. Вот, например, фрагмент свидания матери и сына из всемирно известного фильма Вс.Пудовкина "Мать", "Межрабпом-Русь", 1926 г. (Шедевры мирового кино. "Мать". М.: Искусство, 1975, с.31-178).

Проследим этапы развития пластических форм как составных кинообраза,

В первом кадре эпизода свидания легко прочитывается метафизический план киноповествования - конкретное изображение часового на фоне тюрьмы одновременно воспринимается нами и как обобщение. Он демонстративно живописен и тем самым резко отличается от предыдущих.

Оператор и режиссер чисто графическими средствами контрастного столкновения черного и белого (черное занимает треть кадра, почти в кольцо захватив белое пятно неба) передают особое чувство, пока еще трудно определимое словом. Мрак всегда вызывает встревоженность. А здесь черный силуэт солдата, штык винтовки и такие же темные контуры тюремного здания уже рожают различные, ассоциации, связанные с представлением замкнутого пространства, с образом темных казематов, страданий человека, оказавшегося в каменном мешке. Это представление подтверждается и в последующих кадрах на контрастном столкновении двух противоположных чувств: рука отпирает ключом железную дверь тюремной камеры, но предощущение освобождения сразу же перечеркивается следующим кадром, в котором глаз зрителя неожиданно упирается в двойную преграду. Одна решетка перекрывает все помещение, куда приходит арестованный, а другая отделяет арестантскую от тюремного двора. Так из одного замкнутого пространства Павел попадает в другое, более прочно скрытое от мира.

Это впечатление безысходности, замкнутости, подавленности с различными эмоциональными оттенками утверждается и дальше: мрак, в котором тонут очертания помещения, одинокая фигура женщины, дремлющий за столом надзиратель. И после этого следует необычайно выразительная деталь: крупным планом во весь экран дается изображение судорожно сжатых рук, в которых мы видим записку. Мотив замкнутости в этом кадре (округлость крепко сжатых ладоней) визуальнo завершает пластически развивающуюся мысль режиссера и оператора о физическом порабощении, подавлении человека.

И в то же время этот пластический мотив является началом развития новой темы - противостояния порабощению, активного сопротивления. Сжатые ладони Ниловны, в которых записка - это уже сознательное нарушение заведенного здесь порядка, признак жизни, лучик света • тюремном мраке (не случайно в нескольких кадрах мать дается на подсвеченном фоне, как бы • ореоле, в отличие от надзирателя, конвоира). Крупный план ладоней, крепко сжавших записку, воспринимается еще и как знак борьбы немного позже зритель узнает, что в

записке говорится о подготовленном для Павла побеге, об ожидаемой демонстрации протеста рабочих.

Так постепенно в содержании первых кадров рождается многозначный образ, через утверждение-отрицание раскрывающий мысль о порабощении человека и его готовности к сопротивлению. Кинообраз развивается от кадра к кадру, динамично, во времени, и его окончательное становление фиксирует не киноплёнка, а наше сознание, особенности взаимодействия образного и логического мышления. Разумеется, в данном эпизоде существуют кадры метафоры (изображение тюрьмы, плотно сжатых ладоней...), но, взятые сами по себе, они теряют художественную глубину, многослойность. Эту мысль убедительно подтверждает еще один кадр-метафора из данного эпизода,

В момент разговора Павла с матерью дважды на экране появляются сменяющие поочередно кадры конвойного, который сосредоточенно смотрит на таракана, безуспешно барахтающегося в плошке. Вот таракан почти спасся, но толстый палец конвойного опять столкнул его.

Это конкретное изображение, взятое вне контекста, может восприниматься только однозначно, в бытовом плане и даже кажется здесь лишним, ничего не говорящим. Но в образно-эмоциональном строе всего эпизода, когда визуальными средствами последовательно утверждается мысль о подавленности, замкнутости, безысходности положения узника и одновременно о возможности обретения свободы, такое изображение обретает в сознании зрителя многомерность и диалектическую сложность. Этот образ ничтожно мизерных, напрасных, тщетных усилий, кажется, напрочь убивает наметившуюся в начале эпизода мысль о возможности протеста, завоевания свободы. Такое ощущение могло возникнуть, если бы этими двумя кадрами не произошло важное в пластическом развитии мысли данного эпизода.

Мы впервые увидим крупным планом живость, раскованность, свободу общения матери и сына в тот момент, когда Ниловна, приветствуя Павла, вкладывает в его ладонь записку о готовящемся побеге в время предстоящей демонстрации. Особенно улыбки, передающие одухотворенность героев, будут противостоять типовой ухмылке конвойного, играющего с тараканом, и сумрачной, полусонной физиономии Надзирателя. Вот здесь окончательно и определится

тема духовного порабощения одних В данном случае стоящих на страже законов, власти) и нравственной раскрепощенности, раскованности тех, кто противостоит этой силе, кто утверждает революционные принципы жизни.

II. Художественный образ в литературе и кино (6 ч.)

Для начала обратим внимание на взаимодействие двух типов мышления в момент художественного восприятия: логического (вербального) и образного (Невербального).

Первый тип мышления связан с левым "Говорящим" полушарием: с его помощью осуществляется анализ предметов и явлений на рациональной основе последовательных логических умозаключений. Второй тип мышления, связанный с правым - "немым" полушарием, действует особенно активно тогда, когда поступающая от объекта информация своим эмоционально-интеллектуальным содержанием слишком сложна и нелинейна, чтобы быть полностью усвоенной с помощью абстрактно-логического мышления.

Обычно такой сложной информацией и является эстетическая, образная, идущая от произведения искусства.

Сложность эстетической информации в том, что она несет в себе не только объективный факт, но и субъективное воссоздание, в процессе которого запечатлеваются чувства художника-автора, его отношение к этому факту, оценка, истолкование. В окончательном, образном обобщении этого факта перед нами открывается мировосприятие художника, его идеологические, философские, эстетические взгляды. Оценивая их, мы тем самым проверяем, уточняем, формируем и свое отношение к миру, а порой в эмоционально-образной форме искусства заново открываем для себя окружающий нас мир.

Невербальный тип мышления интересен тем, что протекает на уровне интуитивного чувственного познания. В момент художественного восприятия, например, мы взволнованные сопереживанием герою и автору, не можем протянуть четкую линию умозаключений. Невербальный тип мышления в этом случае протекает в виде скачков, мгновенных переходов, с пропусками отдельных звеньев.

Предельно ясно осознается лишь конечный результат синтез чувственного и интеллектуального, осознанного, осознание как озарение, неожиданное открытие художественной

концепции мира и своего отношения к ней в образном обобщении, которое эквивалентно логическому сложному рассуждению, но как правило, все же полнее его, если принять во внимание, что художественный образ неисчерпаем в раскрытии своего содержания. Попробуем проиллюстрировать эти замечания на уроке примером восприятия образного выражения В.Г.Белинского: "Поэзия - это огненный взор юноши, кипящего избытком сил".

Постижение фразы Белинского происходит мгновенно, интуитивно, на уровне образного, невербального мышления, если оно развито у учителя, или на первый план выступает абстрактно-логическое, вербальное мышление при затруднении образного восприятия.

Мы предлагаем учащимся проверить свои возможности, способности. Результатом восприятия будет образное обобщение читателя, содержание которого можно будет передать сложным логическим рассуждением, ответив на вопрос "Что такое поэзия в понимании Белинского".

Обычно учащиеся, склонные к вербальному типу мышления, оказываются в затруднении и отвечают на поставленный вопрос той же фразой Белинского или заменяют другой, не тождественной образному понятию: "Поэзия -это молодость", "Поэзия - это стихи", "Поэзия это творчество" и пр.

Тогда предлагаем новый вариант решения той же задачи в результате приблизительного воссоздания, "развертывания" самого процесса интуитивного постижения образной фразы. Человеческий мозг, обладая навыками анализа и синтеза художественного образа, в одно мгновение совершает огромную работу, устанавливая в многозначности данной метафоры наиболее точные значения каждого слова и соединения их, постигая глубину, сложность, многоплановость данного образного выражения. По существу, с помощью образного мышления человек в считанные секунды интуитивного процесса задал и отвечает себе на следующие вопросы: "Почему, с точки зрения Белинского, поэзия - это "взор" (а не взгляд, не рассматривание, не изучение...), почему "огненный" (а не испепеляющий, мерцающий...), почему "юноши" да к тому же и "кипящего избытком сил"?

Вместе с учащимися мы подробно останавливаемся на значении каждого слова и впоследствии пытаемся их соединить в единое понятие.

Вот приблизительное содержание их рассуждений.

"Взор", в отличие от других, близких по смыслу слов, несет в себе более действенное, активное начало, связанное с проникновением в суть вещей, явлений, событий.

Это же свойственно и поэзии, как искусству вообще, которая не пассивно запечатлевает мир, не созерцает его, а наблюдая, исследует, изучает.

Но о качестве этого исследования, проникновения, изучения жизни свидетельствует определение "огненный" сверкающий, жгучий, пылкий, живой, страстный. Каждый из этих синонимов живет в слове "огненный" и в данном случае характеризует особое взволнованное состояние художника, поэта, исследующего окружающую действительность (вспомните пушкинское "глаголом жги сердца людей", "уголь, пылающий огнем" вместо сердца поэта из "Пророка").

Первый вывод: поэзия - это взволнованное проникновение, изучение, исследование окружающей жизни.

О причинах особого взволнованного состояния поэта и художника, исследующего жизнь, свидетельствует и следующее слово "Юноша", в данном случае как обозначение юности, молодости, которой свойственна непосредственность восприятия окружающего мира, - еще один оттенок в значении "огненный взор". Но это же слово несет в себе и другое важное в данном случае смысловое содержание: юность - это пора открытий мира, его законов, извечных понятий - любви и ненависти, дружбы, счастья, долга, родины и пр. Каждое молодое поколение заново открывает эти понятия, взволнованно удивляясь открытию, радостно, активно утверждая его. О действительности, активности, силе этого утверждения свидетельствует и последующая часть фразы кипящего избытком сил". И эти значения обогащают дополнительным смысловым оттенком предыдущее словосочетание "огненный взор".

Второй вывод сделаем, собрав все разрозненные наблюдения, поэзия - это взволнованное проникновение в суть явлений мира, открытие его для себя, сопровождаемое силой непосредственных чувств удивления, радости, узна-

вания, это и попытка передать другим увиденное, открытое, пережитое.

Таков пунктирно намеченный путь рассуждения об эмоционально-интеллектуальном процессе образного мышления в момент восприятия только одной метафоры, содержащей в себе смысловое содержание многотомных исследований об искусстве вообще и поэзии в частности.

Так на протяжении всего урока при выявлении многозначности только семи слов метафоры учащиеся убеждаются, что эмоциональность и глубина осознания этой метафоры и литературного образа вообще зависит от многих условий: запас знаний о данном предмете, явлении, понятии, предшествующий опыт человека - художественный, жизненный, ассоциативность мышления, в связи с этим, личный художественный вкус, аналитические навыки. Отсюда разница в глубине постижения этого художественного образа каждым отдельно, различные варианты "расшифровок". Однако субъективность толкования не может привести к субъективизму, если мы в анализе не выйдем за пределы объективной данности - конкретного словосочетания.

Степень глубины интуитивного проникновения в образное содержание данной фразы мы смогли определить в процессе развернутого анализа и синтеза, который состоял из следующих этапов:

- 1) анализ составных образа, значения каждого слова и возможных ассоциаций, жизненных, художественных (в данном случае мы вспоминали пушкинского "Пророка", свои впечатления от встречи с поэзией вообще, свои представления о юности, вынесенные из жизни, художественной литературы);
- 2) постепенное соединение этих знаний;
- 3) наконец синтез проанализированных составных частей;
- 4) сопоставление утверждаемой точки зрения автора (в данном случае на поэзию) со своей точкой зрения.

Если при анализе мы прошли все эти этапы, результат, безусловно, будет положительным, так как произошло:

- 1) обогащение художественного, интеллектуального, эмоционального опыта учащихся;

- 2) пополнился запас знаний;
- 3) ученик что-то понял, что-то принял, что-то отверг при анализе, но это. подействовало на формирование его художественного опыта, вкуса;
- 4) частично обогатились навыки анализа и синтеза;
- 5) сформировалось новое понимание этой фразы, обогащенное анализом.

В основе методики этого анализа - логическая операция, при неоднократном повторении которой на других примерах вырабатывается такой навык, который активно обогащает процесс интуитивного постижения художественного образа, формирует образно-пространственный тип мышления - главный в художественном восприятии.

Для подтверждения этого вывода можно сослаться на один пример, описанный О.И.Никифоровой в книге "Исследования по психологии художественного творчества". Как утверждает автор, после анализа определенного количества снимков старинной церковной архитектуры Армении у всех испытуемых наступил такой момент, когда при показе очередного нового снимка, не прибегая к логической операции, испытуемые сразу определяли, является ли здание армянским, точно указывали стиль, век. В процессе проводимого эксперимента у испытуемых сформировалось образное обобщение, результат которого эквивалентен логическому сложному рассуждению, но, как правило, полнее понятия. Образное обобщение сильнее понятия воздействует на человека, так как сопровождается эмоциональным возбуждением, и проявляется в деятельности человека, в данном случае при художественном восприятии, спонтанно, непроизвольно, непосредственно, на уровне интуитивного, подсознательного в формах образно-пространственного мышления.

Пример фразы Белинского односложен для рассмотрения механизма восприятия. Здесь объект анализа - предложенное словосочетание - перед глазами читателя. Поэтому сам процесс значительно проще, чем, скажем, стихотворение или произведение в прозе, полноценное восприятие которых проходит тот же рассмотренный нами путь. Но, вероятно, задача будет ещё сложнее при восприятии кинообраза. Читая книгу, мы можем остановиться, перечитать непонятное место еще раз, а просмотр фильма лимитирован во

времени. В произведении киноискусства объектом анализа служит звукозрительный образ, динамично развернутый в особых условиях кинематографического времени и пространства.

Восприимая художественную литературу, мы анализируем предлагаемый нам в тексте художественный образ, воспринимая кино, мы должны создать этот образ на основе анализа и синтеза зримых картин и звука, иначе системы пластических форм, которые существуют в экранных условиях пространственно-временных измерений.

Итак, предлагая ученикам сравнить процесс восприятия литературного и кинематографического образа, мы практически убеждаемся в общности их анализа-синтеза:

- выявление значение (слов, кадров);
- соединение их в новом понятии (словосочетания, кинофразы);
- осмысление многоплановости прочитанного.увиденного;
- определение к нему своего отношения.

Пытаясь приблизительно наметить процесс восприятия художественного образа в литературе и кино, мы приходим к выводу о комплексе взаимодействия двух типов мышления - абстрактно-логического и образно-пространственного.

Результатом восприятия в любом случае оказывается образное обобщение, трудно выразимое словом и потому неисчерпаемое в толкованиях.

Составной частью литературного образа является многозначное слово, передающее отвлеченное понятие ("поэзия -это огненный взор"..., вообще, а не чей-то конкретный) и поэтому несущее в себе емкое смысловое содержание. Вспомните, как долго пришлось объяснять, чем "взор" отличается от "взгляда". Ощущение этой емкости и позволяет осмыслить богатства внутреннего содержания литературного образа. А составной частью кинообраза является конкретное изображение (дремлет надзиратель" - это уже не понятие, а обозначение точного действия конкретного человека), в котором зритель увидит внутреннее содержание, визуально запечатленную мысль художника, если заметит, как показаны на экране люди и окружающая их среда.

Разницу в восприятии литературного и кинообраза точно заметил В.Шкловский, говоря о том, что в литературе мы

идем от общего к частному (слово уточняем эпитетом, описанием), а в кино мы воспринимаем частное и, вводя его в монтажную фразу, делаем из частного общее.

В момент интуитивного восприятия литературного образа читатель на уровне подсознания как бы все время "объясняет" себе: почему в составе метафоры "это слово", а не "то" и тем самым выявляет его смысловое богатство, а при восприятии кинообраза зритель "объясняет" себе, почему "так показано", а не иначе: почему в кадре контрастное столкновение черного и белого, как изображается тюрьма, как и почему создается впечатление о замкнутом пространстве. Отвечая на эти вопросы, зритель улавливает развитие художественной мысли в самой пластической форме киноповествования. Впрочем, "спрашивает", "объясняет себе" - все это чисто условно, так как из области вербального, абстрактно-логического мышления. Мы же говорим о навыке образного мышления. В этом случае осмысление, осознание изображенного на экране происходит помимо слова, чисто визуально, в мгновенной реакции на пластическую форму киноповествования. Зритель воспринимает поток зрительных образов, в которых постепенно оформляется мысль художника одновременно на нескольких уровнях:

- 1) в графической и тональной организации кадра, воссоздающей среду данного эпизода (тюремное помещение, расположение предметов в кадре, их освещение);
- 2) в том, как движутся актеры, какова их мимика (крупные планы матери, сына, тюремщика);
- 3) в том, как используются отдельные детали для выражения художественной мысли (сжатые руки, таракан).

Если еще раз вспомнить экспериментальные исследования психологов, о которых пишет Никифорова, то, вероятно, в процессе неоднократного использования аналогичной схемы анализа динамики, развития художественной мысли на различных уровнях киноповествования, юный зритель приобретает навык образно - пространственного, невербального типа мышления. В этом случае зритель легко фиксирует, установит в момент просмотра составные элементы пластического образа, многослойно раскрывающего мысль о духовном и физическом порабощении, сопротив-

лении, о растущем протесте в выше разобранный эпизод из "Матери": от силуэта часового на фоне тюрьмы, через полумрак дважды перечеркнутого тюремной решеткой пространства комнаты для свидания к крупному плану сжатых ладоней, к одухотворенным улыбкам матери и сына, контрастно противостоящим тупым и даже дегенеративным лицам тюремщиков.

Интересно, что результаты формирования подобных навыков сказываются незамедлительно. В частности, в отдельных группах эпизод выступал в качестве контрольного, а не в некоторых как материал для совместного анализа в классе, при проведении которого мы сознательно не обращали внимание учащихся на особенности освещения в кадрах данного эпизода. И тогда учащиеся самостоятельно обратили внимание на световое решение - пришли к выводу о том, что пластическое развитие образной мысли в сцене свидания Ниловны и Павла сопровождается светотональной характеристикой: постепенное озарение лиц главных героев, оживленных свиданием, совпадает с усилением льющегося солнечного света в тюремное окошко. Школьники заметили, что этот свет помимо конкретного значения так же, как и другие элементы киноизображения, несет образноэмоциональную окраску, метафорическую нагрузку в утверждении центральной мысли эпизода. Так мы пришли к частичному ответу на вопрос, как развить обостренность восприятия, точность реакции на поток зрительных образов, невербальный тип мышления при встрече с киноискусством.

Для рассмотрения особенностей восприятия кинообраза важно подробнее остановиться на своеобразии развития и закрепления в нем художественной мысли. Если писатель свою мысль материализует в слове, то кинематографист в динамике развития пластического образа, и, став частицей фильма, эта мысль, по словам Козинцева, "перестанет существовать как определяемая словами".

Пытаясь передать словом пластическую мысль, мы оказываемся приблизительно в таком же затрудненном положении, как и при словесном обозначении мысли, заключенной в музыкальном образе. В этом отношении процесс восприятия кинообраза, в отличие от литературного, ближе к музыкальному. Не случайно называют поток

зрительных образов на экране пластической музыкой, которая, целенаправленно внушая зрителю определенные чувства, невыразимые словами, одновременно утверждает и мысль.

Не случайно говорят о "симфонической непрерывности киноповествования, о ритме киноповествования, который близок музыкальному, когда сцены гибко переходят друг в друга. Не случайно и мы при анализе эпизода из "Матери" В.Пудовкина невольно рассматривали развитие мысли художника, употребляя развитие определенных тем в музыкальном произведении. Этому вопросу следует посвятить специальные занятия.

III. Художественный образ в музыке и кино. (4 ч.)

Эти занятия, как правило, проходят особенно трудно, поскольку значительная часть школьников, к сожалению, не обладает навыками музыкального восприятия. Один из возможных путей решения изображенной нами задачи комментированное прослушивание небольшого по объему музыкального произведения и анализ этого комментария. В качестве примера можно взять рассказ о том, как человек, не знакомый с симфонической музыкой, впервые почувствовал и пережил ее, неожиданно услышав вторую часть Пятой симфонии П.И.Чайковского. "Оркестр начал тихо и убаюкивающе, как будто вздыхая... Потом раздался робкий, дрожащий звук, похожий на человеческий голос.

Оркестр отошел на задний план, создав тихо звучащий фон. Дирижер и зал, казалось, затаив дыхание, смотрели на валторну. Она пела печальную, задумчивую мелодию, очень простую и нежную. Прелесть ее сразу же покорила меня. Ласковый голос валторны не мог не тронуть. Она словно жаловалась на что-то и просила участия. Это была настоящая песня, только без слов, и вот эту песню я запомнил. Чуть стихла она, навстречу из оркестра поднялась другая песня, но в этой уже чувствовалась радость, какое-то утреннее рассветное настроение. Это было похоже на робкое ответное призывание, вызванное песней валторны. Оно еще не яркое, цвета ранней зари, но обещает солнце... И вот уже смело, без тени неуверенности, вновь появляется в оркестре тема валторны, подхваченная всеми инструментами. Вызвав неожиданное робкое признание, она уже

радостно требует полного откровения. И это откровение следует - ласково, нежно и широко, как раскрытие объятия, звучит мелодия песни...

Кто хоть раз мечтал в юности об ответном чувстве, тот поймет смутно зародившуюся тогда в моем воображении аналогию, которая впоследствии развивалась до ясно видимой сцены диалога влюбленных Ромео и Джульетты" (Г.Пожидаев. Страна симфонии. - М., 1868).

Анализируя эти наблюдения, мы попытались представить себе процесс восприятия музыкального образа, отвечая приблизительно на следующие вопросы:

1. Совпадают ли впечатления от музыки, изложенные в статье, с вашими?

2. Ваше отношение к мысли автора этих наблюдений: "Воспринимать музыку - значит следить за чувством, настроением, которое несут в себе ведущие и побочные музыкальные темы.

3. Помогают ли ассоциации, описанные в данном тексте, почувствовать и понять вторую часть Пятой симфонии П.И.Чайковского?

4. Как развивается художественная мысль в музыке по сравнению с литературой и кино?

Анализируя впечатления от восприятия второй части Пятой симфонии, сопоставляя их со своими, ребята приходят к выводу о том, что развитие художественной мысли в музыкальном произведении особенно трудно уловимо по сравнению с литературой и кино, поскольку музыка воздействует нематериальными формами, звучащей мелодией, в первую очередь вызывает определенные чувства, ассоциации, и уже потом, после возникновения в сознании образного обобщения, человек сможет прийти к умозаключениям, к осмыслению услышанного.

И, конечно, Пожидаев прав, когда говорит, что воспринимать музыку - значит следить за чувством, настроением которые несут вы себе ведущая и побочные музыкальные темы, значит, подчиняться характеру изменения этих чувств. И тогда он слышит валторну, и голос ее ему кажется ласковым, жалобным, нежным, печальным, задумчивым, и тогда он ощущает в развитии второй части радость и робость ответного чувства.

выводу о том, что же общего в восприятии музыкального произведения и фильма.

Во-первых, приоритет невербального, образного мышления.

Во-вторых, поток на экране зрительных образов похож на строение музыкального произведения ритмом, временной протяженностью, особой логикой постепенного развития и оформления художественного образа.

В-третьих, мысль Б.В.Асафьева о том, что процесс восприятия музыки есть процесс становления музыкального образа, полностью относятся и к кино. Фиксируя смену настроений в зависимости от содержания кадра, мы по существу повторяли процесс восприятия музыкального произведения, о котором пишет Г.Пожидаев. Этот прием позволяет нам выявить второй *rtxain*, то внутреннее, что скрыто за внешним, в ритме киноповествования, в особом чередовании, повторях, вариациях зрительных мотивов -составных частей кинообраза. Следовательно, практически мы установили специфические особенности кинообраза, которые сближают его с музыкальным образом и по-особому организуют процесс восприятия.

IV. Художественный образ в изобразительном искусстве и кино (6 ч.)

Восприятие живописного произведения также опирается на невербальный, образный тип мышления. Когда школьник в "Золотой осени" Левитана видит только реку, поле, дальний лес, в его восприятии преобладает логический, вербальный тип мышления. При взгляде на живописное полотно его внимание запечатлевает только факт, а не образ факта.

Образное мышление становится ведущим, когда школьник, переживая изображенное художником, постигает диалектику развивающейся мысли о могуществе, силе и красоте вечно возрождающейся природы. Этот вывод возникает в результате образного мышления, композиционного восприятия живописного полотна, когда ученик, ощущая праздничное многоцветье запечатленного Левитаном мира, постигая смысл столкновения багровых, охряных, золотисто-желтых красок увядающей природы и яркой зелени озимых в образном обобщении, содержащем мысль о конце, начале жизни и ее продолжении.

А потом уже, сопереживая композитору, музыкантам, широко открыто, всем сердцам, Пожидаев ощущает видоизменения, происходящие в теме валторны - "смелость без тени неуверенности". Это чувство становится особенно ярким, когда он узнает тему валторны уже в звучании всех инструментов оркестра.

Но музыкальное восприятие симфонии, описанное Пожидаевым, интересно еще и сравнениями, сопоставлениями, ридившимися по мере развития художественного образа.

Убаюкивающая музыка первых тактов кажется ему похожей на вздохи. Так рождается первая ассоциация, за которой следует целый поток новых по мере звучания отдельных инструментов, развития музыкальных тем. Звучание напоминает ему человеческий голос, исполняющий печальную песню, вызывающий к сочувствию.

Именно эта ассоциация помогает слушателю почувствовать следующую музыкальную тему в контексте с предыдущей,- как ответ на жалобу, как признание, вызванное песней валторны...

Движение ассоциаций завершается своеобразным обобщением: две центральные темы напоминают слушателю диалог влюбленных. Этот образ уточняется по мере развития музыкальных тем, их чувственных обобщений, соединяясь с ранее сложившимися представлениями о силе, красоте, самоотверженности человеческого чувства в истории любви шекспировских героев Ромео и Джульетты.

Так прослеживая смену настроений, характер развития музыкальных тем, Пожидаев показывает характерные особенности музыкального восприятия, в момент которого слушатель внимательно следит за разработкой главной и побочных тем, за вариациями, повторами, контрастными сопоставлениями отдельных частей. Анализируя текст Г.Пожидаева, школьники верно замечают, что при музыкальном восприятии огромную роль играет ассоциативность мышления, воображение слушающего, если он следует за композитором и пытается уловить развитие его мысли в особенностях сопоставления музыкальных тем, как это произошло в момент восприятия второй части Пятой симфонии П.И.Чайковского. Вместе с учащимися мы приходим к

Наиболее последовательно интуитивный процесс восприятия живописного полотна можно представить в описании впечатлений С.М.Эйзенштейна от Портрета М.Ермоловой кисти В.Серова (Изобр. произв. в шести томах, т.2, с.389 и др.)

Основное впечатление, которое остается у режиссера от встречи с этим портретом - "мощь внутреннего вдохновенного подъема в изображенной фигуре". Это образное обобщение необычайно богато у Эйзенштейна чувствами, ассоциациям, поскольку он знает о Ермоловой больше того, что увидел в портрете. И именно эта информация помогает ему глубже осмыслить композицию самого живописного полотна. В частности известные Эйзенштейну рассуждения К.С.Станиславского об актрисе полностью входят в сделанное им образное обобщение: "... символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности... гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины...".

Как же рождается образное обобщение в сознании Эйзенштейна?

В результате внимательного созерцания композиции в целом и отдельных ее частей режиссер приходит к открытию для себя художественной закономерности создания этого портрета, а значит и причин тех впечатлений, которые возникают при взгляде на живописное полотно.

Сначала общее впечатление: "Одна черная вертикальная фигура на сером фоне стены и зеркала, режущего фигуру на пояс отражающего куском противоположной стены и потолка пустого зала, внутри которого изображена актриса".

Вывод: портрет скромен по средствам воздействия, но впечатление оставляет чрезвычайно сильное. Основная тайна его воздействия, по словам Эйзенштейна, в том, что на холсте зафиксированы "четыре последовательных положения наблюдающего глаза", которые очень напоминают своеобразие операторской съемки - план и ракурс, то есть масштаб изображения и угол съемки. Серов избрал необычайно интересную композицию, в результате чего рама зеркала, линия плинтуса и ломаная линия карниза, отраженная в зеркале, как бы "разрезают" фигуру на несколько частей и являются своеобразными границами отдельных "Кадров".

Кадр N 1 - общий план. Вся фигура кажется снятой с верхней точки (верхний ракурс), так как на холсте изображен пол не узкой полосой, а большой темно-серой плоскостью.

Кадр N 2 - средний план ("фигура по колени"). С точки зрения ракурса - это кадр, взятый "в лоб".

Кадр N 3 - средний план (фигура по пояс"). С точки зрения ракурса - это кадр, "взятый несколько снизу (такое впечатление создается за счет отраженного в зеркале потолка).

Кадр N 4 - крупный план (только лицо). Лицо целиком проецируется на горизонтальную плоскость потолка.

Такое изображение возможно только при резкой съемке снизу - нижний ракурс.

"если мы теперь вообразим себе кадры 1,2,3,4 монтажно собранными подряд, то глаз окажется описавшим дугу на 180 градусов. В этом движении глаза выражается отношение зрителя от точки зрения "свысока" к точке зрения снизу,... "у ног" великой актрисы!"

Так пластическими средствами выражается идея преклонения перед величием таланта актрисы.

Внимательный взгляд Эйзенштейна - зрителя отмечает еще две композиционные особенности этого портрета пространственное построение и световое разрешение:

- от кадра к кадру в обозначенной последовательности непрерывно расширяется пространство,
- одновременно с этим светлеют кадры.

Возникает еще один вывод: Благодаря двум отмеченным композиционным особенностям Ермолова "кажется озаряемой внутренним огнем и светом вдохновения, а вдохновение кажется разливающимся на всю большую среду восторженно ее воспринимающих".

По мнению режиссера, секрет необычайно сильных впечатлений от этого портрета в единстве одновременного воздействия всех перечисленных композиционных приемов: укрупнение "планов", перемещение ракурса от кадра к кадру, пространственное построение и светопластическая характеристика.

В результате проведенной работы учащиеся могут сами установить общее и отличное при сравнении художественного образа в живописи и в кино.

Общее - визуальные средства выражения мысли в композиции живописного полотна и кадра - расположение предметов, пространственное построение, светопластическая и колористическая характеристика.

Отличие - динамика пластического образа в кинематографе и статика пластического образа в живописи.

Разумеется, мы можем выделить один кадр и тщательно рассмотреть его композицию. Но важно иметь в виду условность этого приема и приблизительность анализа кинообраза, поскольку он динамичен и развивается в особых условиях кинематографического времени и пространства, отсюда и композиция, и сам образ текучи, неуловимы в статичном изображении.

Главный вывод, к которому мы приходим вместе с учащимися, сводится к следующему, для восприятия кинообраза необходимы навыки образного восприятия произведений живописи, хотя этим и не исчерпывается переживание и осмысление пластического образа в кино, который, в отличие от других видов искусства, синтетичен.

Кинообраз, в отличие от живописи, динамически развернут во времени киноповествования и в особом кинематографическом пространстве. Любой объект предстает на экране как расположенная во времени фраза, расчлененная на составные дискретные единицы. Вс.И.Пудовкин так объясняет дискретность кинематографа: "Изображения, пролетающие на экране, резко разделены между собой либо пространственными, либо временными пропусками... Самое, казалось бы, простое действие или движение автора может оказаться разделенным на части".

Дискретность в киноискусстве зависит от рамки кадра, которая по-особому ограничивает пространство: и от длительности существования того, или иного предмета на экране. Но главное, дискретность связана с миром художника, его отношением к окружающей действительности.

Рамка кадра вычленяет из реальности нужное кинематографисту, чтобы динамично, развернуто во времени, многоаспектно показать нам его концепцию мира и человека. И в этом глубокая содержательность и сила воздействия - острота взгляда, поэзия и философия оценок, осмыслений, обобщений, закрепленных в звукозрительном образе.

Попытаемся с учащимися рассмотреть специфические особенности кинообраза в пейзаже фильма А.Довженко "Земля". Мы сознательно выбрали немой фильм, чтобы легче было понять содержание того, что входит в "свернутом" виде в интуитивный процесс восприятия.

Начало фильма - это кадры природы. И если рассмотреть их в статике, как рассматривают композицию живописного полотна или графического произведения, можно заметить следующее.

Кадр N 1. В основе построения первого кадра прямая перспектива: уходит вглубь пшеничное поле, постепенно сливаясь с небесами. Спокойный ритм горизонтальных планов (белые полосы вызревающей пшеницы чередуются с тенью плывущих облаков и контрастной темной чертой небосклона. Почти ровные пропорции «земли» и «неба» придают пейзажу мотив застывшей вечности.

Кадр N 2. В следующем кадре организация пространства более динамична, так как сменился угол зрения. Композиция близка к сферической, поскольку оператор применяет верхний ракурс, поэтому горизонт уходит вверх, обозначая округлость земли. Ощущение динамики передается и вертикальными полосами волнующейся от ветра пшеницы.

Кадр N 3. Исчез горизонт. На плоскости экрана только стебли пшеницы с тучными колосьями. Теперь поле не имеет границ. Оно безбрежно.

Такова "застывшая" композиция первых трех кадров.

Перед нами не просто реальная природа, но по-особому, дискретно организованное пространство. Оператор по воле режиссера выбирает часть видимой среды, ограниченную рамкой кадра, подобно рамке живописного полотна.

И именно в этой части он стремится особой композицией передать свое впечатление от видимого мира, открыть зрителю, что, он, художник, увидел, чем взволнован, какую мысль утверждает.

Но это еще не все! Мир, расчлененный на составные части, дискретные единицы, по законам изобразительного искусства, теперь чисто кинематографическими средствами монтажа "собирается". Отдельные кадры соединяются, склеиваются. И этот мир предстает уже как экранный, как расположенная во времени фаза, в которой художник "сгустил"

мысли до реальности жизни на экране" (Г.М.Козинцев). Теперь это, действительно, особый, чисто кинематографический мир, воссозданный на основе реально существующего.

Разбирая статичную композицию первых трех кадров, мы пришли к выводу, что каждый из них содержит в себе определенное впечатление художника. Теперь попытаемся проследить монтажность мышления режиссера, как эмоционально, интеллектуально обогащается его мысль от кадра к кадру и, наконец, закрепляется в киноповествовании, в многозначном поэтическом образе.

Мы помним: впечатление от первого кадра - спокойный, застывший пейзаж. Но если мы соединим со вторым кадром, соотнесем с ним на эмоциональном и смысловом уровне, возникает уточнение: это не только конкретный пейзаж, но и вся земля (мысль подчеркивается ракурсом, "сферической композицией") В третьем кадре дальнейшее уточнение: это вся земля с ее безбрежными плодородными просторами.

Но вот пленка двинулась в кинопроекторе. "Ожили" кадры в динамике зрительного ряда, монтажно соединились в одно целое, развернутое во времени кинематографическое повествование. Теперь на наших глазах рождается кинообраз, определяется глубина и многозначность кинометафоры, которая ассоциативно рождается на основе художественного опыта, прежних эмоциональных впечатлений зрителя, как, например у И.Л.Андроникова: "Идет волна по пшенице". Сколько раз за время, отделяющее нас от создания картины, показывали нам пшеницу, снятую с разных точек. Между тем, образ этот у Довженко не потускнел, не потерял новизны. Это потому, что кадр снят не для правдоподобия и не для красоты только. Это - метафора. Это - море пшеницы".

Подобное истолкование может быть уточнено, если учесть еще и образность ритма, возникшую в результате монтажных сцеплений, временной длительности кадров: "Живая, активная, равнодушная природа воссоздается автором на экране средствами монтажа - медленного, величавого, текущего, как течет время, как текут соки земли, как движется солнце".

Наши первые наброски авторской мысли, которые не смогли установить при рассмотрении статичной и

динамической композиции в экспозиционной части фильма. Кратко перечислим их.

Кадр N 4. Тот же верхний ракурс. Но теперь вместо колосов - соцветия подсолнухов. "Разомкнутая" композиция усложняется введением нового мотива: рядом с цветами - задумчивое лицо девушки. Тема природы обогащается образом человека, образом юности.

Кадр N 5. Крупный план подсолнуха, его широких листьев дополняет прежде всего возникшее чувство восхищения красотой окружающего мира, его многообразием.

Здесь же подчеркивается и углубляется тема плодородия земли в том, как кинокамера выявляет фактуру темной сердцевины подсолнуха.

Кадры N 6-8. Красота плодоносящей земли, природы находит дальнейшее развитие в 6-8 кадрах - средние и крупные планы вызревающих яблок, о которых довольно интересно заметил Р.Клер: "Кто не видел яблоко Довженко в "Земле", тот вообще не видел яблок".

Кадр N 9. Средний план - умирающий дед - завершает экспозицию. Окончательно оформляется тема природы и человека. Теперь в центре внимания будут люди, их деяния.

Анализ экспозиционной части фильма "Земля" поможет педагогу вместе с учащимися объединить ранее сделанные наблюдения о специфике кинообраза, впитавшего особенности смежных искусств: форму киноповествования он литературы, визуальность - от живописи, временное, ритмичное развитие киноповествования - от музыки.

Мы могли убедиться при анализе визуального ряда "Земли", что все эти свойства смежных искусств по-особому синтезируются в кинообразе, который представляет собой зримое пространственное изображение, зрительные картины, дискретно представленные, организованные и ритмически развивающиеся во времени. Зримое пространственное изображение складывается из динамической композиции кадра при помощи планов, ракурса, светотональной характеристики, их монтажного соединения в эпизоды, отдельные части и фильм в целом.

Однако, характеризуя кинообраз, мы до сих пор говорили только о пластической стороне киноповествования,

минуя звучащее слово, то, что роднит кино еще с одним, тоже синтетическим видом искусства - театром.

V. Художественный образ в театре и кино

Театральный мир не совместим с реальным, порой неизбежно гибнет при соединении со вторым, так как по словам французского теоретика кино Андре Базена, "огни рампы не похожи на свет осеннего солнца". Уже само место драматического действия решительно отделяет разыгрываемое представление от реальности, как и условная форма актерской игры, костюмы, грим и даже стилевая особенность драматургического произведения, когда слово действующих лиц является основным средством информации о прошлом героев, об окружающей среде, о времени, эпохе и пр.

Легко вспомнить самых естественных мхатовцев, почувствовавших свою неестественность, когда они попытались вместе с К.С.Станиславским разыграть только одну театральную сцену в живописной аллее киевского парка.

Не менее интересен и другой случай, когда Станиславский с горечью отказывается вводить в эпизод "Власти тьмы" специально привезенную из деревни поразительно естественную старую женщину, которая своей непосредственностью переживаемого чувства невольно разрушала сценическую достоверность.

В кино же реальная среда - единственное условие существования искусства. Экранное пространство - весь реальный мир. И в этом смысле "пространство экрана центробежно в противоположность сценическому".

Сценическое пространство - это магия кулис, открывающих зрителю лицедейство актера, мастерство перевоплощения которого способно по-своему, отраженно показать тот же мир, но в душе одного человека. В этом, казалось бы, непроходимый рубеж между двумя видами искусства.

Однако реальность экранного пространства при всей достоверности имеет свою условность, ограниченную, как мы уже заметили раньше, точкой зрения кинокамеры, только фиксирующей на пленке элементы реальности, а сценическое пространство широко открывает зрителю реального актера во всем многообразии ее психологического действия.

Попытаемся выяснить, какова художественная реальность кино и театра на примере конкретного анализа структуры сценического и кинообраза. Для этого воспользуемся наблюдениями Гр.Козинцева как талантливого театрального зрителя и великолепного режиссера-профессионала. Вот как можно "собрать" структуру сценического образа "Короля Лира", поставленного Питером Бруком в Королевском шекспировском театре, анализируя зрительские впечатления, изложенные Козинцевым в книге "Пространство трагедии".

Образное обобщение, к которому приходит Козинцев как зритель после спектакля, определяется им в метафоре "дыба жизни" - страшная духовная, нравственная пытка, которой подвергает героя сама жизнь, заставляла по воле режиссера прийти к трагическому выводу о бессмысленности человеческого существования и абсурде истории.

С первого явления этот образ постепенно оформляется в единстве пластического решения спектакля: в музыке звучащих стихов Шекспира, по-своему воссоздаваемой актерами, в системе мизансцен, световой партитуре, в темпе и ритме сценического действия, в особенностях декоративных условностей.

Как замечает Козинцев, образ дыбы жизни вырос из пустоты ровно освещенной сцены, из кусков железа, истлевшей кожи костюмов. В спектакле не было признаков исторической обстановки. Холодная пустота сцены словно вбирала в себя время столетий. "Все часы мира как бы остановились, только один ржавый механизм повторений, иногда гудящий в вибрации железа (звук в сцене бури) гнал людей по вечному пути несчастья".

Обобщенный сценический образ дыбы жизни, формируясь на протяжении всего спектакля, завершился в интонации последней фразы Кента, в его яростном, грубом требовании права на счастье смерти для Лира.

И все же ведущей частью, плотью сценического образа является слово, произносимое актером и окончательно проясняемое общей сценической атмосферой спектакля - в декорациях, освещении, различных деталях, режиссерском решении отдельных сцен. Это произносимое слово является основным преимуществом театрального действия, оно содержит в себе лицедейство актера, тайну его особой сценической реальности, которая рождается в импровизированном

творческом взаимодействии со зрителем. Не случайно в слышимых голосах "Короля Лира", поставленного Бруком, Козинцев, как талантливый зритель, видел и дворцы, и коней, и сражения, и бурю: "Началось действие, сходились люди, и бог его ведает, каким способом сцена вдруг, разом становилась дворцом: люди сидели на грубых деревянных скамьях, однако я отчетливо видел тронный зал, дворцовую церемонию". Именно в восприятии зрителя, ассоциативно, аналитически мыслящего, непосредственно чувствующего, сценический образ обретает реальность существования. В этом мы могли убедиться, познакомившись со зрительской реакцией Козинцева.

В момент просмотра спектакля Козинцев, по существу, совершает тот же общий путь художественного восприятия на основе образного мышления, о котором мы уже говорили с учащимися на предыдущих занятиях: ассоциация зрителя устанавливает его связь с образным строем сценического действия в постижении философской, художественной многослойности, многоплановости рассказа о жизни с помощью драматургии Шекспира. Но рождение этих ассоциаций возникает в особых, неповторимых, специфических условиях восприятия художественного образа театрального искусства.

Слово в спектакле благодаря таланту актера содержит основу не только создания живых человеческих характеров, но и ту концентрированную информацию, которая раскрывает диалектику взаимодействия этих характеров и окружающего мира, среду и ее историческую обусловленность. Если в художественной литературе подобная информация дается тщательным анализом сопутствующих жизни героев событий, историческими справками, авторскими отступлениями лирической, публицистической направленности, то в театре логика художественного мышления раскрывается содержанием, интонацией произносимого слова, подтекстом сценического действия. В этом условность сценического образа, его неизбежная ограниченность, если сравнивать с кино и богатство, неповторимая мощь, безграничные возможности эмоционально-интеллектуального воздействия на театрального зрителя.

По словам Козинцева, в кино сила зрительного превышает слышимое, то есть на первый план выступает не

только актер, ритм речи, но и среда, способная также передать невысказанное, что слышится за словом. Речь идет не о прямой иллюстрации слова, а о создании нового художественного образа, который в отличие от сценического, по своему выражает подтекст авторского повествования: в композиционных элементах кадра, построенного по законам графической композиции, кадров, монтаж но соединенных в эпизоды, сцены, более крупные смысловые части, и в конечном итоге, что оформляется в звукозрительном образе всего фильма.

Если в театре исследование действительности осуществляется через характер героя, то в кино объектом художественного исследования может стать как человек, так и сама реальность: история, среда, быт, нравы, пейзаж и пр. Но эта реальность, как мы установили выше, не тождественная объективной, она создается на экране по законам данного вида искусства как расположенная во времени фаза, расчлененная на составные дискретные единицы.

Это положение мы рассматривали на примере "Земли" Довженко. По аналогичному принципу создается и пейзаж в "Короле Лире" в постановке Гр.Козинцева. Режиссер выстраивает его "монтажем фрагментов несуществующего целого... Мир совершенно реальный (снятый на натуре), но не существующий в природе, выстроенный монтажом только на два часа": поле и валуны сняты на севере нашей страны, башни - горной Сванетии, руины - в Армении, замки - в Грузии, крепости - в Эстонии. Именно в результате создания особой реальности режиссеру удается показать не просто место действия, а мир, который героем, иногда главным, войдет в картину, определит многое в поступках людей. Эти поступки часто объясняются не столько психологией, сколько историей. Так в фильме Козинцева возникает картина сложного единства людей и земли - тема, развивающаяся на протяжении всего кинодействия в "динамической зрительной реальности". С развитием темы меняется на глазах зрителя и пейзаж, раскрывающий мысль о том, что люди исковеркали землю, и сами они в конце уйдут не в покой могилы, а в истоптанную, выжженную ими землю.

Особый интерес у девятиклассников вызывает сравнение сценического и кинообраза, в основе единый драматургичес-

кий материал. Посмотрим, как рождается звукозрительный образ в фильме "Король Лир" Козинцева по сравнению со сценическим в спектакле Брука.

Кинорежиссер мысли образами, и, визуально оформленная мысль художника предстает как динамическая система пластических форм, существующая в экранных условиях пространственно-временных измерений.

Первые кадры фильма - уже визуальный рассказ кинематографиста о властелине, подавившем в себе человека, утратившем тепло чисто человеческих чувств и взаимоотношений. В этом автор и видит предвестие будущих трагических событий.

Вот как развивается эта мысль в художественной реальности экранного действия. В спектакле П.Брука Козинцев видел на сцене (по кинематографически общим планом) детали декорационного решения, расположение героев и пр. На экране же художественная реальность складывается на визуально "построенных" дискретных единиц (кадров), которые на наших глазах сливаются в особую пространственно-временную реальность.

На экране общий план дворцового зала, пределы которого тонут в полумраке высоких сводов, как бы уходящих в бесконечность. Но бесконечность эта открыта только глазу зрителя, а для действующих лиц и главного героя она "перечеркнута" людьми же. Эта мысль намечается в следующих кадрах, когда от общего плана камера переходит к средним и крупным, показывая зрителям линию стражи, шлемы, оружие, дубленую кожу.

И вот образное обобщение пластического строя первых минут экранного действия. В творческом воображении постановщика эта стража ассоциируется с подлинной для Лира "архитектурой" королевского замка. А внимательный зритель воспринимает эти кадры как метафизическую оценку взаимоотношений властелина и ему подчиненных.

В следующих кадрах эта метафора обретает еще одно смысловое измерение: линия стражи одновременно является непроходимой границей между двумя мирами. "Строй расступается, пропуская избранного (Глостера, Кента, французского короля) и сразу же смыкается за его спиной".

Но в восприятии зрителя одновременно с этими выводами постоянно живет и первое ощущение в бесконеч-

ность полумрака уходящих сводов дворцового зала. Так рождается по воле автора третье образное обобщение - "холодный простор государственной власти". Оно визуально подкрепляется нижним ракурсом: через камин дается изображение Лира, греющего руки над огнем.

Это обобщение эмоционально окрашивает и последующие кадры, в которых отчетливо видны только люди - застывшие фигуры, группы. Между ними нет контактов. И группы героев здесь воспринимаются как уклады жизни. В композиции кадра отчетливо видно иерархическое распределение присутствующих на церемонии. Немного позже, когда в этой сцене начнется раздел королевства, также в соответствии с установленным государственным порядком займут свои места и дочери Лира. Изображение застывших групп рождает новое образное обобщение, непосредственно связанное с предыдущими - "музей восковых фигур".

Но эта обездушенная атмосфера - только один смысловой пласт визуального строя начальных кадров. Одновременно с перечисленными выводами рождаются и новые ассоциации. Лир у камина - это ведь и просто старый человек, греющийся подле огня. Козинцев пишет: "Лир, старший в роду, соберет младших; род соберется у огня, ответ патриархального костра упадет на лица... Мы снимаем - через камин на зал (глубина смутно освещена), по низу кадра горят дрова... Из неясной дали (зала? времени?) выходят вперед (постепенно становясь отчетливыми) три женщины: дочери подошли к отцу (четыре фигуры во весь широкий экран); разгорается костер, потрескивают дрова; Лир говорит свои первые, начисто лишённые риторичности слова: "Ну, дочери, скажите...". Дым будто пелена времени: снопы искр взлетают в воздух".

Пластическая организация этого кадра в одно мгновение соединит настоящие минуты жизни героев с прошедшими и будущими поколениями, веками развития человеческой общности. Временная емкость кадра делает его значительным, выделит героя из окружающей среды, и перед нами окажется не только этот человек, но сама история человечества, история нравственных поисков, трагических разочарований и вновь обретенных истин.

Ассоциация мгновенная, она еще не расшифрована сознанием. Это только эмоциональное начало, первые такты

ведущей темы всего фильма, которые воскреснут в нашей памяти в последующих частях и повлияют на образное обобщение всего фильма.

А пока ответ патриархального костра будет мгновенным. Его сменит развитие первых зрительных мотивов, характеризующих пространство, "зараженное угодничеством и страхом". И разгорающийся костер, и потрескивающие дрова одновременно станут началом еще одного зрительного мотива.

Эпизод раздела королевства преобразит дворцовые торжества в подобие игорного дома. Разгорятся страсти. Здесь и участники игры (члены королевской семьи), и те, кто "ставит" на игроков (придворные), т.е. кого "разыгрывают" - тысячные толпы за пределами дворца.

Огонь домашнего очага соединяется в экранной реальности с факелами королевского обоза, кострами завоевателей на городской площади и запыляет в эпизодах взятия крепости, горящего города, чтобы окончательно определиться в образе пылающей земли. "Размах движения огоньков очага по испепеленному миру; от еле слышного "ничего" Корделии до плача Лира над ее телом, до вся и скрежета охваченного пламенем пространства".

Мы видим, что в структуре звукозрительного образа первых кадров фильма отчетливо выявляется мысль кинематографиста, "уплотненная ассоциациями до степени видимости", неопределимая до конца словом. Вот почему Козинцев, каждый раз формулируя художественную направленность своего произведения, выявляя его структуру, обращается к художественному образу: "Круги трагедии расширяются: после музея восковых фигур королевской власти (дворец Лира) - планета холуев. Лабиринт лакейства, где запутался, не может найти выход очень старый человек".

"Все начинается с театра - нарядов, притворства, бутафории (карта, гербы), искусственных фраз и нарочитых поз. Конец наступает в реальности, на грязной, залитой кровью земле. Ветер давно уже сорвал театральные костюмы, дождь смыл грим с лица".

Активное использование многогранной системы визуальных средств расширило рамки драматического действия.

приблизив кинематографический вариант к роману по сравнению с театральным спектаклем. Процесс исследования

исторической реальности в "Короле Лире" осуществляется вширь и вглубь помимо героев - через нравы, пейзажи, жизнь дворцов и проезжих дорог.

Итак, мысль кинематографиста материализуется в звукозрительном образе, вырастая из монтажной организации монтажного ряда, композиции его составных частей и тем самым обретая глубинное измерение.

Мысль спектакля живет в слове, даже если слово входит в сознание зрителя через действие актера, его пластику, ритм сценической жизни или атмосферу всего театрального представления.

Устанавливая общее и отличное в структуре художественного образа театра и кино, мы опять-таки приходим к выводу о том, что в синтетической природе кинообраза органически проявляются и элементы театрального искусства. Вот почему в процесс формирования киноповествования должен входить и опыт восприятия театрального зрителя, богатство его воображения, ассоциативность мышления, его тонкий слух, способный уловить подтекст звучащего слова, его зоркий глаз, умеющий в пластике сценического действия выявить второй, внутренний план развития сценического образа.

И, пожалуй, именно театральный зритель, более свободный в восприятии сценического образа, способен тонко, дифференцированно воспринимать и звукозрительный образ фильма, при учете особенностей кино как искусства.

VI. Художественный образ в фотографии и кино (4 ч.)

По данному разделу подготовлены специальные методические рекомендации с набором слайдов из книги В.Михалковича и В.Стигнеева "Поэтика фотографии". М.: Искусство, 1990.

Для ориентации педагога отметим только несколько положений. Художественный образ в фотографии - это результат материализации мысли автора в композиции фотокадра, его пространственно-временных формах, линиях, соотношениях запечатленных на снимке предметов, явлений и одновременно это результат восприятия, зафиксированный сознанием зрителя в обобщении смысловых частей композиции кадра.

По существу, фотограф-художник фиксирует в композиции фотокадра не предмет как таковой, но "внутренние силы", в нем заключенные, и энергию своего взгляда, которую излучает фотографическая плоскость кадра. Следовательно, задача зрителя - ощутить эти "внутренние силы", почувствовать взгляд смотрящего в различных планах изображения и в особенностях ракурсной съемки, в характере освещения, то есть в светописи.

По форме фотокадр - это иконический знак, поскольку копирует реальную действительность, и одновременно это языковой знак, ибо выражает средствами искусства определенные чувства, мысли автора, определенные знания. Вероятно, учащимся стоит объяснить эти особенности фотографии, чтобы не утратить многослойную емкость художественной информации в момент "непринятия фотоизображения".

VII. Синтетическая природа художественного образа в кино (6 ч.)

Вопросы синтетической природы кинообраза рассматривались во всех основных разделах программы и методических рекомендаций. Преподавателю вместе с учащимися стоит еще раз на заключительных занятиях вернуться к этим разделам, выявив для себя связь органическую экранного образа с фотографией, изобразительным искусством, музыкой, литературой и театром.

Рассмотрение родственных связей звукозрительного образа с традиционными видами искусства и его отличительные особенности помогли нам понять процесс восприятия кинообраза и возможные средства обогащения этого процесса.

С этой целью и предлагалась развернутая характеристика становления кинообраза во времени и пространстве, то есть в определенной пластической и звуковой форме повествования, ритмически организованной и расчлененной на "фазы", которые являлись для нас средством фиксации этапов оформления этого образа.

Мы неоднократно обращались к анализу пластической композиции кадра, несущей смысловую нагрузку внутреннего плана киноповествования в организации пространства,

в расположении предметов, в звуковой, ракурсной, светотональной характеристике и пр.

Мы рассматривали вопрос и о монтажности мышления кинематографиста: ритмическое, эмоциональное, смысловое соотношение звукозрительных элементов, пластических мотивов в кадре, эпизоде, сцене.

В конечном итоге нам важен вывод о том, что восприятие звукозрительного образа - это визуальное переживание темпа, ритма, подтекста пластической формы киноповествования. Результатом этого переживания являются чувственные и интеллектуальные ассоциации, которые вырастают из монтажной организации зрительного ряда, пластической композиции его составных частей и синтезируются в образном обобщении многомерной художественной идеи, авторской концепции.

Образное обобщение в момент просмотра экранного произведения постепенно складывается в сознании зрителя, по аналогии с восприятием музыки, на основе трех взаимосвязанных процессов:

- восприятие динамически развивающихся на экране зрительных образов;
- сохранение в памяти уже прошедших на экране звукопластических мотивов, элементов звукозрительного образа;
- предвосхищение того, что еще появится на экране.

На впечатления от увиденного непрерывно наслаиваются новые, закрепляемые памятью в результате сравнений, возникших ассоциаций. Но интенсивность такого процесса возможна, если зритель обладает определенными навыками киновосприятия, соответствующими трем названным моментам:

- навыки анализа и синтеза единиц киноповествования (событий, эпизодов, сцен, кадров, элементов внутрикадровой композиции),
- наличие зрительной памяти, острота реакции на поток зрительных образов,
- творческая активность, раскованность, эмоциональная раскрепощенность при встрече с экранным произведением, умение преодолеть устоявшиеся стереотипы. Все эти навыки и составляют аудиовизуальную образованность, культуру восприятия экранных искусств - кино, телевидения, видео.

Разумеется, задачи развития экранной культуры школьников могут быть решены не только на специальных занятиях, совершенствующих аудиовизуальное восприятие, но и в практике общения с самими экранными искусствами - просмотры, обсуждения, специальный анализ фильмов, которые демонстрируются на кино, теле- и видеоэкране.

Список литературы

- Андроников И. Я хочу рассказать вам... М., 1960.
Базен А. Что такое кино?
Козинцев Г. Пространство трагедии. М., 1973.
Нечай О.Ф. Основы киноискусства. М., 1989.
Никифорова О.И. Исследования по психологии художественного творчества. М., 1972.
Пожидаев Г. Страна симфония. М., 1968.

"ОСНОВЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ" 10 КЛАСС ПРОГРАММА КУРСА

Программа десятого класса является логическим продолжением предыдущих лет знакомства с экранными искусствами. Общая тема всего года: "Фильм как произведение искусства, как средство эстетического, нравственного, эмоционально-интеллектуального воздействия на зрителя".

Если занятия в восьмых-девятых классах были посвящены общим проблемам воздействия экранных искусств и их восприятия,TM десятый класс предлагает школьнику развернутый ответ на вопрос о специфическом своеобразии фильма, его пространственно-временном измерении, о восприятии и эстетической оценке произведений искусств при учете видовых и жанровых особенностей.

В десятом классе объем необходимого для анализа экранного материала значительно возрастает, а потому вдвое увеличивается и количество учебных часов.

Данная программа является результатом экспериментальной работы, проведенной автором в десятом классе 209 школы г.Москвы (1990-91 уч. г.).

1. Пространственно-временное измерение фильма (6 ч.).

Экранное изображение как особая реальность, в которой незримые процессы жизни становятся видимыми (Г.М.Козинцев).

Единство пространственно-временного измерения экранной реальности.

Пространство снимаемой реальности. Пространство реальности, изображенной в фильме. Пространство, воссоздаваемое зрителем в процессе фильма.

Время киноповествования. Время кинодействия. Субъективное время героев и автора фильма. Время становления художественного образа в сознании зрителя.

Монтаж как средство организации художественного пространства и времени в фильме. Соединение, эмоционально-смысловое соотнесение значимых частей киноповествования (событий, сцен, эпизодов, кадров) для выявления причинно-следственных связей запечатленных на экране событий или авторского отношения к ним.

Внутрикадровый монтаж. Построение пространственно-временного содержания кадра с помощью ракурса, плана изображения, длины кадра, движения камеры и пр.

Межкадровый монтаж. Построение пространственно-временного содержания всего фильма на основе соотнесения значимых частей киноповествования.

Кинематографические приемы пространственно-временной выразительности, создающей особую атмосферу экранного действия: сжатие, растяжение, фрагментирование, нарушение хронологии, параллельный монтаж, динамика внутрикадрового движения, подвижность кинокамеры, двойная экспозиция, полиэкранный, стоп-кадры и пр.

Практические задания:

1. На примере хорошо известного вам фильма попытайтесь показать разницу между 'пространством снимаемой реальности, реальности, изображенной в фильме и воссозданной зрителем в своем сознании.

2. На примере "экранизации" картины Сурикова "Боярыня Морозова" (8-мм фильмокопия "Василий Суриков") и репродукции этой картины раскройте понятие кинематографического времени и пространства и особенности их организации в фильме с помощью монтажа.

3. Составьте монтажную запись этой же части фильма т с помощью содержания тех же кадров сделайте новую монтажную запись предполагаемого фильма с точки зрения одного из персонажей картины, находящегося в лагере сочувствующих или осуждающих героиню. Какие приемы построения кинематографического времени и пространства будете использовать?

4. Приведите примеры удачного построения пространственных и временных связей в фильмах последнего времени.

II. Особенности восприятия пространственно-временной экранной реальности (9 ч.).

Восприятие фильма - процесс становления экранного образа, его пространственно-временного измерения в сознании зрителя, Анализ пространственно-временной формы повествования на основе значимых частей, выявление их глубинных связей, синтез их значений в образном обобщении.

Внимание зрителя к пространству снимаемой реальности и времени кинодействия при восприятии внешнего плана

киноповествования: осмысление событийности канвы, причинно-следственных связей, поступков персонажей.

Внимание к пространству изображенной в фильме реальности восприятия внутреннего плана киноповествования. Эмоционально-смысловое соотнесение значимых частей фильма в сознании зрителя, когда содержание первой части зритель осмысливает при соотнесении со второй, а содержание второй - при соотнесении с третьей и т.п. Выявление в форме киноповествования авторской концепции-системы взглядов художника на мир, современную ему действительность.

Процесс восприятия внутреннего плана киноповествования-перемещение зрительского взгляда вслед за съемочной камерой, выстраивание в сознании особой пространственно-временной реальности и осмысление ее образного содержания.

Зависимость многомерности экранного пространства от особенностей движения камеры, передающей авторский взгляд на мир, современную действительность. Обогащение образного содержания экранной реальности в результате идентификации глаза зрителя с объективом камеры, измерения пространственного положения зрителя при монтажном соотнесении: общего плана (глубинного) с крупным (плоскостным), точки зрения камеры "со стороны" и "изнутри", при использовании различных ракурсов (нижний, верхний, поясной), наездов, подвижной камеры, отождествление точки зрения камеры с точкой зрения персонажа, панорамирование, изменение режимного освещения, моторика внутрикадрового движения.

Практические задания:

Познакомьтесь с монтажной фразой из фильма В.И.Пудовкина "Конец Санкт-Петербурга":

1-ый кадр - Окопы империалистической войны. Колочая проволока. Грязь. Трупы.

2-ой кадр - Роскошно убранный стол. Хрусталь, серебряные вазы, фрукты, вина.

Какое смысловое значение содержит в себе пространство м время каждого кадра? Какое третье значение возникает в нашем сознании при соотнесении пространства и времени этих кадров? Это пространство нашего эмоционального соотнесения или пространство авторской мысли?

2. В композиции фильма И.Фреза "Вам и не снилось" активно используется прием параллельного монтажа, равномерного чередования эпизодов из жизни трех семейств, протекающих в один и тот же промежуток времени.

Как в результате соотнесения пространства, эмоциональных взаимосвязей этих семейств, характеров отдельных героев выявляется многослойное развитие конфликта, раскрывается авторская концепция?

3. К какому выводу приводит А.А.Тарковский своего зрителя, способного воспринимать своеобразие построения экранного пространства в отдельных эпизодах "Сталкера"?

Вот, например, характеристика бытового пространства первых кадров, раскрывающих отсутствие какой бы то ни было перспективы: деформация, разрушение целостной точки зрения на мир, монохромное изображение кафе, заброшенного ангара и пр. Эта часть фильма мысленно должна быть соотнесена зрителем с пространственной характеристикой "Зоны", где все привычные представления о пространственных ориентирах вывернуты наизнанку. Здесь всякий смысл теряют фундаментальные понятия - "вверх вниз", "вперед - назад", "вправо - влево". Перед зрителем раскрывается особое пространство такой природы, в отношении с которой уже немислим антропоцентрический подход (С.Шумаков. В поисках утраченного слова. Киноведческие записки № 3, - М.1989, с.163-176).

4. Попытайтесь проследить ход развития авторской мысли в одном из последних эпизодов понравившегося вам фильма с точки зрения идентификации глаза зрителя с объективом камеры.

Щ. Пространственно-временное измерение различных видов экранного повествования (7 ч.).

Линейное повествование. Пространство единого драматического события, последовательно воссоздаваемое в фильмах традиционного сюжетосложения: Экспозиция - завязка - перипетии - кульминация - развязка (хронологическое отражение конкретного времени действия). Близость к документальной съемке, воссоздающей время бытового течения жизни, как бы объективно представленное на экране.

Ассоциативное повествование. Фрагментарное воссоздание на экране пространства, передающего авторское отношение

к конкретным событиям в фильмах ослабленной интриги. Субъективное время повествователя или героев.

Главная и побочные темы, их конфликтное противостояние, вариативное развитие и разрешение. Сознательное нарушение бытовой достоверности. Развитие авторской мысли в условном пространстве композиции кадра, в монтажном строе, в изображении среды.

Полифоническое повествование. Материализация авторской мысли в экранном пространстве, объединяющем его временное хронологическое и фрагментарное построение, точку зрения "со стороны" и "изнутри". Взаимопроникновение линейного и ассоциативного повествования.

Зависимость формы, стилистических особенностей киноповествования от задач, поставленных автором - раскрыть ли характер, психологию героя, его время, окружение или свое авторское отношение к запечатленному в фильме, к характерам героев. Отражение этих стилистических направлений в общей структуре киноповествования, в композиции значимых частей и фильма в целом.

Практические задания:

1. Припомните особенности содержания и формы повествования в следующих фильмах: "Иваново детство" и "Андрей Рублев" А.Тарковского, "Дневные звезды" И.Таланкина, "Апокалипсис сегодня" Фр.Коппола, "Иисус Христос - суперзвезда" Н.Джусона, "Общество мертвых поэтов" П.Уира. К какому виду экранного повествования они относятся - линейному, ассоциативному, полифоническому?

2. Раскройте особенности ассоциативного киноповествования в финале сцены расстрела на одесской лестнице из "Броненосца "Потемкина": Бегущие толпы, кровь, трупы... Коляска с осиротевшим ребенком скользит по окровавленным ступеням навстречу неотвратимой гибели. Вот она зацепилась за труп, пошатнулась, опрокинулась... Но в ответ раздался выстрел с мятежного броненосца по штабу царских войск. Изображение лежащего мраморного льва.

Лев, поднявший голову. Рычащий лев, приподнявшийся на задние лапы. (Е.Добин. Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961, с.53-54).

3. Попытайтесь проследить развитие авторской мысли в пространственно-временной композиции эпизода из фильма И.Таланкина "Дневные звезды": поэтесса Ольга видит в

витринном отражении универмага на улице Ленинграда 1936 года участников усмиренного восстания черных посадских людей Углича XVI века. В нем необычно сосуществует четыре временных плана: 1) Ленинград 30-ых гг. (признаком времени является в кадре новая афиша к фильму Гр.Александрова "Цирк" - 1936, 2) далее, на этой же улице угличане времен великой смуты тащат на себе опальный корноухий колокол - XVI век, 3) среди них героиня узнает своего мужа, каким зритель его видел в дни ленинградской блокады - 1943 г., 4) в этих же кадрах присутствует и настоящее время лирического героя, осмысливающего это событие в послевоенный период, в момент создания повести "Дневные звезды" -1959 г., а может быть, -фильма 1968 г....

IV. Видовые и жанровые особенности художественного построения фильма. (9 ч.>.

В подготовке IV-X разделов программы использована книга О.Ф.Нечай Основы киноискусства. - М.:Просвещение, 1989.

Документальный фильм. Художественный фильм. Художественный образ, основанный на съемках подлинных людей и событий. Объективное и субъективное в форме документального повествования. Факт и его авторская оценка в пространственно-временной композиции значимых частей документального фильма.

Фиксация факта в репортажно снятом фильме (кинохроника).

Интерпретация факта в монтажно снятом фильме. Дистанционный монтаж в создании художественного образа документальной ленты.

Жанровое многообразие современной документалистики в кино.

Научно-популярный фильм. Образное воплощение тем, связанных с различными научными знаниями, идеями, понятиями, явлениями художественной культуры. Взаимосвязь языка понятий и образной речи кино. Художественная интеграция знаний из различных областей науки и техники.

Художественно-игровой фильм. Художественный образ, основанный на воссоздании объективной реальности, передающей авторскую концепцию пространственно-временными

средствами сценариста, режиссера, художника, композитора, актера... Особенности пространственно-временной организации сюжета в фильмах различных жанров.

Драма. Пространство и время в локальных событиях из жизни центрального героя, представленных на экране.

Эпос. Широта охвата пространства и времени, раскрывающих события народной жизни в переломные моменты эпохи.

Лирика. Ассоциативные связи пространственно-временных измерений различных событий, отражающих на экране сознание лирического героя.

Своеобразие композиции, художественной условности, эстетической тональности в фильмах, близких психологической драме, повести, комедии, трагедии.

Мультипликационный фильм. Художественный образ, основанный на оживлении рисованных, объемных композиций, а порой и фотографий. Яркость изобразительной формы, сложность- пространственно-временных построений сюжета, богатство светописи, цветотональных решений, звукозрительного контрапункта.

Практические задания:

1. Попробуйте раскрыть мысль исследователя, используя примеры конкретных фильмов: "Образ человека в документальном кино может быть раскрыт и в кратком очерке-портрете, и в психологически глубокой документальной драме, и в сатирической зарисовке, и в философской притче" (О.Ф.Нечай. Основы киноискусства, с. 164).

2. Насколько удачно раскрывается суть теории относительности, квантовой механики, закона сохранения четности в следующих научно-популярных фильмах: "Что такое теория относительности?", "Этот правый, левый мир", "Физика в половине десятого", "Урок астрономии", "Кто за стеной?"?

3. Как вы понимаете рассуждения о том, что "жанры кино хранят в своей "генной памяти" процесс развития художественной культуры человечества"? (О.Ф.Нечай, там же, с. 175).

4. Определите ваше отношение к концепции авторского мультипликационного фильма Ю.Норштейна: "Необходимо создать условия, при которых экранное изображение явилось бы для зрителей только внешней оболочкой,

скрывающей какой-то иной, не соответствующий изображению образ. Ирония мне представляется одним из таких условий (Мудрость вымысла. - М.1983, с. 117).

V. Особенности эстетической оценки фильма (3 ч.)

Эстетическая оценка как результат анализа произведения экранного искусства. Принцип анализа - повторение процесса восприятия на уровне понятийного и образного мышления.

Определение образного обобщения просмотренного фильма в виде кадра, какого-либо сравнения, ассоциативной связи, стихотворной строки, словесной метафоры.

Выявление художественной закономерности построения фильма как основного композиционного приема, который последовательно используется автором в построении отдельных эпизодов, более крупных частей и фильма в целом.

Рассмотрение внутреннего содержания первых кадров фильма, в которых оформляются основные звукозрительные темы киноповествования.

Определение конфликта начальных кадров - философского, нравственного, идеологического противостояния сил. Рассмотрение развития этого конфликта во всех последующих частях фильма: в композиции кадров, эпизодов и пр.

Осмысление авторской концепции в монтажном соотношении отдельных частей и во всем звукозрительном строе фильма.

Развернутое обоснование своего отношения к фильму, к его художественной, философской, нравственной направленности в результате проведенного анализа.

Анализ как завершающий этап процесса восприятия произведения экранного искусства.

Практические задания:

На примере вопросов к обсуждению фильма А.Тарковского "Андрей Рублев" попытайтесь определить этапы анализа и свое отношение к подобной форме эстетической оценки произведения экранного искусства.

1. Многих кинокритиков заинтересовал особый психологический эффект воздействия "Андрея Рублева" на зрителя: на экране вздыбленная земля России, истерзанная набегами татар и междоусобными войнами князей, голод,

произвол, жестокость, А фильм вызывает светлое чувство. Попробуйте объяснить эту загадку.

2. Этот фильм называли по-разному: эпическим, историческим, народной трагедией, биографией древнерусского художника... К какому жанру, по-вашему, относится "Андрей Рублев" и почему?

3. Один из ведущих приемов киноповествования в этом фильме - особое движение камеры. Она неоднократно открывает зрителю панораму по горизонтали, рамка кадра всегда подвижна, поэтому любой план в фильме представляет собой динамический фрагмент какой-то целой картины. Какие чувства и мысли удается раскрыть авторам фильма при использовании подобного приема?

4. Кинокритики писали, что Тарковский умеет запечатлеть "конкретный отрезок длящегося времени со всем, что присуще именно этой череде минут, как бы выделенной из уносящегося потока, сохраненной и спасенной" (Н.Зоркая. Заметки к портрету Тарковского. Кинопанорама. М., 1977). Приведите примеры удачно "запечатленного времени" в фильме "Андрей Рублев".

5. Каков внутренний конфликт и как он раскрывается в художественном строе фильма?

6. Почему фильм делится на главы: Пролог "Полет на воздушном шаре". Скоморох, 1400. Феофан Грек, 1405. Страсти по Андрею, 1406. Праздник, 1408. Страшный суд. Лето 1408. Набег, 1408. Молчание. Колокол, 1423. Эпилог.

Какую внутреннюю тему несет каждая из них? Соединяются ли они в единое целое? Что их объединяет?

7. Как раскрываются в фильме вопросы философские, нравственные, религиозные - о долге художника перед народом, о художнике и обществе, об искусстве и власти?

8. Попробуйте определить главный политический мотив I сцене Голгофы (глава "Страсти по Андрею"). Как при помощи этого мотива режиссер разрешает спор Феофана Грека и Андрея Рублева о том, какой же человек по своей природе - зол он или добр?

9. Как музыка композитора В.Овчинникова раскрывает драматургическое содержание фильма?

10. Каково значение в фильме образа Дурочки, владимирской блаженной, и Бориски?

11. Какова смысловая связь Пролога и Эпилога?

V. Особенности эстетической оценки фильмов, относящихся к жанру драмы (6 ч.).

Своеобразие основной и побочной линии в развитии драматургического конфликта. Особенности его разрешения в пространственно-временной реальности фильма, в его судьбе, психологии главных героев, окружающих людей, в самой форме киноповествования. Прием ретроспекции как средство характеристики героя, глубинного выявления авторской позиции.

Исследование психологии героя в драматических явлениях жизни, когда характер проявляется "на изломе", конфликтных столкновениях - психологическая драма.

Активная включенность героев в современные социальные процессы - социально-психологическая драма.

Единство психологического приема киноповествования в характеристике внутреннего мира героя. Внутрикадровая, закадровая музыка и ее роль в разработке героя, нравственного, философского содержания фильма.

Практические задания:

1. При оценке фильма Миндадзе и Абдрашитова "Плюмбум, или опасная игра" некоторые критики писали, что сила социальной активности, как это следует из фильма, может оказаться разрушительной, если она лишена нравственных ориентиров. Если вас заинтересовало это замечание, попытайтесь его обосновать, проанализировав этот фильм, учитывая особенности развития авторской мысли в жанре драмы.

2. Кинематографическое пространство в фильме Миндадзе и Абдрашитова "Остановился поезд" -лицо человека, мимика, интонация произносимого слова, выражение глаз..

Как в диалоге, в содержании внутрикадрового движения, во взаимодействии героев, ритме их экранной жизни раскрывают авторы проблему активной жизненной позиции, гражданского долга нашего современника?

3. Авторы "Восхождения" Шепитько и Клепиков стремились раскрыть в своем фильме не только тему народного подвига в Великой Отечественной войне, но и современную нравственную проблему духовного выбора, борьбы с бездуховностью в любом ее проявлении. Возможно ли разрешение подобной проблемы в жанре драмы?

Как реализуется эта цель в киноповествовании отдельных частей и художественного фильма в целом?

VII. Особенности эстетической оценки мелодрамы (6 ч.)

Фольклорные истоки мелодрамы, ее связь со сказкой, лубком. Конфликт, основанный на поляризации добра и зла, торжестве добродетели. Утверждение нравственного идеала. Победа справедливости и красоты.

Традиционные персонажи - добродетельная, страдающая героиня, порочный и жестокий злодей, добродетельный герой, любящий героиню, персонаж-комик.

Романтическая идеализация положительных героев.

Связь мелодраматического начала с комедийной эксцентрикой, психологической драмой, трагикомедией.

Практические задания:

1. Назовите фильмы, имеющие прямое отношение к жанру мелодрамы. Ваше отношение к ним?

2. Принято считать, что большинство авторов мелодрам сознательно вызывают у зрителя излишнюю сентиментальность... Плохо это или нет? Стоит ли стыдиться своих слез при встрече с мелодрамой? Отчего они возникают?

3. Общее в мелодраме и фольклорной сказке поляризация добра и зла, неизменность характера героев, торжество добродетели. А в чем отличие?

4. Свой фильм "Раба любви" Н.Михалков назвал мелодрамой. Что сближает этот фильм с традиционной мелодрамой и в чем отличие?

УШ. Особенности эстетической оценки фильмов жанра трагедии, (6 ч.).

Общественно значимый, непримиримый конфликт сильного, мужественного героя, носителя передовых идеалов эпохи, с социально регрессивными силами.

Проблема свободного нравственного выбора. Утверждение героем высших духовных ценностей.

Внутренняя борьба возвышенного и низменного в душе сильной личности. Проявление трагизма в переломный момент судьбы героя. Катарсис, очищающий душу страданием, Познанием подлинных человеческих ценностей перед лицом трагической вины, трагической истины.

Трагикомедия, трагифарс как разновидность основного жанра. Синтез трагического с самой сильной концентрацией комического, с резкой сатирой.

Практические задания

1. Попробуйте выявить характерные признаки трагедии как жанра в описании Г.М.Козинцева только одного пластического мотива в "Короле Лире" - мотива огня: "Огонь домашнего очага; блуждающие огоньки - факелы королевского обоза; костры завоевателей на городской площади; Эдмонд поджигает солому на крыше - приказ солдатам жечь деревни; катапульты забрасывают в крепость бочки с горячей смолой; горит город, пылает земля. Печки торчат в пустоте на пожарище - конец притчи о короле и трех его дочерях.

Размах движения от огоньков очага до испепеленного мира; от еле слышного "ничего" Корделии до плача Лиры над ее телом, до воя и скрежета охваченного пламенем пространства" (Г.М.Козинцев. Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973, с. 111).

2. После просмотра фильма Фр.Коппола "Апокалипсис сегодня" попробуйте в процессе анализа только пространственно-временного содержания экспозиции выявить признаки жанра трагедии.

Как развивается тема трагического героя (процесс познания, самоосознания, "откровения") в основных частях фильма?

3. Можно ли выявить признаки жанра трагедии в фильме Н.Джунсона "Иисус Христос - суперзвезда"? Обоснуйте свой вывод в результате анализа этого фильма.

IX. Эстетическая оценка фильмов, относящихся к жанру комедии (7 час.),

Комедия как особый художественный строй, в котором изображаемые события, характеры героев позволяют авторам высмеять общественные или бытовые пороки. Противоречия общественной жизни, социальной среды, взаимоотношений людей как предмет анализа, объект юмористических, сатирических оценок автора.

Связь с традициями народной смеховой культуры, фольклорными истоками комического - частушками» прибаутками, народной сатирической сказкой, театром Петрушки, лубком.

Комедия положений и комедия характеров, по-своему раскрывающие мысли автора в лирической, сатирической и в эксцентрической форме киноповествования. Зависимость

комедийного жанра, его стилистики от своеобразия авторского отношения к объекту смеха.

Высмеивание старого исторически обреченного, утверждение новых потребностей общественного развития в сатирической комедии. Гротеск, гипербола, карикатура как средства комедийной характеристики. Положительные герои сатирической комедии - смех, ниспровергающий безобразное и поднимающий над ним сознание зрителя.

Практические задания:

1. Одно и то же событие в комедии характеров и в комедии положений может по-разному отображать авторское отношение к запечатленному на экране - в лирической, эксцентрической или сатирической форме. Рассмотрите это положение на примерах различных комедий Г.Александрова, И.Пырьева, Э.Рязанова, Г.Данелия, С.Овчарова, а также на примерах фильмов, недавно вышедших на экраны.

2. В фильмах "Волга-Волга" и "Карнавальная ночь" совпадают внешний план - конфликтное противостояние жизнерадостных, творчески одаренных людей и бюрократа, чинуши, враждебно относящегося к любому проявлению творчества.

А как развивается внутренний конфликт в этих фильмах, позволяющий авторам рассмотреть вопросы о взаимоотношениях между людьми, вопросы отношения человека к искусству, к жизни?

3. Проследите внешние и внутренние связи комедии С.Овчарова "Небывальщина" с жанрами устного народного творчества.

4. Картины жизни различных социальных слоев в фильме Н.Михалкова "Родня" не только объект авторского сатирического осмеяния, но и средство самоосознания героини, сумевшей с другими оценить и себя, как бы со стороны взглянуть на собственную жизнь.

Подтвердите это положение анализом данного фильма.

X. Особенности эстетической оценки кинопритчи как лирико-эпического жанра (9 ч.),

Притчевое начало в разных жанровых структурах сказка, легенда, трагикомедия, трагедия, кинороман, кинопоэма, кинодрама.

Форма мифологической структуры в современном или историческом сюжете.

Столкновение добра и зла. Духовный, нравственный выбор героя, соотносящего свою жизнь с человечеством, природой, космосом.

Интеллектуальный уровень кинопритчи, сюжет которой выявляет глубину философских размышлений автора о мире.

"Неопритча" как философское исследование проблем истории современным человеком, у которого все муки и боли мира проходят через его сердце. Выражение заостренной морали в форме предельной реалистических обстоятельств со всем возможным богатством диалектики души (А.Адамович).

Практические задания:

1. Какие связи с жанром притчи можно установить в таких фильмах, как "Легенда Сурамской крепости" С.Параджанова, "Калина красная" В.Шукшина, "Восхождение" Л.Шепитько, "Иди и смотри" Э.Климова, "Мольба" Т.Абуладзе, "Парад планет" В.Абдрашитова?

2. Как выявляется притчевое начало в фильме Т.Абуладзе "Древо желания"? Какой в результате появляется уровень философского осмысления жизни человека?

3. Можно ли "Репетицию оркестра" Ф.Феллини назвать притчей? Обоснуйте свой ответ.

Список литературы

- Вайсфельд И.В. Искусство в движении. М.: Искусство. С.76-128.
Вайсфельд И., Демин В. и др. Встречи с Х Музой. Кн. 1. М.: Просвещение, 1980. С.167-221.
Добин Е.С. Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961. С.53-54.
Жанры кино. М.: Искусство, 1979. С.122-138, 211-222.
Зак М. Кинорежиссура: Опыт и поиски. М.: Искусство, 1983.
Искусство и школа. М.; Просвещение, 1981. С.97-112.
Козинцев Г.М. Пространство трагедии. М.: Искусство, 1973.
Нечай О.Ф. Основы киноискусства. М.: Просвещение, 1989. С.17-29, 155-238.
Ромм М.И. Избранные произведения в 3-х т.. Т. 3. М.: Искусство, 1982. С.56-130.

СОДЕРЖАНИЕ

"Основы экранной культуры". 8 класс	
Программа курса	
Пояснительная записка	1
Программа	4
Список литературы	10
"Основы экранной культуры". 8 класс	
Методические рекомендации	
Пояснительная записка	11
Программа занятий	16
"Основы экранной культуры". 9 класс	
Программа курса	32
Список литературы	38
Содержание экзамена по основам киноискусства 39	
"Основы экранной культуры". 9 класс	
Методические рекомендации	
Пояснительная записка	40
Программа занятий	42
Список литературы	74
"Основы экранной культуры". 10 класс	
Программа курса	75
Список литературы	88